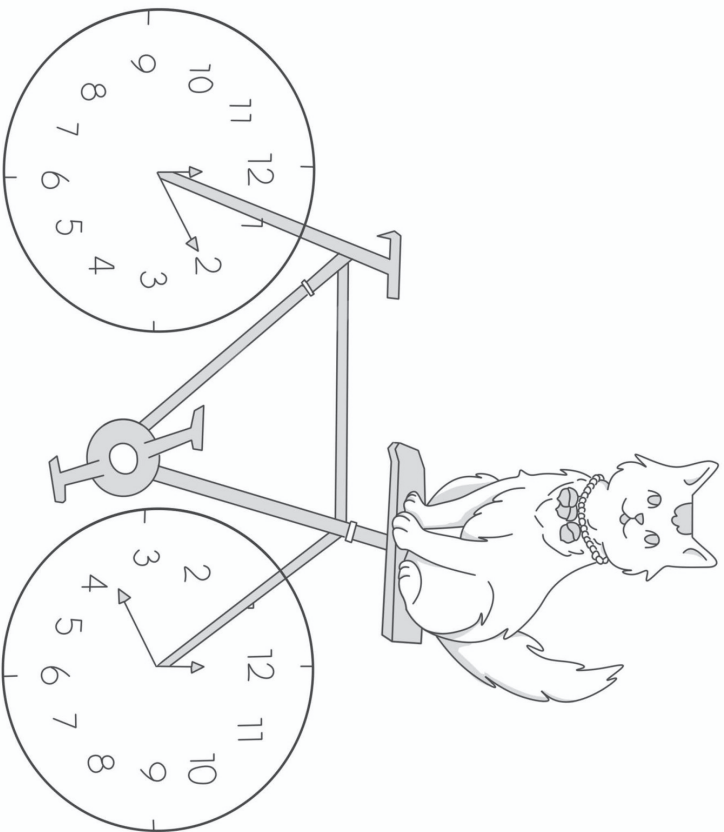


Аністратенко Антоніна – к. філол. н.,
доц. кафедри суспільних наук та
українознавства Букovinського
державного медичного університе-
ту, докторантка Інституту літерату-
ри імені Тараса Шевченка НАН
України. Коло наукових інтересів:
компаративні літературознавчі
студії, альтернативна історія як ме-
тажанр сучасної прози, викладання
української мови як іноземної.
Автор і співавтор понад 130 праць.



Антоніна Аністратенко

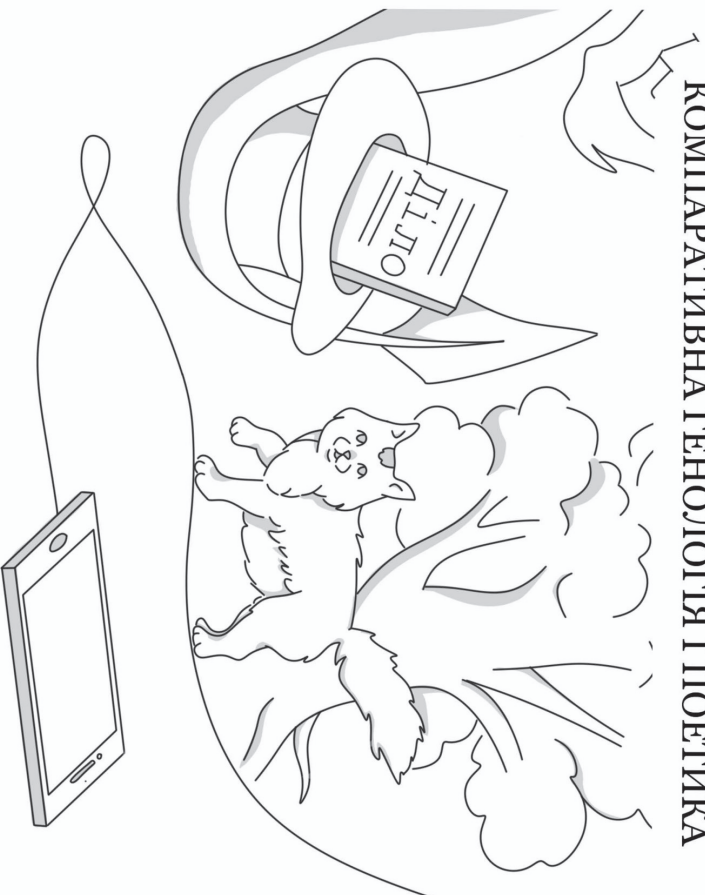


**АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ ЯК МЕТАЖАНР
УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ПРОЗИ:
КОМПАРАТИВНА ГЕНОЛОГІЯ І ПОЕТИКА**



Антоніна Аністратенко

**АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ ЯК МЕТАЖАНР
УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ ПРОЗИ:
КОМПАРАТИВНА ГЕНОЛОГІЯ І ПОЕТИКА**



Національна академія наук України
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка

А. В. Аністратенко

АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ ЯК МЕТАЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ ТА
ЗАРУБІЖНОЇ ПРОЗИ: КОМПАРАТИВНА ГЕНОЛОГІЯ І ПОЕТИКА

монографія

Чернівці, 2020

УДК : 82-311.6.091

А_67

Рецензенти:

Овчаренко Н. Ф. — докторка філологічних наук, завідувачка відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України;

Білик Н. Л. — докторка філологічних наук, доцентка кафедри слов'янської філології КНУ (Україна);

Олтяну А. — докторка філологічних наук, професорка факультету іноземних мов та літератур, кафедра російської та слов'янської філології, Бухарестський університет (Румунія);

Мойсей А. А. — доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук та українознавства ВДНЗ України «Буковинський державний медичний університет» (Україна).

Науковий редактор — докторка філологічних наук,
професорка **Сиваченко Г. М.**

Друкується за ухвалою вченої ради Інституту літератури імені Тараса Григоровича Шевченка НАН України (протокол № 5 від 19.11.2020) та за рекомендацією до видання вченої ради ВДНЗ України «Буковинський державний медичний університет» (протокол № 7 від 4.06.2020).

Аністратенко Антоніна Віталіївна. Альтернативна історія як метажанр української і зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика. Монографія. Чернівці: БДМУ, 2020. 548 с.

ISBN 978-966-697-875-5

У монографії здійснено зіставне та функціональне дослідження українського сучасного роману в жанрі альтернативної історії з англійськими (США та британськими), німецькими, польськими, чеськими, російськими творами художньої альтернативної історії. Студії сучасної української та зарубіжної прози розкривають генологічну своєрідність і поетику, художню перспективу літературної альтернативістики як метажанру. В монографії викладено теоретичну основу, основні положення та висновки дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

Пропонована монографія розрахована на літературознавців, філологів, культурологів, викладачів предметів гуманітарного циклу, аспірантів, студентів та широке коло читачів, які цікавляться літературою, історією та культурним дискурсом, зокрема альтернативноісторичною прозою.

© Аністратенко А. В., 2020

© ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г.ШЕВЧЕНКА НАНУ, БДМУ, 2020

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

Написати книгу про альтернативну історію в літературі та зіставити здобутки і втрати жанру загалом із неоднозначними глобалістичними процесами в українській літературі було моєю давньою мрією. Найпершою та найважливішою спонукою в реалізації цього майже десятирічного задуму постала практична цінність та затребуваність такої праці. Українська теоретична думка, в ідеалі, служить базисом для науки практичної, проте в реальному житті взаємодія «половинок» людського знання стикається з великим переліком проблем, які постійно обговорюються в різних дискурсах та спільнотах у пошуках шляхів її вирішення. Для мене ж визначальною була і залишається саме проблема функціонування в суспільстві як теоретичних, так і практичних студій у форматі широко відомих у вузьких колах.

Відтак, протягом перших трьох років (2011–2013) я заповзялася йти від об'єкта до предмета: тобто, від феномена «альтернативної історії України» до поняття «художньої альтернативної історії» у науково-публіцистичному дискурсі. На той час альтернативна історія була літературознавчим хобі, тож ареалом її існування переважно залишалася літературна критика та публіцистика. Згодом глобалістичні процеси світового масштабу по-своєму відобразилися на суспільно-політичному та альтернативноісторичному просторі України. Фрактальні світи інтернет-спільнот (на які поступово перетворилися периферійні телеканали) та політичні інструменти (в які трансформувалися центральні національні телеканали), живих шоу та нескінченних серіалів зразка масової культури сформували специфічну альтернативу інформаційному дискурсу українського суспільства, а інтернет-газети, які практично не мають постійного кола читачів, та паперові видання, що використовують для господарських потреб, — всі вони розколюють і нині сферу інформаційного простору на друзки гуртків за інтересами.

Отже, надія на затребуваність для дослідників, письменників, читачів, перекладачів праці про альтернативну

історію у публіцистичному форматі з часом випарувалася та кристалізувалася знову у хисткому, та все ж живому сподіванні на традицію гуманітарної науки в Україні. Так розпочалася тривала та доволі розлога за джерельною базою робота над жанром альтернативної історії в Україні, а 2016 р. вийшла друком монографія «Альтернативна історія в українській літературі». Відповідаючи на питання про феномен альтернативної історії у вітчизняній літературі переважно першого десятиліття двохтисячних років, книга могла прислужитися лише українському читачеві, який добре знався б на сучасному українському літературному процесі, та мало чим могла стати у нагоді пересічному читачеві або ж перекладачеві з української або на українську романів у жанрі альтернативної історії, адже бракувало теоретично зрозумілого пояснення явища художньої альтернативної історії як такого та порівняльного аналізу зразків нашої літератури з прозовими творами в цьому жанрі з інших літератур. Адже вкрай важливо було, на мій погляд, не лише описати, але й зрозуміти своєрідність явища альтернативної історії як частини вітчизняного літературного процесу (що стане в поміч кожному читачеві) й підвалин жанру альтернативної історії, його походження, причин і сутності процесу перетворення на метажанр (що робить студію корисною для науковців і перекладачів).

Протягом 2014-2020 рр. доклала всіх зусиль для витворення багатоманітної джерельної й аналітичної бази дослідження, що аргументовано розкривала би проблеми генології та поетики альтернативної історії — світу нескінченних можливостей для письменників і читачів, які зустрічаються у віртуальному історичному полі та простують фантастичною стежкою в упізнавані неймовірні світи літератури як добрі друзі.

Сподіваюся, книга, яку шановний читач тримає в руках, стане цікавим і корисним джерелом нових ідей та простором духовного резонансу.

Щиро Ваша А. В. Аністратенко

ЗМІСТ

ВСТУП: КОМБІНАТОРИКА ДЛЯ ІСТОРИКА.....	11
РОЗДІЛ I. АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ: ПОХОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК.....	22
1.1. Терміносистема альтернативної історії в художній прозі, сутність і генеза АІ як метажанру.....	22
1.2. Питання генези альтернативної історії: жанрові трансформації	47
1.3. Поняття і сучасний стан АІ в українській та зарубіжних національних літературах.....	50
1.4. Розшарування АІ на субжанри, становлення метажанру.....	58
1.5. Компаративний аналіз метажанру АІ: компоненти та їхні зв'язки в системі літературознавчої студії.....	69
1.6. Класифікація українського роману в жанрі АІ у порівнянні з класифікацією американського роману «alternate history»	76
1.7. Порівняльна жанрово-стильова характеристика субжанрів альтернативної історії як презентаційна модель класифікації творів метажанру АІ	89
1.8. Провідні ознаки поетики та характерні жанрові модифікації (нео)модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму і їхній зв'язок з АІ	96
Висновки до першого розділу.....	107
РОЗДІЛ II. ТРАНСНАЦІОНАЛЬНІ ПЕРЕТИНИ ХУДОЖНЬОЇ АІ.....	114
2.1. Альтернативна історія України: Атлантида в океані альтернатив (В. Кожелянко і Ю. Щербак).....	114
2.2. Образ героя-звитяжця як суб'єкт альтернативної історії України (І. Білик і В. Владко).....	129
2.3. Пошук і відродження національної ідеї в художній прозі АІ: український, польський та німецький виміри (О. Меньшов, О. Ірванець, Ю. Щербак, С. Фрай, Т. Вермес, Я. Дукай)	145
2.4. Вплив фольклорних образів і мовостилю усної народної творчості на поетику роману АІ (В. Пелевін, В. Кожелянко та фольклорні обрядодії).....	160

2.5. AI та християнський мотив. Вплив християнських образів і сакруму на поетику роману AI (В. Базів, С. Кінг, В. Кожелянко, М. і С. Дяченко)	176
2.6. «Метафоричне розширення» як апеляція до колективної пам'яті через AI (В. Тарнавський, В. Кожелянко, М. Поллак)	187
2.7. Індивідуальна пам'ять як антиномія до «забування» у творах AI (П'єр Дібісі, Є. Замятін, Д. Одія).....	211
Висновки до 2 розділу	216
РОЗДІЛ III. ПОЕТИКА ТА ГЕНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУБЖАНРІВ AI	229
3.1. AI та урбаністична проза: рівні генологічного синкретизму (Р. Іваничук, А. Дністровий, В. Кожелянко, М. Ѓьорітц, Т. Дюкерс, Й. Мейярд, Т. Гюльсвітт).....	229
3.2. Англійська, американська і російська AI та антиколоніалізм (Ф. Муллалі, К. Робертс, Р. Кіплінг, Дж. Р. Р. Мартін, П'єр Дібісі, В. Аксьонов, Б. Акунін, Б. Лавренєв, К. Буличов, В. Єрофєєв).....	243
3.3. Романи субжанрів AI (ухронії та метаісторії) як спроба декодування історичного смислу через повторну міфологізацію (Г. Гаррісон, Ю. Щербак, Д. Шурхало, В. Нефф, Дж. Р. Р. Мартін).....	263
3.4. Метаісторичний роман у дискурсі інтермедіальності (К. Буличов, У. Еко, Дж. Орвелл, В. Винниченко)	278
3.5. Засоби моделювання архітекτονіки твору в полі AI: пародійність як формальне рішення (К. Рохас і С. Процюк, В. Кожелянко і В. Єрофєєв, Ю. Щербак і В. Пєлевін, А. Мельничук і Г. Гаррісон)	293
3.6. Подорож у часі та пророча візія як художні прийоми AI (О. Боргардт, В. Пєлевін, В. Кожелянко, Я. Яновський і В. Найдєнова).....	311
3.7. Історико-соціальний та псевдоісторичний романи про фініш СРСР як AI фентезі (К. Буличов і В. Кожелянко)	318
Висновки до 3 розділу	328
РОЗДІЛ IV. МАЛА ПРОЗА ЯК СПОСІБ ФІКСАЦІЇ МОМЕНТУ ЧАСУ. АЛЬТЕРНАТИВА ІСТОРІЇ В АЛЬТЕРНАТИВІ МИСЛЕННЯ	335

4.1. Час у новелі та оповіданні. Явище моменту часу в малих прозових формах метажанру АІ.....	335
4.2. Концепт і архетип часовості у порівнянні з фізичним розумінням часу та їхня екстраполяція в хронотопі малих прозових форм (Є. Кононенко, Дж. Джойс, М. Кідрук, К. Француз).....	353
4.3. Десакралізація історії як темпоральний квест на шляху до історичного альтернативізму (В. Кожелянко, В. Портяк, Я. Лижник, Ю. Андрухович)	365
4.4. Шлях воїна в Україні: прогностичний аспект малої прози АІ (збірка В. Кожелянка «Чужий» у контексті становлення української незалежності)	380
4.5. Жіночі образи в поезії АІ. О. Забужко і В. Кожелянко: жіноче і чоловіче письмо	394
Висновки до 4 розділу	406
ВИСНОВКИ.....	411
ДОДАТКИ.....	445
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ (ОСНОВНОЇ) ЛІТЕРАТУРИ.....	454
КОРОТКИЙ ЗМІСТ МОНОГРАФІЇ ЗА РОЗДІЛАМИ (АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ)	484
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	542

TABLE OF CONTENT

INTRODUCTION. COMBINATORICS FOR THE HISTORIAN	11
Chapter I. ALTERNATIVE HISTORY (AH): SOURCES AND DEVELOPMENT	22
1.1. Terminological system of alternative history in fiction. The essence and genesis of AH as a metagenre	22
1.2. Aspects of AH genesis: genre transformations	47
1.3. The concept and current status of AH in the Ukrainian and foreign national literatures	50
1.4. AH stratification into subgenres, development of the metagenre	58
1.5. Comparative analysis of the AH metagenre: components and their links within the system of literary studies.....	69
1.6. Classification of the Ukrainian novel in the AH genre vs classification of the «alternate history» American novel	76
1.7. Comparative genre and style description of alternative history subgenres as a presentation model for classification of AI metagenre works.....	89
1.8 Key features of poetics and characteristic genre modifications of (neo)modernism, postmodernism, and postpostmodernism, and their links with AH	96
Conclusions to Chapter 1.....	107
Chapter II. TRANSNATIONAL INTERSECTIONS OF THE FICTIONAL AH.....	114
2.1. An alternative history of Ukraine: Atlantis in the ocean of alternatives (V. Kozhelyanko and Yu. Shcherbak).....	114
2.2. The image of the triumphant hero as a subject of an alternative history of Ukraine (I. Bilyk and V. Vladko).....	129
2.3. Search for and revival of the national idea in AH fiction: the Ukrainian, Polish, and German dimensions (O. Menshov, O. Irvanets, Yu. Shcherbak, S. Fry, T. Vermes, J. Dukaj)	145
2.4. Influence of folklore images and the language style of oral folk narratives on poetics of the AH novel (V. Pelevin, V. Kozhelyanko, and folk rites).....	160

2.5. AH and the Christian motive. Influence of Christian images and sacrum on poetics of the AH novel (V. Baziv, S. King, V. Kozhelyanko, M. and S. Dyachenko)	176
2.6. «Metaphorical expansion» as an appeal to the collective memory via AH (V. Tarnavsky, V. Kozhelyanko, M. Pollack).....	187
2.7. The individual memory as an antinomy to «forgetting» in AH works (Pierre DBC, Ye. Zamyatin, D. Odija).....	211
Conclusions to Chapter II	216
Chapter III. POETICS AND GENOLOGICAL FEATURES OF AH SUBGENRES.....	229
3.1. AH and the urban prose: levels of genealogical syncretism (R. Ivanychuk, A. Dnistrovyi, V. Kozhelyanko, M. Göritz, T. Dückers, J. Mehjard, T. Hülswitt)	229
3.2. English, American, and Russian AH and anti-colonialism (F. Mullally, K. Roberts, J. R. Kipling, G. R. Martin, Pierre DBC, V. Aksionov, Borys Akunin, B. Lavrenyov, K. Bulychov, V. Yerofeev).....	243
3.3. AH subgenre novels (uchronia and metahistory) as an attempt to decode the historical sense by means of re-mythologizing (H. Harrison, Yu. Scherbak, D. Shurkhalo, V. Neff, G. R. R. Martin)	263
3.4. The metahistorical novel in the discourse of intermediality (Kir Bulychov, U. Eco, G. Orwell, V. Vynnychenko)	278
3.5. Means of modeling architectonics of a work in the field of AH: parody as a formal solution (C. Rojas and S. Protsiuk, V. Kozhelyanko and V. Yerofeev, Yu. Shcherbak and V. Pelevin, A. Melnyczuk and H. Harrison)	293
3.6. Time travel and prophetic vision as AH artistic techniques (O. Borgard, V. Pelevin, V. Kozhelyanko, Ja. Yanovskyi, and V. Naidenova).....	311
3.7. Historical, social, and pseudo-historical novels about the last days of the USSR as AH fantasy stories (Kir Bulychov and V. Kozhelyanko)	318
Conclusions to Chapter III.....	328

Chapter IV. THE SHORT STORY AS A METHOD TO FIXATE A MOMENT OF TIME. ALTERNATIVE HISTORY IN THE DOMAIN OF ALTERNATIVE THINKING.....	335
4.1. Time in short novels and short stories. The phenomenon of the moment of time in the AH metagenre short prose.....	335
4.2. The concept and archetype of temporality vs the physical understanding of time and their extrapolation in the short prose chronotope (Ye. Kononenko, J. Joyce, M. Kidruk, K. E. Franzos)	353
4.3. Desacralization of history as a temporal quest on the path to historical alternativeism (V. Kozhelyanko, V. Portyak, Ja. Lyzhnyk, Yu. Andrukhovych)	365
4.4. The warrior journey in Ukraine: the prognostic aspect of AH short prose (V. Kozhelyanko's collection «Alien» in the context of the Ukrainian independence).....	380
4.5. Female images in the AH poetics (O. Zabuzhko and V. Kozhelyanko: female and male writing)	394
Conclusions to Chapter IV	406
CONCLUSIONS	411
SUPPLEMENTS	445
Key references	454
ABSTRACTS	484
Nominal Index	542

ВСТУП: КОМБІНАТОРИКА ДЛЯ ІСТОРИКА

Комбінаторика для історика може, на перший погляд, здатись оксюмороном або епатажною грою слів, однак читач матиме змогу переконатися, що вона не містить алогічних асоціацій у царині «поганої екології» чи «нудної математики». Справа полягає у спільності методологічного апарату, використовуваного для вивчення об'єкта своєї наукової перспективи. І ці обрії для вказаного розділу прикладної математики (комбінаторики, науки про вибір та розміщення елементів скінченних множин) та історії (історії історії, себто історіографії, історії літератури, тобто розділу літературознавства, історії в собі, що значить — художньої літератури) мають спільний модус взаємодії. Альтернативна історія (АІ) як інтермедіальне й транскультурне явище взаємодіє з літературознавством і самим письменством, у дискурсі якого зосереджена більшість усіх її проявів. Причому модус вказаної взаємодії подібний до комбінаторного методу визначення ймовірності в математиці.

Базова відмінність комбінаторики й літератури полягає в тому, що художня література є системою відкритою і динамічною, відтак взаємодія між її елементами містить ланки і зв'язки між ними, що належать до різних ієрархічних рівнів, а також відбувається у двох напрямках одночасно: від центру до периферії й від маргінесу до осердя, а комбінаторика працює автентично зі скінченними множинами.

Незважаючи на відмінність у структурі об'єктів вивчення вказаних дисциплін, чотири базові задачі комбінаторики, екстрапольовані на вивчення явищ художньої прози метажанру альтернативної історії, дозволяють розгорнути та укласти в систему генологічні риси АІ й шлях їхньої трансформації та модифікації в національних літературах і трьох найбільших культурних спільнотах (американській, європейській та слов'янській).

Перша задача полягає у формуванні класу комбінаторних конфігурацій. У випадку дослідження метажанру АІ в українській та інших національних літературах; виконання першої задачі передбачає теоретичне обґрунтування студії,

питання термінології, окреслення меж і способів функціонування цього генологічного утворення, що, фактично, становить зміст і завдання теоретичного розділу пропонованої праці.

Друга — полягає у визначенні та описі переліку комбінаторних об'єктів, які відповідають заданому подієвому контуру. В нашій компаративній студії цю задачу виконує другий розділ, який презентує фактичні рішення метажанру AI у конкретних зразках художньої прози материнської для жанру американської літератури, письменства Західної та Східної Європи, а також представлення сутнісних рис системних явищ художньої альтернативістики, виявлених на основі зіставного аналізу творчості окремих авторів-альтернативістів, художніх творів і їхніх рядів.

Третя задача зосереджена на побудові аналізу комбінаторних об'єктів, що в презентованій праці втілюється в описі, представленні й доведенні ефективності системної роботи класифікації субжанрів AI в європейській і американській спільнотах, створеної на базі компаративного аналізу, що реалізує третій розділ.

Четверта — сублімує досвід і рішення трьох попередніх задач, полягає у пошуку серед комбінаторних побудов певної оптимальної комбінації, що пройшла переструктуризацію через вибір варіацій однакових елементів матриці AI в неоднорідних умовах співдії компонентів із культурним ґрунтом літературних явищ спільнот. У тексті монографії рішенням четвертої задачі відповідає четвертий розділ та висновки проведеного дослідження.

Окремі конотації значення «комбінаторики для історика» вносить особлива взаємодія сучасного літературознавства з образом та функціональною постаттю «історика». Адже історик, в широкому сенсі цього поняття, може займатися не тільки історіографією, але й культурологією, мистецтвознавством, літературознавством та художнім словом загалом. У праці польського науковця Р. Нича «Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство» стосунки літературознавства із суб'єктом дослідника визначено як динамічні: «Сучасна літературознавча думка наразі не

надається до осмислення істориків теорії літератури [...] передовсім з тієї причини, що вона надалі перебуває у пошуках — уточнення засобів, окреслення предмета, випробування основних положень. Отже, вона й надалі залишається живою, спрямованою в майбутнє. З другого боку, [...] вона не в змозі відірватися від власного минулого, яке безперервно критично переоцінює і перетворює [...]»¹. Відтак, «історик», розпочинаючи вивчення свого об'єкта, сам стає фігурантом історії, а історія перетворюється на власну альтернативу в той час, коли її беруться задокументувати, адже попередній ефект, подібний до фізичної взаємодії між частинками у мікросвіті (зокрема між тріадами станів квантової заплутаності електронів) постає одним зі своїх визначених варіантів, а історик (як реципієнт) стає персонажем (діячем), що саме по собі змінює історію на вислід «інтерпретації історії».

За цю особливість і багатоконпонентність взаємодії суб'єкта з об'єктом в історії літератури цей термін узялися застосовувати прихильники теорій інтерсеміотики, рецепції та постструктуралізму. Водночас прозаїки, що вдавалися до історичної реконструкції за допомогою моделі літератури фентезі, створили специфічну жанрову матрицю, що дозволяла б у різноманітних варіантах сюжетних схем втілювати ідею альтернативних варіантів історії, що частково збігалися б із реально зафіксованим історіографічним знанням.

В українській літературі поява альтернативної історії як явища літературного процесу пов'язана з постмодернізмом та постпостмодернізмом, а отже, із 70-90-ми роками ХХ століття та першим десятиліттям ХХІ віку. Хоча зразки творів АІ, як феномени, зустрічаються від початку ХХ століття як на материковій Україні, так і в діаспорному письменстві.

Серед українських письменників, які створили зразки творів метажанру АІ в різний час, — В. Базів, О. Бердник, І. Білик, М. Бриних, В. Владко, В. Даниленко, Р. Іванченко, Ю. Лукшиц, Р. Іваничук, М. Кідрук, О. Меньшов, Вал. Шевчук, Я. Яновський тощо. Цілеспрямовано розробляти жанр на

¹ Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Пер. з польск. О. Галети. Львів: Літопис, 2007. С. 5.

теренах української літератури взявся В. Кожелянко, а по смерті письменника естафету перейняв Ю. Щербак.

Першим твором альтернативної історії в материнській для генологічного утворення американській літературі був роман М. Твена «Янки з Коннектикута при дворі короля Артура» (M. Twain «A Connecticut Yankee in King Arthur's Court»), після чого з'явилися цілі міриади творів: трилогії Г. Гаррісона «Едем» (H. Harrison «West of Eden», «Winter in Eden», «Return to Eden») і «Кільця Анаконди» («Stars and Stripes Forever»), П. Андерсона «Патруль часу» (P. Anderson «Time Patrol»), В. Гібсон і Б. Стерлінг «Різницева машина» (W. Gibson B. Sterling «The Difference Engine»), В. Мур «Дарую вам свято» (W. Moore «Bring the Jubilee»), Ф. Дік «Людина у високому замку» (Ph. K. Dick «The Man in the high castle»), у Великій Британії — явище М. Муркока (Michael John Moorcock) з його понад двомастами творів альтернативної історії, Дж. Р. Р. Мартін «Пісня льоду й полум'я» (G. R. R. Martin «A Song of Ice and Fire»), П'єр Дібісі «Світло згасло в Країні Див» (Pierre DBC «Lights out in Wonderland»), С. Фрай «Як творити історію» (S. Fry «Making history»), у Німеччині — Т. Вермес «Він знову тут» (T. Vermes «Er ist wieder da»), у польській літературі — Я. Дукай «Крига» (J. Dukaj «Lód»), М. Вольські «Альтерланд» (M. Wolski «Alterland»), П. Гібовські «Асиметрія. Російська рулетка» (P. Gibowski «Asymetria. Rosyjska ruletka»), М. Мортка «Рагнарьок 1940» (M. Mortka «Ragnarok 1940»), П. Зиховіч «Пакт Ріббентропа-Бека» (P. Zychowicz «Pakt Ribbentrop-Beck»), у чеській літературі — трилогія В. Неффа «Королеви не мають ніг», «Перстень Борджія», «Прекрасна чарівниця» (V. Neff «Královnny nemají nohy», «Prsten Borgiů», «Krásná čarodějka»), в іспанській — К. Рохас «Долина полеглих» (C. Rojas «Valle de los Caídos»), у шведській — М. Седервалл «Укус свині» (M. Cedervall «Svinhugg»), в російській літературі — В. Аксьонов «Острів Крим» (В. Аксёнов «Остров Крым»), В. Пелевін «Generation "П"» (В. Пелевин «Generation "П"»), В. Сорокін «Цукровий Кремль» (В. Сорокин «Сахарный Кремль»), Б. Лавренєв «Крах республіки Ітль» (Б. Лавренёв «Крушение республики Итль»), А. Кубатієв «Летіть собі як знаєте» (А. Кубатиев «Вы летите как хотите») тощо.

Найвідоміші дослідники творів жанру альтернативної

історії: С. Бережної (Росія), Г. Вайт (США), Дж. Клют (США), Р. Коулі (США), В. Лещенко (Росія), А. Ройфе (Росія), Н. Чорна (Росія), В. Коллінз (США), М. Шнайдер-Маєрсон (США), Дж. В. Кемпбелл (США). В Україні студіями з альтернативної історії передовсім цікавляться історики (Н. Яковенко, антропологічні та соціальні виміри АІ), Є. Жуков, І. Ковальський, а в теоретиколітературному аспекті АІ розглянула О. Поліщук у праці «Альтернативна історія в новітньому літературному процесі».

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що з-поміж усіх порушених тем в українській та світовій літературах, які розглядалися з погляду порівняльного аналізу з літературними процесами, текстами, постатями світового письменства, альтернативна історія донині не розглядалася науковцями як продуктивний метажанр, хоча в контексті романної прози як світова, так і українська альтернативістика об'єктивно належать до визначних явищ нашого часу і в розрізі есеїстики та літературної критики та читацької уваги, зокрема і в мережі Інтернет, посідає одне з перших місць, поряд із публіцистикою, політичними й соціальними дискурсами та загальними культурологічними студіями.

Питання історичного плину у ХХІ столітті не надається до зіставлення з історичними процесами ХХ століття, що яскраво відображено в структурі, жанровій матриці зразків великої романної прози, зокрема й історичного роману. Потрібно зазначити, що протягом останнього десятиліття для України, як і для багатьох країн світу, ця проблема набула значного розмаху: людство зіткнулося з відкритими чи дещо завуальованими фактами повторення тих подій, які не здобули свого часу чіткої переструктуризації через історіографічний результат.

Зміна історії в минулому створює лакуну для розгортання сюжетних схем фантастичної літератури, тобто готує вдячний ґрунт для реалізації типових фабульних конструкцій наукової фантастики та фентезі, наприклад, подорожі в часі, неоміфологізації персонажів, альтернативного використання магії та мантики фольклорно-обрядового походження у художній літературі.

Найпоширеніші генологічні риси художніх творів АІ — це балансування на межі глобального та часткового, сценаризація історії розвитку держав і світового цивілізаційного процесу. Найважливішими особливостями поетики можна вважати: занурення в національно-ментальні особливості історичного розвитку та закони перебігу й зміни історичних подій; герменевтичний зв'язок АІ з християнством (переважна кількість творів АІ написана на матеріалі історії людства після появи християнства, або, власне, на матеріалі цього процесу чи його заперечення); занурення в міфологію та езотеричні знання; критика теорії лінійного хронотопу в загальному сенсі; залучення міметичних методів інших видів мистецтва, науки (інтертекстуальність); широкий спектр формально-видових утворень, безупинна їхня трансформація та моделювання нових схем для постпостмодерністського дискурсу.

Тож, незважаючи на значну кількість праць, які стосуються альтернативної історії взагалі та альтернативної історії як жанру художньої літератури, питання генези, розвитку та сучасного функціонування жанру альтернативної історії в українській та світовій літературах не було досі предметом спеціального дослідження, що зумовлює **актуальність теми**, її теоретичну та практичну важливість.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є з'ясування метажанрових, стильових, концептуальних, художніх особливостей альтернативної історії в українській та зарубіжних національних літературах.

Мета дослідження зумовила постановку та розв'язання **наступних завдань:**

- проаналізувати історичний аспект, художню природу, визначити причини та умови функціонування жанрової матриці альтернативної історії в українській, слов'янських, західноєвропейських та американській літературах;
- розробити й обґрунтувати генологічну класифікацію творів власне метажанру альтернативної історії та її субжанрів в українській та зарубіжних національних літературах;
- здійснити аналіз художніх особливостей

альтернативноісторичних творів, дослідити та проаналізувати зміни, що відбулися в розподілі піджанрів метажанру альтернативної історії;

– визначити особливості поетики власне AI та субжанрів цього метажанру у взаємозв'язках різних структурних рівнів твору;

– згідно з особливостями поетики аналізованих зразків прози AI визначити ключові жанрові риси, що характеризують власне AI та її субжанри;

– довести ефективність формули альтернативізму для творів типу «N жанр + AI»;

– дослідити світову практику застосування альтернативноісторичного методу в національних письменствах слов'янських країн та західноєвропейських літературах, письменстві США та визначити базові функціональні властивості і соціокультурні взаємовпливи «історія» — «нація» — «література» на прикладі художньої AI;

– визначити роль глобалізації у процесі літературної дифузії, наслідком якої стало переструктурування в полі наукової фантастики, фентезі та історичної романістики, що, своєю чергою, призвело до перетворення жанру AI, який викристалізувався з фантастичного та історичного роману, в метажанр, що творить нові субжанри;

– розглянути та науково обґрунтувати шляхи вдосконалення міжрівневого впливу AI на модус «текст-читач» за допомогою розробки базису літературознавчої аналітики.

Об'єкт дослідження становить система національних та світових зразків прозових творів, які належать до метажанру альтернативної історії чи її субжанрів.

Предметом дослідження є генологічні та художньо-семантичні зв'язки між твором метажанру альтернативної історії і літературним хронотопом, твором та реальним історичним періодом, у який він написаний і про який у творі йдеться, твором і реципієнтом, автором і твором.

Теоретико-методологічне підґрунтя дисертації становлять праці з історії України як об'єкту художньої

альтернативної історії Н. Яковенко, антропологічні та соціальні виміри АІ Є. Жукова, І. Ковальського, а в теоретиколітературному аспекті альтернативної історії розглянула О. Поліщук у праці «Альтернативна історія в новітньому літературному процесі»; антропологічні та культурні чинники сучасного роману в дискурсі інтермедіальності й транскультурного контексту комплексно проаналізовані у дослідженні Т. Гундорової «Транзитна культура» допомогли окреслити межі впливу метажанру АІ в сучасній літературі постпостмодерністського напрямку; монографія Г. Сиваченко «Пророк не своєї вітчизни» з одного боку служить базисом теоретичної частини пропонованої праці, оскільки присвячена поняттю мета роману, а з іншого — допомогла з'ясувати генологічну і поетичну своєрідність роману В. Винниченка «Сонячна машина», який зараховуємо до метажанру АІ; окремо слід назвати М. Шнайдера-Маєрсона та його працю «Те, що майже відбулось. Своєрідність сучасного роману альтернативної історії» (Matthew Schneider-Mayerson «What almost was. The Politics of the contemporary alternate history novel»), що розкриває особливості американського роману АІ та історії розвитку генологічного утворення на тлі романного прямування американської фантастики і фентезі ХХ століття; генологічні особливості АІ детально аналізує Р. Кацман у в теоретичній частині монографії, присвяченій альтернативній історії та Й. Агнону: «Література, історія, вибір: принцип альтернативної історії в літературі» (Katsman Roman «Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein)»); праці О. Осьмухіної, Ю. Подлубної (Ю. Подлубнова), Р. Співак, О. Стужук, І. Тремаскіної розкривають аспекти метажанрової природи АІ та її генези; монографія С. Філоненко «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр», екстраполює теорію суперпозиції жанру К. Гелдера на українську масову прозу, концентруючи увагу на генологічному аспекті белетристики, до якої зараховують частину творів АІ, Л. Шмайнк (Lars Schmeink) у праці «Дистопія, наукова фантастика, постгуманізм і рідка сучасність» окреслює питання функціонування АІ в межах пост постмодерністської культури,

теоретичні висновки науковця застосовані для опису та доведення авторської класифікації субжанрів AI; Г. Розенфельд (Gavriel Rosenfeld) у праці «Why Do We Ask “What If?” Reflections on the Function of Alternate History. History and Theory» звертає увагу на функціональні основи поетики AI, що склали основу для окреслення художніх особливостей проаналізованих у дослідженні творів AI, енциклопедична стаття «Альтернативна історія» («The Alternative History» Дж. Клюта (John Clute), і П. Нікколза (Peter Nicholls) в «Енциклопедії наукової фантастики» («The Encyclopedia of Science Fiction») акумулює сприйняття концепції AI в сучасній науковій думці.

Наукова новизна одержаних результатів роботи базується на таких основних положеннях. Уперше в українському та зарубіжному науковому дискурсі:

- виконано комплексне різноспрямоване аналітичне висвітлення метажанру альтернативної історії в художній літературі у вимірах генології та поетики;

- здійснено порівняльне та функціональне дослідження українського сучасного роману в жанрі альтернативної історії з англійськомовними (американськими та британськими), німецькими, польськими, чеськими, російськими творами художньої альтернативної історії.;

- визначено й консолідовано спільний арсенал стратегій жанрових рішень та поетики (елементів внутрішньої форми: сюжету, образів, персонажів) AI в українській та англійськомовній, польській, чеській, німецькій, російській національних літературах;

- проаналізовано феномен альтернативної історії у вітчизняній літературі (переважно першого десятиліття 2000-х рр..) й підвалини жанру альтернативної історії загалом, його походження, причини і сутність процесу перетворення на метажанр (що робить студію корисною для науковців і перекладачів);

- на прикладі взаємодії транснаціональних генологічних маркерів AI та впливу фольклорних образів і мовностилю усної народної творчості на поетику роману AI з'ясовано варіювання субжанрів у компаративістичному дискурсі;

- представлено авторську класифікацію субжанрів AI в

українській та інших слов'янських літературах;

– запропоновано модель впливу АІ на комеморативну практику в антропологічному дискурсі постмодерністської та пост постмодерністської прози.

У дисертації використано порівняльний, зіставний, історико-літературний, описовий, діалектичний, статистичний, семіотичний, рецептивний, структурний **підходи та методи аналізу**.

Порівняльний метод (контактно-генетичний і типологічний) виступає базовим у другому та третьому розділах для проведення компаративного аналізу творів української, російської, польської, німецької, чеської, англійської, американської АІ, виявлення спільних і відмінних рис творів метажанру АІ в різних національних літературах. Історико-літературний підхід, як і компаративний, використано системно в усій праці, оскільки за його допомоги презентується той чи інший автор, текст, контекст. Семіотичний метод застосовано як допоміжний, передусім у четвертому розділі, для означення специфічного авторського ідіостилю в малій прозі АІ, разом із рецептивним та діалектичним методами аналізу, які в парі дозволили виявити розвиток малої прози АІ в українській літературі в контексті світової АІ в оповіданні та новелі, успадкованих від роману АІ.

Наскрізно в роботі використані різні прийоми аналітичного методу, разом зі статистичним, що дозволило укласти та обґрунтувати класифікацію субжанрів АІ. Довести та обґрунтувати взаємозв'язок генологічних особливостей та рис поетики прози АІ допоміг структурний підхід до зіставлення художніх явищ.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що сформульовані положення, висновки, рекомендації можуть бути враховані як авторами творів альтернативної історії та реципієнтами, так і дослідниками, літературними критиками, перекладачами і викладачами в курсах української та світової літератур, компаративістики.

Джерельна база дослідження становить більше сотні романів та збірників оповідань, які містять жанрову матрицю і відповідають формулі альтернативної історії. Дещо переважає

(становить 68 %) кількість художніх творів AI в українській літературі, оскільки генологія та поетика цього явища у вітчизняній художній прозі найменш досліджена з-поміж інших національних літератур як Східної, так і Західної Європи та материнської для жанру літератури США. Відтак, значна увага приділена у дослідженні (що позначено на відсотковому показнику джерел) субжанру «альтернативна історія України», започаткованому В. Кожелянком та 10-ти романам у метажанрі AI й двом збіркам новел буковинського письменника — творця альтернативної історії в українській літературі.

Щодо зарубіжних національних літератур, то в пропонованій праці розглянуто твори Т. Вермеса, С. Фрая, П'єра Дібісі, Д. Одії, Я. Дукая, С. Кінга, Кіра Буличова, Є. Замятіна, Б. Лавреньова, В. Неффа, Ф. Муллалі, К. Рохаса та ін.

Апробація результатів дисертації (монографії). Основні результати дослідження відображено в доповідях на наукових конференціях, у статтях і розділах колективних і одноосібних монографій (загалом — 49 публікацій)².

Перспективою дослідження вважаємо глибше вивчення національних традицій альтернативної історії та зіставлення більшої кількості літератур за створеним у дослідженні алгоритмом (наприклад, японської, китайської, австралійської літератур AI); розроблення періодизації AI в дискурсі періодизації національних літератур.

² У монографії використано публікації авторки, на матеріалі яких апробовано дисертаційне дослідження (див. «Список використаної (основної) літератури» [8-57]).

РОЗДІЛ І. АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ: ПОХОДЖЕННЯ І РОЗВИТОК

1.1. Терміносистема альтернативної історії в художній прозі, сутність і генеза АІ як метажанру

Динамічна історія Європи та Америки ХХ століття, злети й падіння керівництва окремих держав, процеси гуманізації та децентралізації, поява й девальвація нацизму та фашизму, демократизація Західної Європи, вивищення та розпад ССР, нарешті — консолідація Східної та Західної Європи набули особливого нового образу в дзеркалі літератури як найбільш динамічного виду культури. Практична філософія П. Рікера (Paul Ricoeur) — вершина переосмислення проблем людської ідентичності в контексті трагічного досвіду ХХ століття. «Сам як інший»³ — головний твір П. Рікера про філософію людини, про здатність людини на вчинок, слово та відповідь на «запитання» приходять до розв'язання проблеми ідентичності особистості та піднімає проблему ролі особистості в історії та літературі, окреслює спільність і відмінність цих двох дискурсів, а найголовніше — у зоні їхнього перетину. Зона перетину історії та літератури може бути гідно окреслена межами метажанру альтернативної історії. Адже саме в цьому дискурсі історія як річ у собі здобуває заборонений офіційною історіографією умовний спосіб, а література, як фрактальна фігура культури, здобуває найреальнішу дійсність із усіх дотепер отриманих нею для власного опрацювання. П. Рікер окреслює подібне поєднання у філософському вимірі особистої та наративної ідентичності, дилема між якими виникає «водночас із постановкою питання про перманентність у часі — співвідношення між нашими двома версіями ідентичності вперше постало як справжня проблема»⁴. Перевага на користь однієї з цих ідентичностей визначає вибір певної лінії з множинних схем подій, що в художній прозі буде виражено як «точка біфуркації» (момент часу в прямуванні фабули, коли

³ Рікер П. Сам як інший. Поль Рікер. Київ : Дух і літера, 2002. 458 с.

⁴ Там само. С. 141.

відбувається зміна «природної історії») (за В. Вернадським) на літературну історію (фантастичну, фентезійну, псевдоісторичну тощо). Так, наративна ідентифікація, що у праці П. Рікера являє собою національно-ментальну та суспільну ідентифікацію особистості в колі властивих їй ролей (громадянин, батько, мати, співробітник, військовослужбовець тощо), в літературі займатиме нішу історичної прози, а особиста самоідентифікація, що у П. Рікера реалізує духовну сентенцію самотності (selfhood), відповідатиме саме альтернативній історії як принципу відтворення художнього світу прози. Персонаж, означений як певний історичний прототип, діє осібно, впливаючи на розвиток історії, що змінює свій звичний плин під впливом дивергента. Тому головне поле функціонування сукупності творів, які формують корпус літератури альтернативної історії перебуває саме на перетині явищ колективного та індивідуального, іншими словами, балансує на межі history та story (тобто глобальної історії як цивілізаційного прямування людства і локальної історії, оповіданої автором), саме тому в цьому дослідженні кваліфікуємо АІ як метажанр. Оперування категоріями глобального історичного процесу, тобто метаісторії, тієї, що перебуває поза реальною хронікою окремих віх історії, однак у художньому творі, в прикладному аспекті, «працює» з конкретною національною історією, створюючи ймовірну альтернативу історіографічній правді.

У кожному художньому творі альтернативна історія реалізується за рахунок формули альтернативізму, що об'єднує різні за генологічним базисом і набором елементів поетики прозові зразки в структуру метажанру АІ.

Альтернативна історія (АІ) — це інтермедіальне явище культури ХХ–ХХІ ст.ст., що об'єднує метажанр літератури, напрям образотворчого мистецтва та корпус студій з історіографії, культурології, політології, які за основу творчого / наукового методу приймають багатовимірність (нелінійність) історичного часу.

Пропонована дефініція постає як системне узагальнення доволі об'ємного матеріалу попередніх студій. Зокрема, в літературознавстві сутність терміну вивчали під призмою

традиції антиутопії та фантастики (зокрема, наукової фантастики). О. Осьмухіна (Ольга Осьмухіна) та Г. Махрова (Галина Махрова) визначають АІ як похідне жанрово-стильове утворення антиутопії, вказують на зв'язок із традиційною поетикою фантастики у праці «Специфіка жанру роману альтернативної історії (на матеріалі вітчизняної прози 1990-х — 2000-х рр.)»⁵. У теоретичній праці йдеться про російську сучасну прозу В. Аксьонова (Василий Аксёнов), Д. Липскерова (Дмитрий Липскеров), В. Войновича (Владимир Войнович), Т. Толстой (Татьяна Толстая). Альтернативна історія розглядається дослідниками як поєднання історизму з фантастичним елементом, що дозволяє письменнику створити умови для максимального розкриття художнього задуму. «[...]практика російської літератури 1990-х — початку 2000-х років наочно свідчить про розширення жанрового і тематичного простору вітчизняної антиутопії саме за рахунок нового літературного феномену — роману альтернативної історії»⁶ [перекл. тут і далі наш — А.А.], — зазначає в теоретичній частині студії О. Осьмухіна.

Треба зауважити, що практично всі дослідники альтернативної історії (М. Шнайдер-Маерсон, Р. Кацман, О. Осьмухіна тощо) уникають прямої номінації генологічного маркування АІ, а також її таксономічного рівня, натомість називаючи художню АІ «літературним феноменом», «новим художнім явищем», «дочірнім жанром антиутопії» тощо. Проте, саме питання походження і моделі функціонування визначає, на нашу думку, генологічну сутність альтернативної історії.

У пропонованому дослідженні альтернативна історія детермінується як явище літератури ХХ століття, що пройшло шлях від субжанру наукової фантастики та історичної прози до метажанру (1990-2000 рр.) в європейських літературах та зокрема в українській літературі.

В дискурсі теорії літератури, на нашу думку, термін має

⁵ Осьмухіна О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.). Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. С. 50-58. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-zhanra-romana-alternativnoy-istorii-na-materiale-otechestvennoy-prozy-1990-h-2000-h-gg>.

⁶ Там само. С. 51.

сутність метажанру саме через генологічну спорідненість із фантастикою (більшою мірою із science fiction, ніж із фентезі, хоча зразки творів такого поєднання наявні). А фантастика визначається як метажанр у студіях Ю. Подлубнової (Ю. Подлубнова), Р. Співак, Б. Іванюка. Отже, утворення на стику двох метажанрів, очевидно, продукує суміжний метажанр. Також на користь метажанрової природи АІ свідчить той факт, що утворення є жанрово-тематичним: «Метажанр — більш загальне поняття. Він так само, як і мегажанр, — міжвидове й міжродове явище, крім того, пов'язане й з категоріями філософії та естетики (комічне, фантастичне)»⁷, — резюмує у статті «Жанр, метажанр, мегажанр як теоретичні проблеми» О. Стужук. Отже, бачимо яскраво виражений тематичний маркер у визначенні наджанрового генологічного утворення «метажанр». Суголосно до вказаної ідеї висловлюється Л. Шмайнк (Lars Schmeink) у праці «Дистопія, наукова фантастика, постгуманізм і рідка сучасність»⁸, однак він вказує насамперед на стильові межі розширення валентності АІ дискурсу (що Л. Шмайнком ототожнюється із сукупним простором дистопії та наукової фантастики): «[...] науково-фантастична історія стала всюдисущою, як у багатьох виявах нашої повсякденної культури, від газет та політичного дискурсу [...] до використання фантастичних елементів у глобальних медіа поза традиційними межами, так і у високих колах культури»⁹.

Наступним чинником у визначенні фантастики як метажанру постає функціональний аспект. У номенклатурному визначенні генології в художній прозі до понять метажанру та мегажанру науковці вдалися в добу соцреалізму, на що вказує О. Стужук, тож визначальним стає саме рольовий, функціональний аспект. Тож можемо сформулювати таке визначення: **метажанр — це тематично-жанрова єдність, що**

⁷ Стужук О. Жанр, метажанр, мегажанр як теоретичні проблеми. Українська наукова термінологія. Зб. матеріалів науково-практичної конференції «Українська наукова термінологія. Суспільні та гуманітарні науки». 12 листопада 2010. №3. С. 74.

⁸ Schmeink L. Dystopia, Science Fiction, Posthumanism and Liquid Modernity. Biopunk Dystopias Genetic Engineering. Society and Science Fiction. Liverpool University Press, 2016. P. 18-70.

⁹ Там само. С. 19.

може самостійно створювати продуктивні жанри, об'єднуючи їх у специфічний спосіб за допомоги генологічних рис та особливостей поетики.

З цього погляду фантастика, як й історичний роман, постають як метажанри. У дисертаційній праці С. Олійник «Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника» дослідниця так описує класифікацію творів фантастики: «[...] визначення будь-якого жанру фантастики має включати характеристику зв'язків фантастичного елемента та дійсності (тобто особливість вимислу)»¹⁰. Відтак незаперечний факт про існування дочірніх жанрів фантастики та їхніх класифікацій дозволяє окреслити її як метажанр.

Виходячи із суміжного логічного підходу, альтернативна історія також відповідає характеристикам метажанру: продукує дочірні субжанри, являє собою жанрово-тематичне генологічне утворення, походить із царини двох метажанрів. Окремо слід наголосити на генологічному зв'язку альтернативної історії з антиутопією, утопією та, певною мірою, з романом-пересторогою. Так, антиутопії Є. Замятіна (Евгеній Замятин), Дж. Орвелла (George Orwell), О. Гакслі (Aldous Leonard Huxley) структурно, формально належать до романів-антиутопій і формують корпус художньої альтернативної історії. О. Ковтун у монографії «Поетика надзвичайного: Художні світи фантастики, чарівної казки, утопії, притчі і міфу (На матеріалі європейської літератури першої половини ХХ століття)» вказує на суміжність поетики утопії та антиутопії, їхній формальний зв'язок із науковою фантастикою: «Ми дотримуємося думки, що, хоча смислова відмінність між утопією і антиутопією безсумнівна, з точки зору поетики вони являють собою різновиди в цілому єдиної художньої структури»¹¹. Потверджує цю ідею також американський літературознавець Г. Розенфельд (Gavriel Rosenfeld): «[...] я стверджую, що письменники та вчені давно створювали «аллоісторичні наративи» з принципово презентантних мотивів.

¹⁰ Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника, автореф. дис..на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. С. 7.

¹¹ Ковтун Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины ХХ века). Москва: Изд-во МГУ, 1999. С. 77.

Альтернативні історії приймали різні типологічні форми, залежно від того, як їхні автори розглядали сучасність. Наприклад, сценарії хоррору зображували альтернативне минуле як гірше від реальної історичної хроніки з метою potwierдження сьогодення, тоді як фентезі-сценарії зображували альтернативне минуле як краще за справжню історію, щоби висловити невдоволення сьогоденням[...]»¹². З одного боку, студія Г. Розенфельда об'єднує антиутопію й утопію в єдину систему саме за рахунок альтернативної історії, а з другого, — науковець демонструє також наявність генологічного зв'язку АІ з літературою фентезі.

Щодо часу появи альтернативної історії думки літературознавців різних поколінь та країн розділилися. Російське літературознавство схиляється до зв'язку АІ з постмодернізмом, а жанр АІ утвердженням вважається з кінця ХХ століття (за О. Осьмухіною, О. Ковтун). Натомість у західноєвропейських та американській літературах час фігурування АІ відсувається на початок ХХ століття: «Остаточно закріпилась АІ у світовому письменстві в епоху модернізму. Як жанр художньої літератури вона бере початок у творчості видатного американського письменника М. Твена»¹³. Питанням художніх систем і художніх напрямів, із естетичними категоріями яких АІ має генологічний та поетикальний зв'язок, буде присвячений окремий підрозділ (див. п. 1.8). Найвідоміші твори альтернативної історії це — «3000 років серед мікробів» М. Твена (Mark Twain «3000 Years Among Microbes», 1905), «І прогримів грім» Р. Бредбері (R. Bradbury «And Thunder Rumble», 1952), «Еутопія» П. Андерсона (Poul Anderson «Eutopia», 1967), «Хай живе Трансатлантичний тунель! Ура!» Г. Гаррісона (Harry Harrison «A Transatlantic Tunnel, Hurrah!», 1972), «Експеримент доктора Гайдеггера» Н. Готорна (Nathaniel Hawthorne «Dr. Heidegger's Experiment», 1837), «Хай не зійде темрява» Л. С. де Кампа (Leon Sprague de Camp «Lest Darkness Fall», 1939), «Острів Крим» В. Аксьонова (Василий Аксенов «Остров Крым»,

¹² Rosenfeld G. Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternate History. *History and Theory*. December 2020. P. 90-103. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2303.00222>.

¹³ Nicholls P., Clute J. *The Encyclopedia of Science Fiction [Text]* / Peter Nicholls, John Clute. London: Orbit, 1993. P. 806.

1979), «Спадкоємець» К. Буличова (Кир Булычѳв «Наследник», 1992), «Фатерланд» Р. Харриса (Robert Harris «Fatherland», 1992), «Інше небо» А. Лазарчука (Андрей Лазарчук «Другое небо», 1993), «Втрачені сторінки» П. ді Філіппо (Paul Di Filippo «Lost Pages», 1998), «72 листи» Т. Чіанга (Ted Chiang «72 letters», 2000), «Варіант «Біс» С. Анісімова (Сергей Анисимов «Вариант 'Бис'», 2004), «11 / 22 / 63» С. Кінга (Stephen King «11 / 22 / 63», 2011) [див. Табл. 1; додатки].

Роман М. Твена «Янкї з Коннектикута при дворї короля Артура» (1889) написаний на матеріалї реальних історичних нотаток, хронік, свідчень, проте сюжетним каталізатором є введений письменником фантастичний елемент, який можна узагальнено назвати: *що було б, якби...* Точка дивергенції, за яку править введений ззовні поворотний елемент, що змінює звичний (відомий, реальний) перебіг історії, — це найважливіший жанровий маркер, який допомагає ідентифікувати твір як такий, що є альтернативною історією.

Зміна історії в минулому (навіть якщо йдеться про майбутнє суспільства) створює лакуну для розгортання сюжетних схем фантастичного виду літератури, тобто готує вдячний ґрунт для реалізації типових фабульних конструкцій наукової фантастики та фентезі, наприклад, подорожі в часі, втручання інопланетних цивілізацій чи окремих представників позаземних форм життя, результати й зміни перебігу НТР тощо.

Метажанровими маркерами творів АІ, окрім умови альтернативності, вважаємо також балансування на межі глобального та часткового, тобто *history* і *story*; у творах АІ розглядають можливі історії розвитку, сценарії життя винятково людської цивілізації, у стосунку до офіційної історіографії; інтермедіальність та системність підходу до створення альтернативного світу (принцип саги, епічність, деталізація і фентезійність оповіді, публіцистичність або епістолярність мовостилю, яскравий незвичний ономастикон); на ідейно-тематичному рівні часто використовуються алюзії або прямі посилання на історіографічні джерела, а також на міфи, легенди, древні філософські трактати, сакральні та фольклорні тексти.

Як найважливіші стильові маркери АІ, з досвіду

проаналізованих художніх творів, виокремимо такі:

➤ заглиблення в національно-ментальні особливості історичного розвитку та закони перебігу й зміни історичних подій;

➤ герменевтичний зв'язок АІ з християнством (переважна кількість творів АІ, написані на матеріалі історії людства після появи християнства, або, власне, на матеріалі цього процесу чи його заперечення);

➤ занурення в міфологію та езотеричні знання;

➤ критика теорії лінійного хронотопу в загальному сенсі;

➤ залучення міметичних методів інших видів мистецтва, науки;

➤ широкий спектр формально-видових утворень.

До повторюваних жанрових маркерів належать такі:

➤ зміна історії в минулому (що було б, якби...);

➤ епічність та епохальність оповіді, тобто опис життя бодай цілого покоління у змінній історичній реальності;

➤ національна прив'язаність персонажів, алюзій, логічних ланцюжків і, разом із тим, притчева узагальненість фабули.

Метажанр альтернативної історії, на нашу думку, має три принципових положення, з яких випливають його ознаки:

▪ описана до точки дивергенції історія (*history*) повністю відповідає зафіксованій світовій чи національній, інакше кажучи, альтернативна історія не може базуватися на криптоісторії, гіпотезах, вигадках, у творі повинні фігурувати реальні історичні постаті;

▪ альтернативна історія — це історія людства, тому у творі цього жанру дійовими персонажами не можуть виступати анімалістичні образи чи представники позаземних цивілізацій;

▪ якщо у творі використовується художній прийом співвіднесення з паралельним світом, віртуальною реальністю, то цей світ повинен бути ідентичним до реального, цивілізаційного простору до точки дивергенції та істотно відрізнятися після неї.

На суголосні до висловлених ознаки вказує К. Ебботт у статті «Минуле, умовно: альтернативна історія в спекулятивній

фантастиці»¹⁴, однак учений все ж схильний генетично виводити АІ з царини наукової фантастики й розглядати як дочірній жанр: «Альтернативні історії белетризують контрафакти, закладені в історичному мисленні. Роблячи це, жанр може допомогти як науковцям, так і студентам розширити свою історичну картину світу. Кваліфіковані практики не лише задають інтелектуальні питання («а що, як...?»), але й наповнюють історичні сценарії цікавими та переконливими персонажами, які забезпечують відчуття повсякденного життя в іншому часі й місці»¹⁵. Треба сказати, що генологічна парадигма вживання АІ у інваріанті множини «альтернативні історії» вказує на множинність історичних альтернативних сценаріїв, а маркування АІ як жанру фантастики відповідає усталеному погляду американського літературознавства, що слугує базисом для студії К. Еббота, адже в статті він аналізує передусім збірник Ф. К. Діка «Людина у високому замку».

Процеси, що відбуваються в українській, польській, російській, білоруській літературах із різною інтенсивністю, все ж пов'язані з американським сценарієм розвитку АІ та фентезі. Цей зв'язок очевидний, приміром, за плином початкового розвитку жанру: генологічна закоріненість у фентезі (концепція романтизації творення історії) та матриці історичного роману (архітектоніка та фабульні схеми запозичені АІ з найдавнішого романного жанру), літературний конкурс як межова подія для реалізації відгалуження АІ від материнських жанрів.

Другий пункт стає надважливим у інформаційному суспільстві, схильному до детермінування явищ культури. Відтак, якщо якесь явище відбулося, то необхідно позначити точне місце та час цього явища, щоб предметнити його. Щоби продемонструвати тяжіння сучасного мистецтва (contemporary art) до предметності як у формі, так і за змістом, культуролог М. Чікарькова наводить приклад Т. Емін: «Британська

¹⁴ Ebbott C. The past, conditionally: alternative history in speculative fiction. *Perspectives of History*, January 2016. URL: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/january-2016/the-past-conditionally-alternative-history-in-speculative-fiction>.

¹⁵ Там само.

художниця Трейсі Емін продемонструвала 1999 року в галереї інсталяцію «Моє ліжко» («My bed»)… Вона розповідала, що перебувала декілька днів у депресії і провела їх у ліжку без їжі та пиття..., а коли прийшла до тями, ... зрозуміла, що це готовий мистецький артефакт»¹⁶. Не беручи до уваги естетичну й етичну складову, бачимо приклад потреби сучасного митця опрідметнювати все довкола й усередині: ментальні відкриття, психічні стани, емоції тощо.

Подібна ситуація відбувається із AI. В американській літературознавчій класифікації досі послуговуються поняттями «жанр» (Т. Шиппі), «субжанр» (М. Шнайдер-Маєрсон), а в британській — «наджанр» («overgenre») М. Бредбері у праці «Британський роман нового часу», Р. Кацман — «жанр» («genre») або ж «утворення» («formation»). Причому, незалежно від маркування генологічної формації, альтернативна історія на сучасному етапі визначається різними авторами як певне дітисько актуальної культури та свідомості й історичної літератури, що виникло завдяки любові авторів та читачів до наукової фантастики та фентезі. Тому, пояснює М. Шнайдер-Маєрсон, знаковим роком для AI стає 1995-й, коли пані Ліпер і Р. Б. Шмунк, співробітник НАСА, започаткували літературний конкурс письменників-альтернативістів, коли AI офіційно одержала «свідоцтво про народження». На цей літературний конкурс звертає увагу й Р. Кацман, стипендіат Кембріджського університету, однак історіографія жанру ведеться ним від Середньовіччя (що вказує на походження жанру з історичного роману): «Середньовіччя та Відродження дають ще один характерний приклад «ранньої» альтернативної літератури — жанр мандрівної літератури»¹⁷.

Виникнення жанру AI на межі фантастики й історичного роману в усіх теоретико-літературознавчих джерелах підтверджується спільним функціонуванням у ньому маркерів обох похідних жанрів. Читаємо у енциклопедичній статті Дж. К्लюта (John Clute): «Альтернативна історія — це не комп'ютерна гра-стратегія, яку можна зберегти, переграти і

¹⁶ Чікарькова М. Ю. Сучасна культура: проблеми аксіології і термінології. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2018. С. 5.

¹⁷ Katsman R. Literature, history, choice, op. cit. P. 45.

потім знову *перезберегти*, і не світські бесіди про те, що *могло би бути, якби...*¹⁸. Альтернативна історія «дозволяє проаналізувати хід історичних подій, оцінити роль в історії тих чи тих постатей і випадкових чинників, і, разом із тим, — що найголовніше — зрозуміти закономірності історичних подій, щоб у реальності уникнути повторення колись зроблених помилок»¹⁹.

Амбівалентність ознак АІ пов'язана з тим, що вона виокремилася з царини наукової фантастики та виробила власну концепцію на жанровій матриці історичного роману.

Жанрова схема історичного роману успішно працює в творах альтернативної історії. Адже сама *альтернативність* виникла у полі *історизму* [див. п. 1.2.], що прийшов на зміну історії. Поява історичного роману пов'язана з відродженням історичної прози в епоху Середньовіччя, модифікацією романної оповідної структури, й перетворенням історичної літератури в епоху Нового часу з міфологічно-притчевого — в епічний рід, пізніше канонізований, жанр роману. «Історична проза — своєрідний жанр, в якому сполучаються фактографічність, науковість позиції й стиль викладу, що базується на засадах поетики»²⁰. Це визначення С. Абрамовича стосується генези історичної прози. Але у ХХ ст. «[...] у зв'язку зі становленням тоталітарних режимів у Європі й практикою «переписування» історії [...] численні виклади історичних подій[...] все більше тяжіють до міфологізації [...] та спостерігаються численні стилізації»²¹.

Прямуювання до узагальнення наділило історію роллю посередника між філософією і релігією: вона перетворилася на світську релігію. Тож її стосунки з церквою набули двозначності. Вона заступала *Божественне Провидіння* умінням пояснювати хід речей, але водночас історія залишалася *поєднаною з Богом (unmittelbar zu Gott)*, в ній завжди залишалося щось неприступне для раціональної історичної реконструкції. Свого часу В. Гумбольдт порівняв історію з

¹⁸ Nicholls P., Clute J. The Encyclopedia of Science Fiction. London: Orbit, 1993. P. 714.

¹⁹ Марусик І. «Тероріум» В. Кожелянка. Україна. 2005. №2 (14). С. 14-18.

²⁰ Лексикон загального та порівняльного літературознавства, за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 239.

²¹ Там само. С. 239-240.

мистецтвом, що «також є не стільки наслідуванням образу, скільки вживанням в Ідею, що гніздиться в цьому образі»²².

Так філософія історії повернулася до полеміки між історією та романом. Д. Дідро, говорячи про С. Річардсона, протиставляв історію як *поганий роман* — романові як *добрій історії*. Саме роман, на думку О. Тьєрі, висуваючи ясні й послідовні засади розуміння, наближається до істини більшою мірою, ніж укрита пилом історія, здатна лише нагромаджувати факти без їхнього внутрішнього логічного зв'язку. Довга й заплутана історія побутування історичного роману, зокрема в англійській (В. Скотт) та французькій (Ж. Мішле) літературах, трохи розборонила ворогуючі табори *фантазерів* та *істориків*.

В історичній науці та художній літературі все частіше реалізується прагнення людини змінити щось в історії, щоби повернути її в *правильне* русло. Заміна фактів чи їх трактування лише політизує історичні хроніки та саму історіографію, але бажаного виправлення *історичної сучасності* не дає. Розуміючи логіку подій, особливо на певній хронотопній відстані, можна успішно створювати проекти нових варіантів, накладаючи їх на вже відомі схеми історичних подій минулих епох. Особливо вдало за допомогою цього методу можна реконструювати національну історію.

У ХХ ст. в есеїстиці, драмі, малій прозі, а пізніше — й у романі з'являються елементи АІ. Історичні проміжки та моменти, що найбільше зацікавили зарубіжних письменників, переважно належать до історії воєн та зламів століття, а також стосуються історії християнства [див. Табл. 1]. Натомість українські спроби переважно стосуються вітчизняної історії (часто — політичної) і належать або до часів Київської Русі та християнізації українських земель (І. Білик «Меч Арея», «Похорон богів», «Не дратуйте грифонів», В. Владко «Нащадки скіфів»), або до ХІХ — початку ХХІ ст. (О. Ірванець «Рівне-Ровно», Я. Яновський «Долина Бельведеру», Ю. Щербак «Час смертохристів», М. і С. Дяченки «Vita Nostra» і, звичайно, «Дефіляда в Москві» В. Кожелянко.

Величезна кількість творів фентезі та фантастики, що значаться під грифом АІ, використовуючи їх як бренд для

²² Humboldt W. Von Briefwechsel an F. G. Welcker, 1841. S. 49.

успішного поширення книжкового продукту, оскільки в Європі нині цей жанр користується попитом читачів та увагою літературних критиків. Однак не завжди марковані такою аббревіатурою тексти виходять за рамки масової літератури, особливо на ґрунті літпроцесу слов'янських держав. У російській літературі нині спостерігаємо інтенсивне наповнення корпусу текстів, позначених деякими маркерами цього жанру: М. Перумов, А. Вязовський, М. Глебов, С. Протасов та багато інших письменників, що пишуть романи фентезі, — здобувають на кількості й, часто, втрачають на якості письменницького продукту.

Ось що пише про рідну йому літературу засновник найбільших інтернет-ресурсів з питання альтернативної історії А. Андрєєв у «Time o'clock: news-дневник фут-уролога»: «В основі моєї давньої бестіалогії лежить ідея про те, що в російській фантастиці давно закорінилася *фейлетонна епоха*. Оригінальних письменників з цілісним творчим методом немає вже років двадцять. Все, що є, — це гібриди-мутанти, склеєні з пістрявих огризків минулого»²³. Не зупиняючись на тому, що *його давня бестіалогія* принципово перебрана у Ф. Бляя з книги «Бестіарій сучасної літератури» (Franz Blei «Das große Bestiarium der modernen Literatur»), яка ще 1924 року презентувала світу те, що ми сьогодні називаємо «іронічним блогерством» і, за висловом видавця Г. фон Вебера (Hans von Weber), який увійшов до анотації сучасного перевидання, є «книгою, написаною у стилі зоологічного трактату, книгою відвертої божественної злоби та безрозсудливості»²⁴, бачимо, що самотніми й цілісними письменниками А. Андрєєв вважає братів А. та Б. Стругацьких і К. Буличова.

У своїй бестіарній класифікації А. Андрєєв поділяє письменників-альтернативістів на «...голлівудських лепетальників, що творяться гібридизацією Стругацьких та Голлівуду, і на крокодильників, яких можна отримати, схрестивши письменників і філософів із радянським

23 Лабазов И. Альтернативная история в сети. „Интернет“. ЛАБАЗЪ, 03 ноября 2002 г. № 296. URL: <http://lebed.com/2002/art3126.htm>.

24 Blei F. Das große Bestiarium der modernen Literatur. Verlag Projekt Gutenberg-De, 2016. 214 S.

гумористичним журналом *Крокодил*», «[...] вони жартують досить подібно, — продовжує А. Андрєєв, — навіть у тому випадку, коли пишуть про різне. Кастанеда плюс *Крокодил* дорівнює Пелєвін, Толкієн плюс *Крокодил* дорівнює Перумов, російські народні казки плюс *Крокодил* дорівнює Успенський. В ту ж клітку втрапляє й рідкісне звірятко [...] Сорокін, цей вічний шестикласник, що розмальовує портрети у підручнику з літератури»²⁵. Варто зауважити, що у сучасній російській літературі небагато залишилося письменників-альтернативістів після глобального відстрілу А. Андрєєвим засобами самоіронії, однак, на мапі російської АІ маємо ще В. Аксьонова й Кіра Буличова.

Наразі звернімо увагу на другий важливий жанровий елемент — фантастичний, і його роль в АІ як жанрово-стильового компонента метажанру, що формує в українській літературі специфічний субжанр — «альтернативну історію України».

АІ як метажанр, у своєму апофеозі, творить сагу-містифікацію на фантастичному ґрунті художніми засобами фентезі після оповіданої реальної історії, що не тільки залишилася зафіксованою в історіографії нації або об'єднанні держав, але й визнана науковою думкою, принаймні частково, такою, що насправді відбувалась. Інакше кажучи, фантастична повість чи роман розробляє *світ* і надалі описує часовий проміжок життя персонажів у ньому, а АІ вводить читача у курс справи історіографічною довідкою, й після цього розкриває ту літературну історію, що віддзеркалює ідею та зміст твору. Так, імітуючи основні причинно-наслідкові схеми справжнього світу, АІ література неминуче приходять до реалізації *історії* (*історіографії* або хоча б *story*). Для більш філігранного ефекту мімезису бажано, щоб «нова історія» (в ширшому значенні) була альтернативною і, водночас, наближеною до фантастичного сюжету — фактичною альтернативою, запрограмованою письменником (диференціацію значень термінів *історія*, *альтернативна історія*, *історіографія* тощо

²⁵ Лаич Н. О писателях-фантастах (в т. ч. и Альт-Историках), XX век. Бесконечность войн мировых. [форум]. URL: <http://wap.alternatiwa.borda.ru/?1-5-120-00000072-000-0-0-1106417905>, Загл. с экрана.

див. п. 1.2.).

Так, фантастика у ХХ і ХХІ ст. також стає метажанром художньої літератури, який використовує надбання своїх, колись дочірніх, жанрів, в т. ч. альтернативної історії. «Жанр, перейнятий з іншої літератури, в новому культурному середовищі зазнає певних видозмін. Взаємодія у жанрі стійкого і змінного, загальнотеоретичного й національно неповторного — одна з найскладніших проблем генології», — пише у передмові до однієї з найавторитетніших вітчизняних праць із жанрології Н. Копистянська²⁶, однак саме ця проблема піднімає явища жанрового характеру до рівня наджанру, метажанру чи мегажанру.

Другим чинником, що, на нашу думку, нарощує кількість жанрових маркерів, які, своєю чергою, збільшують розмивання меж АІ, стала саме вказана дослідницею теорії жанрів проблема генологічної трансформації на основі традиції конкретної національної літератури в метажанр світової літератури. Тому, власне, говоримо про відкриття, скажімо, В. Кожелянком не просто роману в жанрі АІ для української літератури, а створення специфічного субжанру «альтернативна історія України». Сім романів письменника «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Людинець пана Бога», «Ефіопська Січ», «Трете поле», «Тероріум» і «Котигорошко» заклали фундамент вказаного субжанру й пізніше інші українські письменники взялися за його розробку: Ю. Щербак, М. Кідрук, О. Меньшов та ін.

На розширення географічних меж побутування альтернативної історії (в широкому значенні терміну) ще у ХІХ ст. вказує у праці «Метаісторія: Історична уява в Європі ХІХ ст.» Г. Вайт (Hayden White «Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe»)²⁷. У ХІХ ст. європейська цивілізаційна теорія, а відтак й історіографія, складалася подібно до середньовічного уявлення про будову Всесвіту. Думка про те, що абсолютний центр розумної історії людства

²⁶ Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. С. 16.

²⁷ White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press, 1973. 462 p.

належить Європі, була розроблена Великою Британією й підтримана надалі Францією, Італією, Німеччиною. Щоправда, поза Західною Європою функціонували інші теорії. Проте культурний розвиток держав нашої частини світу дозволяв монополію на історіографію в її науковому та художньому вияві.

Так, пістряві й неспівмірні ідеї варилися у власному соку протягом століть, то забуваючись, то зринаючи знову й діючи на новий лад. Ж. Ніва (Georges Nivat) назвав цей процес «парниковим ефектом Європи» у статті «Народження та смерть національних міфів». Європа — це «[...] складний ботанічний сад, в якому повинні культивуватися всі види і де уніфікація завдяки спрощеній гібридизації відбуватися не повинна. Кожен різновид повинен мати в ньому своє місце, і за браком його він зникне, а разом із ним щезне ідея Європи, тобто багатство й національне розмаїття, з яких зіткана Європа. Набагато простіше засадити все соснами, аніж зробити *Aboretum*. Європейський сад не може зрости за відсталого сільського господарства. Європа не може бути Middle-West'ом»²⁸. В ідеї Ж. Ніва культурологічна картина світу під назвою «європейська самобутність та спільна історія» віддзеркалює базис появи альтернативної історії як типу мислення, що викристалізовується на ґрунті новітньої історії західноєвропейських та слов'янських країн, оскільки Європа складається, так би мовити, з ґрунту різного роду й ґатунку, тому для вирощування екзотичних культур на кшталт *Aboretum*, потрібне «добриво» альтернативної історії. Так АІ проникає не тільки в художню літературу, а й у історіографію, інші історичні науки, що по-різному трактують фахівці з історії.

Альтернативність кожної історичної праці та роману зокрема, з року в рік доводила цю внутрішню особливість Європи. З плином часу, реалізуючись у кожній новій національній літературі, АІ не тільки розширювала географічні межі, а й активувала нові жанрові ознаки й перетворювалась із дочірнього жанру, утвореного на стику наукової фантастики,

²⁸ Ніва Ж. Народження та смерть національних міфів. Київ: Дух і Літера. 1998. № 3–4. С. 46.

фентезі та історичного роману, в метажанр, який містить множини власних дочірних жарів.

Р. Кацман у праці «Література, історія, вибір» так характеризує стосунки між літературною АІ та офіційною історіографією: «Альтернативна історія може бути «нормальною» або нормалізованою, але ця її властивість завжди буде другорядною щодо її змістовної характеристики — того факту, що це інша, нереалізована історія. Нереалізована нормальність альтернативної історії не тільки не здатна нормалізувати реальну історію, але також, фактично, підкреслює та зберігає пам'ять про «ненормальну реальну історію». Саме це протиріччя надає альтернативній історії своєї привабливості»²⁹. Далі літературознавець вказує на те, що АІ не порушує таким чином усталену історію, проте, навпаки, — змушує носіїв історичної пам'яті зберігати у пам'яті як героїчні, так і трагічні сторінки історії. Р. Кацман вказує на те, що «нормалізація» історії полягає саме в адекватному сприйнятті цієї історичної реалії, а не в її певному трактуванні. Щоправда, тут виникає непросте запитання про право на творення альтернативної історії: хіба ж таке право належить винятково носіям історичної пам'яті певної національної історії чи літератури?

І все ж, створення вдячного ґрунту для одночасного виживання багатьох різнорідних, багатоаспектних ідей — полікультурність, полісемантичність як знакові чинники у розвитку культури й, зокрема літератури Європи приводять американський жанр на терени європейського письменства. Найбільшого поширення й читацького інтересу жанр АІ здобуває в німецькій, австрійській, польській, шведській, чеській, голландській літературах. В цьому дослідженні аспектно зацентровано увагу на впливі британської, німецької та австрійської літератур на польську, чеську, українську відповідно, та значенні цих перетинів для становлення цього жанру в українському літературному процесі.

Відхилення можливості альтернатив — це особливість азійської картини світу, що частково вкорінилася на слов'янському просторі. Саме причина ментального

²⁹ Katsman R. Literature, history, choice, op. cit. P. 88.

колоніалізму країн колишнього СРСР, що й спровокувала майже цілковиту відсутність творів альтернативної історії в літературах України, Білорусі, Словаччини, Болгарії до моменту здобуття цими країнами політичної незалежності. Наявність великої кількості текстів АІ у Росії ще не свідчить про подолання колоніального комплексу, адже важлива не тільки кількість, а й суспільний вплив написаного, про що вже згадувалося. Перефразовуючи А. Андрєєва: російські письменники не здатні створювати світи, а лише пародіюють, імітують дію. Про «режимність» без альтернатив у російському суспільстві пострадянської доби, влучно й безапеляційно, писав також російський письменник, московський перформер (коріння якого походить з Івано-Франківська) М. Єлізаров (Михаил Елизаров) у романі «Мультики»: «Я швидко втягнувся в режим, одного разу запропонований Божко: підйом о шостій тридцять, легка руханка, пробіжка; відбій — об одинадцятій вечора. Телевізор — по мінімуму і в освітленій кімнаті. І зрозуміло, жодних “мультиків”»³⁰.

Про далеку від мобільності світоглядну концепцію та рівень майстерності митця в літературі російській як репрезентантній одиниці Сходу, з проекцією на культурний виріб, писав, використовуючи схожі метафори, ще наш видатний співвітчизник М. Зеров («Ох, ви, сосни мої, — азійський край»)³¹. Концепція Сходу в сучасному літературознавстві трактується по-різному як культурологічно, так і географічно. Імагологічна парадигма Східного як географічно-культурної домінанти в різних національних інтерпретаціях всебічно розглянута в монографії І. Пупурс. Дослідниця вказує на те, що від географічного положення держави, в межах якої проживає певний етнос, створюється унікальне розуміння цього поняття: «Щодо українського романтичного орієнталізму, то тут склалася інакша ситуація. Географічне положення України, її пограниччя зі Східним — Степовим і Кримським, історичні взаємини з Малоазійським (Турецькоосманським) спричинили домінуючі позиції в

³⁰ Елизаров М. Мультики. Москва: АСТ, 2010. С. 85.

³¹ Зеров М. Твори: У 2-х. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 588.

українському романтичному орієнталізмі тих варіантів Східного, котрі були пов'язані з ними»³². Отже, глибше, «ботанічний сад» Ж. Ніва символізує «парниковість» європейської культури, залежність її розвитку від власних, повторюваних, процесів, власного мікроклімату, на відміну від азійської культури (до якої, в певному контексті, іноді залучають і російську), обираючи точкою відліку західноєвропейські культури і також західнослов'янські або північнослов'янські.

Які процеси в літературі Європи відбулися в перерозподілі жанрів та їхній відгомін в Україні читаємо в працях з літературної генології роману³³. Що ж стосується власне українського сучасного роману АІ, то своєрідною рисою цього різновиду у вітчизняній літературі, яка суголосна західноєвропейському романові, є міфологізація історії в глобальному та локальному значенні цього терміну. Своєрідний порятунок від *консервування* в європейській літературі реалізує міф. В українській літературній практиці сучасного роману відбувається повторна міфологізація, тобто створення новітнього міфу на ґрунті міфологеми історіографії, про що зауважує в монографічній праці Т. Бовсунівська³⁴. Повторну міфологізацію спостерігаємо, наприклад, у романі В. Кожелянка «Конотоп» на прикладі розшарування історичних наслідків Конотопської битви та міфологізації альтернативних варіантів історії в кожному з них.

Проте міф, народжений у Європі, якісно відрізняється від міфу Європи. Нехай назвемо тут, оказіонально, так би мовити, європейський міф — внутрішнім, а міф Європи — зовнішнім. Розкриття стратегії внутрішнього міфу та етимології й генези

³² Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII-XIX ст.). Суми: Університетська книга, 2017. С. 7.

³³ Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.; Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика. Монографія. Київ: ВПЦ Київський університет, 2010. 180 с.; Бузина О. Поразка на полях паралельної історії. Київські відомості. 2000. 29 верес. С. 22.; Яцук О. Експресивність як відчуття дійсності у романах Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві», «Ljeпоstradamus». Мандрівець. 2000. № 3. С. 47-51.

³⁴ Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика. Київ: ВПЦ Київський університет, 2010. 180 с.

зовнішнього, дають у підсумку відповідь на питання про сутність поняття «Європа» у широкому сенсі та в локально географічному. Цей аналітичний ланцюжок є також одним зі способів осягнення шляху від історичного роману до роману альтернативної історії, що з'явився саме в найяскравішому прошарковій культури Європи — в літературі. Найперше в літературі Великої Британії (куди прийшов із літератури США) й поширився згодом на західно- та східноєвропейські терени.

Отже, розгляньмо тези М.Новикової, які дослідниця виклала у статті «Юдейсько-християнське коріння Європи»³⁵ для з'ясування впливу міфологем європейського міфу як такого на літературну АІ. Почнемо з переліку *міфів зовнішніх*:

1.«Європа та давнє Середземномор'я дали людству [...] єдинобожжя»³⁶. Але, заперечує сама ж собі дослідниця — до Європи Нового часу не існувало жодної культури, яка була б атеїстичною. Не кажучи вже про те, що жодна інша культура не продукувала такого божественно-демонічного плюралізму. І вже таки напевно, всі ці речі не існували одночасно й симбіотично в жодній іншій культурі. З цих, катехізічно викладених тез бачимо, що навіть на такому початковому рівні визначення сутності Європи виникають два *світлофори* зовнішнього міфу: *Європа=європейська культура*, та вже на релігійному й філософсько-етичному планах виникає *альтернативність*.

2.«Європа та давнє Середземномор'я дали людству [...] *Боголюдськість* [...] саму ідею людини як істоти, співобразної Богові»³⁷. Але одночасно вона дала нам теорію і практику *людинобожжя*, яку вперше помітив Ф.Достоевський і радо привітав Ф.Ніцше. Обидва культу зливаються в ідолопоклонстві. Альтернативи невтішні і їхня двоякість у тому, що перший — гріховний з погляду християнства, а другий — утопічний у формі й змісті — лишає по собі багато теософських питань, головне з яких укорінене у трактуванні явищ культури та виникнення свідомого забування «невдалих» культурних проявів та фактів.

³⁵ Новикова М. Міфи та місія. Київ: Дух і Літера, 2005. 432 с.

³⁶ Там само. С. 346.

³⁷ Там сам. С. 346.

3. «Європа дала людству поняття (й практику реалізації) [...] особистості»³⁸. І майже одночасно (у співвідношенні людського життя та епох) запропонувала абсолютне знеособлення. На поч. ХХІ ст. бізнесмени й політики наполягають на електронному чіпуванні цілого людства. Отже людина стає віртуальною, навіть у якості індивідуального існування — номером.

4. «Європа дала людству історію як поступ»³⁹. Не циклічне ходіння по колу чи спіралі, а цілеспрямоване крокування до прогресу. І ця ж Європа дала людям відчуття *історії* як *глухого кута*. «Про таке до- і позаєвропейські культури й (за усіх їхніх історичних драм і трагедій) гадки не мали»⁴⁰. Треба зауважити, що автор і М. Новикова мали на увазі не вкрити тотальним песимізмом Європу кінця ХХ століття чи «Присмерк Європи» О. Шпенглера. Різкішим в обрисах та відчутнішим фаталізм історії став саме зараз, у другому десятилітті ХХІ віку. До глухого кута історії додалося ще й давніше *відчуження*. Ніде й ніколи, окрім новоєвропейського досвіду, людина не відчувала себе *нічиєю*. Вона належала Богові, людям, родині і роду, своїй землі. Декадентське й, у певному вираженні, *глобалістичне*, відчуження читаємо в емоційному та яскравому романі англійського письменника П. Дібісі «Світло згасло в Країні Див»⁴¹.

Екстренною допомогою в реставрації такого необхідного (адже — сутнісного) міфу Європи стала альтернативна історія. Як уже згадувалося, спочатку в історіографічній практиці та галузі історичної реконструкції, а згодом — у художній літературі. Спочатку — в англійській, і надалі — в усіх національних літературах Європи й материнській для АІ літературі США. Тож можемо наразі означити ще одну функціональну своєрідність АІ: *реставрація міфологеми історизму*.

У літературах слов'янського світу на перешкоді цього процесу (реставрації міфологеми історизму) стояли ще

³⁸ Там само.

³⁹ Там само. С. 347.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Дібісі П. Світло згасло в Країні Див. Роман. Перекл. з англ. Г. Шиян, Львів: Ліга Прес, 2012. 360 с.

донедавна два ідеологічні стовпи: приховане язичництво і тоталітаризм. Внутрішні міфи Європи (*Європа — колиска цивілізації, Англія — колиска Європи, Німеччина — мати філософії, легенда про скандинавський світ, єдність Європи у контрастах, європейське мислення, європейська історія* (розмежовуємо з історією Європи), *міфологічне походження Європи* (у прямому сенсі — з давньогрецького міфу про Європу), *концепт європейського міста* тощо) в конструкції з двома вже вказаними *стовпами* творять *неосакралізацію історії*.

Так, у спробі подолання цієї сакралізації та на кшталт прийнятої альтернативізації кожного компонента Європи, як уже зазначалося, діють альтернативні *history* та *story(s)*.

Отже, всі дослідження міфу Європи можна зарахувати до суми студій з альтернативної історії. Міфологізм Європи завжди творив альтернативу історизму, і, водночас, вони разом — парадигму значень цієї загадкової частини світу.

Разом із тим письменники, що пишуть альтернативну історію, не завжди роблять це абсолютно свідомо. Деякі автори вдаються до альтернативізації через технічні потреби (спосіб поєднання відчужених сюжетних ліній, складнощі з переходом між композиційними елементами) й тому не докладають зусиль оформити свої задуми жанровими й стильовими засобами АІ. Тому стан розроблення жанру, як і його дослідження, подібний до айсберга: марковані тексти складають частину наявного банку творів і студій.

Альтернативи Європи і в Європі наскрізь пов'язані з духом руїни. І хоч європейська культура — це сад, за визначенням Ж. Ніва, ці дві різнопланові якості успішно поєднані. Яскравим тому підтвердженням можна вважати есей Ю. Андруховича «Центрально-східна ревізія»: «[...] руїни, цей особливий слід, особливий сад колишнього буття. [...] ландшафт моєї частини світу достатньо насичений цими об'єктами. [...] часовий злам у провінціях відчутний загалом не так демонічно, як, наприклад, у Відні, але все ж більша частина того світу лежала в руїнах вже у мить мого народження [...]»⁴². Погляд українця Андруховича

⁴² Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу Анджея Стасюка і Юрія Андруховича [Текст] / А. Стасюк, Ю. Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2007. С. 111-112.

на т. зв. *стару Європу* — це погляд слов'янського поганина, який живе у квітучій *країні бароко* на християнську руїну Європи перманентного внутрішнього *fin de siècle*.

Цікаво, що момент появи поняття *старої Європи* важко визначити, навіть складається враження, що Європа є вічно старою. А найцікавіше починається *там*, на перетині цих двох світів, до яких належать Буковина та Галичина. Від Галичини до студій з десакралізації історії (першого кроку створення вдячного ґрунту для формування жанру AI) долучився Ю. Андрухович, зокрема в романі «Московіада» (1992), а від Буковини тихою і копіткою працею взявся латати літературні «білі плями» В. Кожелянко («Дефіляда в Москві» (2000). Трохи альтернатив від О. Ірванця (роман «Рівне–Ровно») та Я. Яновського (роман у співавторстві з В. Найденовою «Долина Бельведеру»), історична містифікація від Ю. Щербака (трилогія «Час») — арсенал базових творів альтернативної історії, з якими українська література увійшла в нове тисячоліття.

Рівень літературознавчого опрацювання досягнень у метажанрі альтернативної історії також неоднаковий у різних національних літературах. США — генетично колонія Великої Британії — найпершими почали творити альтернативну історію. Цей факт не викликає подиву, адже нагальна необхідність існування *власної історії* реалізувалась у такий простий, з погляду логіки, спосіб. Багаторічний дослідник літератури в жанрі наукової фантастики та фентезі, професор, письменник Дж. Клют підготував і перевидав у двохтисячних роках енциклопедію фантастики⁴³. Видання вміщує кілька енциклопедичних статей, де згадується альтернативна історія у різнопланових ракурсах: як субжанр, художній метод і різновид історіографії.

У полі української науки станом на 2019 рік було декілька досліджень, присвячених функціонуванню жанру альтернативної історії. Дослідження російського публіциста С. Соболева, що вилилося в науково-публіцистичне видання «Альтернативна історія: посібник для хронохічхакерів» (Сергей Соболев «Альтернативная история: пособие для

⁴³ Nicholls P., Clute J. The Encyclopedia of Science Fiction, op. cit.

хронохичхайкерів»)⁴⁴ та дисертаційна праця з ономастики «Онімний простір постмодерністського тексту» М. Максимюк⁴⁵, що виконана на матеріалі трьох романів В. Кожелянка, два з яких належать до альтернативноісторичних зразків — «Дефіляда в Москві», «Котигорошко». 2016 року була захищена дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук О. Поліщук «Альтернативна історія в новітньому літературному процесі», присвячена питанням теоретико-літературного спектра. Дисертаційна монографія Р. Кацмана «Література. Історія. Вибір» також актуалізує історико-літературні функціональні риси АІ у зв'язку з творчістю Й. Агнона. Серед закордонних дослідників слід окремо виділити М. Шнайдера-Маєрсона та його працю «Те, що майже відбулось. Своєрідність сучасного роману альтернативної історії» (Matthew Schneider-Mayerson «What almost was. The Politics of the contemporary alternate history novel»), що розкриває особливості американського роману АІ та історії розвитку генологічного утворення на тлі романного прямування американської фантастики і фентезі ХХ століття, декларуючи АІ як субжанр, що виник із метажанру фантастичної прози. Натомість, у європейських літературах, як на те вказує Р. Кацман, альтернативна історія виступає «художнім принципом прози, що творить свої закономірності»⁴⁶, тож його можна окреслити як метажанр.

Саме ж метажанрове утворення протягом століття розшарувалося на окремі субжанри та комбіновані різновиди й прийняло до своїх активів численні фабульні схеми інших жанрів, зокрема канонічних, таких як історичний роман, белетристика, детективістика, хроніка, фентезі тощо. Розглянемо в наступних підрозділах найважливіші з них для нашого дослідження, ті, що реалізувалися на ґрунті як американської, так і німецької, шведської, британської,

⁴⁴ Соболев С. Альтернативная история: пособие для хронохичхайкеров. Липецк: Крот, 2006. 232 с.

⁴⁵ Максимюк М. Онімний простір постмодерністського тексту (на матеріалі творів Василя Кожелянка), дис. на здобуття наук. ст. канд. філолог. наук. Чернівці: Рута, 2012. 268 с.

⁴⁶ Katsman R. Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein). Op. cit. P. 5.

австрійської, польської, української, російської, болгарської літератур, — а попередньо з'ясуватимемо термінологічну основу з питання історії альтернативної історії в культурологічному дискурсі, а також жанрово-стильові диференціації АІ, що ними оперуватимемо в практичній компаративній частині дослідження.

1.2. Питання генези альтернативної історії: жанрові трансформації

Одним із найважливіших термінологічних питань пропонованого дослідження є визначення функціонального значення і розмежування дискурсу та валентності понять *історичного твору* і *твору альтернативної історії*. Цікаво, що у творчому доробку засновника субжанру АІ «альтернативна історія України», тобто В. Кожелянка, зустрічаємо власне історичні твори (наприклад, малої прози) і цикл романів АІ. Що залишилося в семантичному полі терміну *альтернативна історія* від поняття *історія*? Як, відповідно, після розгалуження значень змінилося трактування понять *історія*, *історичний*?

Поняття історичного дискурсу оперує низкою термінів, на які розщепилася *Історія*. Від середини ХІХ ст. терміни *histoire*, *history*, *storia*, *historia*, з одного боку, і *Geschichte* з його голландським відповідником *Geschiedenes*, з другого боку, вже переважно усталені. Якщо виникають окремі нові типи історичного знання (соціальна історія, культурна історія, історія ментальностей, пам'яті, інтелектуалів, мікроісторія, світова історія, альтернативна історія, криптоісторія тощо), вони загалом являють собою певні зсуви й відкривають нові підходи — чи нові предмети. Як-от альтернативна історія, що трансформувалася в художній жанр із методу реконструкції в історичній науці. Підґрунтям для такої трансформації стала вже згадувана близькість історії та роману в ширшому трактуванні цих понять.

Стосунок *історіографії* або *історії історії* до цих понять пояснює алгоритм розщеплення *Історії* та вироблення окремих галузей історичного знання, а відтак — реалізації історичної свідомості людини в наукових та мистецьких виявах. У французькій мові термін *historiographie* позначає *історію історії*, історичну працю, способи написання історії від її витоків. У німецькій *Historiographie* має таке ж, але послаблене значення і нерідко вживається просто як синонім історії (*Geschichte*). Натомість в італійській *storiografia* — наближається до німецького *Historiographie*, про що свідчить назва журналу

«*Storia della storiografia*». В англійській мові *Historiography* вживається в сенсі *hystory writing*, що збігається з італійським та німецьким значеннями. На позначення теорії та методології історії в німецькій уживається слово *Historik*, що не має еквівалентів у інших мовах і позначає водночас рефлексію, виклад, особливо з метою викладання.

Зазначена парадигма поширюється і на семантико-стилістичне гніздо значень поняття *альтернативна історія*, а також творить схематично подібну граматичну валентність.

Альтернативна історія — це міжгалузевий термін, що позначає метажанр і пошуковий напрям у гуманітарних науках, які послуговуються історичним методом. Натомість у вузькому значенні, альтернативна історія може позначати різні генологічні утворення художньої прози, такі як: жанр художньої літератури в німецькій, чеській, польській літературах, субжанр — в американській, метажанр — в українській, британській, російській літературах. Чистий різновид творів альтернативної історії маркується як *alternative history* і *alternative story*, залежно від рівня епічності тексту. У німецькомовному просторі — назва звучить як *die alternative Geschichten* (у формі множини), що яскраво демонструє множинність альтернативних варіантів, коли вони наявні в семантичному полі окремого тексту. Поряд із художніми творами, які точно вкладаються в матрицю цього жанру, побутує велика кількість суміжних за жанрово-видовим маркуванням творів. Їх можна умовно поділити на такі типи [див. Табл. 2]:

➤ роман — політична утопія (*political alternative history fiction*);

➤ криптоісторія або аллоісторія (*allohistorik*);

➤ псевдоальтернативна історія;

➤ метаісторія;

➤ ухронія;

➤ твори інших жанрових домінант із елементом альтернативної історії;

➤ альтернативна фантастика (історичне фентезі);

➤ альтернативна історіографія (*alternativ historik*).

Терміни *political fiction*, *псевдоальтернативна історія* та

криптоісторія частіше застосовують до постмодерних та постпостмодерних творів із елементами альтернативної історії, тобто прозових речей, в сюжеті яких метод альтернативного історизму не розгортається в повноцінний жанр, а існує поряд із іншим — фантастичним, фантасмагоричним, історичним, психологічним, іронічним, детективним тощо.

Отже, бачимо розгалужену мережу субжанрів АІ, які, з плином часу, в різних національних літературах здобувають власні неповторні генологічні матриці, сюжетні схеми, палітри художніх засобів та історичних періодів, що потрапили під приціл письменницької уваги. Тому найбільш продуктивною і цікавою у компаративному сенсі є спроба не розмежувати спеціальні особливості, скажімо, української АІ на тлі зарубіжних письменств, а навпаки — зібрати цілісну мапу художньої альтернативістики, де синьо-жовтим кольором відмічена українська альтернативноісторична проза.

1.3. Поняття і сучасний стан АІ в українській та зарубіжних національних літературах

Базовий теоретичний момент, що передує практичному розглядові романів та новел у жанрі альтернативної історії, стосується розрізнення різновидів альтернативної історії в зарубіжних літературах й у творчості українських авторів.

У сучасній європейській прозі творять у суміжних жанрово-стильових утвореннях Т.Вермес (Timur Vermes), Я. Дукай, Т. Дюкерс (Tanja Dückers), К. Томас (Katia Tomas), Т. Гюльсвітт (Tobias Hülswitt), М. Гьорітц (Matthias Göritz), Й. Мейярд (Jörg Mehjard), К. Фалькенлад (Christine Falkenland), С. Фрай (Stephen Fry) тощо. На пострадянському просторі треба назвати російську школу фентезі і деякі твори відомих майстрів історичної фантастики: В. Аксьонов «Острів Крим», А. Афанасьєв «Останній воїн», В. Пелевін «Generation "П"», В. Сорокін «Цукровий Кремль», В. Єрофєєв «Енциклопедія російської душі» тощо.

Отже, звернімося до Табл. 2 (див. додатки), в якій містяться стислі характеристики різновидів альтернативної історії, що тут розглянемо детальніше.

В українській літературі можна назвати твори таких письменників, як: Ю. Андрухович, О. Бердник, О. Ірванець, В. Кожелянко, Я. Лижник, О. Меньшов, В. Тарнавський, Ю. Щербак, Я. Яновський.

Серед **ідеальних зразків жанру АІ** найбільше творів, які репрезентують різні варіанти розвитку держав, залежно від результату світових воєн. Це, наприклад, роман С. Анісімова «Варіант Біс»⁴⁷ та Т. Вермеса «Він знову тут». У романі С. Анісімова описано варіант подій, які могли б відбуватись, якби союзники виступили разом із Німеччиною проти СРСР. У романі А. Лазарчука «Всі, хто здатен тримати зброю...»⁴⁸ показаний можливий хід історії Європи ХХ століття, якби

⁴⁷ Анисимов С. Вариант «Бис». Москва: АСТ, Ермак, 2003. URL: http://militera.lib.ru/prose/russian/anisimov_sv/index.html

⁴⁸ Лазарчук А. «Всі, хто здатен тримати зброю...». URL: http://fan.lib.ru/l/lazarchuk_a_g/text_t_0010.shtml (20.09.2018).

Німеччина перемогла у Другій світовій війні. Сюди ж належить і *дефілядна* трилогія В. Кожелянка: «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Людинець пана Бога», видана у 2007 році під однією палітуркою.

Псевдоальтернативна історія (псевдоісторія) — різновид альтернативної історії, де розгалуження виникли внаслідок діяльності або впливу т. зв. *прогресорів* (данеліани з «Що було б, якби...» П. Андерсона (Poul William Anderson «Delenda est»), герой повісті Л. С. де Кампа «Хай не зіjde темрява» (Lyon Sprague de Camp «Lest the Darkness Fall»), «Андріївське братство» В. Звягінцева (Василий Звягинцев «Андреевское братство» тощо), або будь-яких *перенесених* артефактів, споруд, груп людей та навіть цілих заселених регіонів у майбутньому. Твори псевдоісторії можна назвати *історизованою фантастикою*. Тобто на жанрову матрицю історичного роману автор накладає фантастичний твір (в українській літературі, наприклад, «ЛжеNostradamus» В. Кожелянка, Р. С. Кац «Історія радянської фантастики»). Тут можуть фігурувати певні дати (навіть фантастичні: 32 жовтня 1991⁴⁹), події, відомі історичні діячі, але відігравати невластиві їм ролі.

На порозі третього десятиліття двохтисячних альтернативна історія у європейських літературах функціонує вже як метажанр. Жанрова матриця історичного роману імплікується у фентезійні, детективні, пригодницькі генологічні різновиди, що, зрештою, дає можливість письменникові створювати зразки нових субжанрів, які передбачали б необхідний для реалізації ідейно-тематичного змісту арсенал художніх засобів.

Ухронія (Uchronia) — це субжанр АІ, в якому дія відбувається у відомому хронотопі, але поза часовим еквівалентом. Часовий сегмент може з'являтися після точки біфуркації. Термін *ухронія* створений за аналогією до відомого терміну *утопія* заміною *топосу* *хроносом*. Книга з однойменною назвою була написана Шарлем Ренув'є (Charles Renouvier) 1876 року. Як випливає з повної назви, ця книга є «апокрифічним ескізом розвитку європейської цивілізації не

⁴⁹ Кожелянко В. ЛжеNostradamus: Роман. Львів: Кальварія, 2007. 148 с.

таким, яким він був, а таким, яким він міг бути»⁵⁰. У романі з'являється згадане поняття з локальним значенням, яке згодом буде використане у літературознавстві у значенні субжанру фентезі в літературі США та в європейському письменстві — у значенні субжанру ухронії в рамках метажанру АІ.

Функціонування субжанрів альтернативної історії в дискурсі метажанру та у взаємодії позажанрових культурологічних чинників сучасного роману неоднорідне. Тому, що кваліфікування субжанрів АІ всередині метажанру залежить як від функціональних ознак кожного із субжанрів, так і від генологічних особливостей жанрового утворення. Англійськомовне літературознавство схиляється до опису АІ як дочірнього жанру наукової фантастики саме через традиційне зарахування АІ до жанрової прози в царині масової літератури (*genre fiction*), а отже, кваліфікує саму альтернативну історію як субжанр. Наприклад, подібним підходом послуговується Т. Шиппі у своїй праці «Важке читання: урок з наукової фантастики» (*Hard reading: learning from science fiction*)⁵¹. «Перше, що я хотів би сказати про альтернативну історію: я вважаю [...], що цей субжанр наукової фантастики, як і більшість, якщо не всі вони, сильно обмежений правилами. Він підкоряється своєрідній граматиці. Правило 1 для альтернативної історії — [...] знайти точку біфуркації, пункт, де ми розмежовуємо справжню історію та альтернативну, із якою ми знайомимосся. Для цього головного правила існують очевидні регламенти [...] (тут і далі перекл. авт.)»⁵². Натомість європейське літературознавство загалом і українське зокрема, оперує саме підходом до розгляду АІ на підставі розшарування на дочірні субжанри, як на те вказує М. Ільницький у статті «Що було б, якби?.. Що буде, якщо?: альтернативна історія Василя

⁵⁰ Renouvier Ch. *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*. Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k833574.texteImage?lang=EN>.

⁵¹ Tom Shippey. *Hard reading: learning from science fiction*. Liverpool University Press, 2016. 352 с.

⁵² Там само, С. 126.

Кожелянка та антиутопія Юрія Щербака»⁵³. Субжанри АІ, крім елементів геологічної матриці, відрізняються також конструюванням фабули і структурою композиції. Наприклад, роман-пересторога не тільки вирізняється переміщенням точки біфуркації, яка передує розгалуженню оповідної історії на окремі альтернативні сюжетні лінії, з минулого або теперішнього у майбутнє, але й містить специфічну композиційну структуру: «Головна особливість композиційної структури творів — антропоцентричність, адже епіцентром подій, які розгортаються у романах, стає головний герой-розвідник Ігор Гайдук. Також варто говорити про концентричний тип сюжету — події поєднані причинонаслідковими зв'язками, а дія сконцентровується на кількох визначальних подіях, що поставлені в центр сюжету (у центрі творів бачимо *Ук'раїну* і боротьбу ряду держав за її територію) і які обертаються навколо постаті головного героя», — пише про романи Ю. Щербака «Час смертохристів» і «Час великої гри» І. Кореновська⁵⁴.

Немало розбіжностей в літературознавчій теорії залишається на сьогодні й у сприйнятті жанру як такого. Розуміння жанру як базового каркасного елементу художнього твору в сучасному літературознавстві все більше відходить на маргінес та сприймається елементом класичного «застарілого літературознавства». Після 2010 року все більше в англійськомовному критичному просторі формується протистояння науковців на основі розуміння практичного значення теорії жанру. Умовно таке протистояння можна означити за принципом суспільно-політичних груп як «ультраправих жанрологів» та «ультралівих жанрологів». Тоді «ультраправі» занурюються у поняття «наджанру», незалежно від тематичного аспекту дослідження (це може бути праця з естетики масової літератури або ж історико-літературний аналіз творчості певного письменника чи навіть компаративна

⁵³ Ільницький М. «Що було б, якби?. Що буде, якщо?»: альтернативна історія Василя Кожелянка та антиутопія Юрія Щербака. Кур'єр Кривбасу, 2012, № 268/270. С. 335–349.

⁵⁴ Кореновська І. Сюжетно-композиційні стрижні романів Юрія Щербака «Час смертохристів» і «Час великої гри». Текст. Контекст. Інтертекст: науковий електронний журнал. 2017. № 1. С. 178.

студія), а «ультраліві» — цілеспрямовано нівелюють вплив жанру на форму та зміст сучасного роману, виносячи на п'єдестал художньої вартості твору стиль, ідейно-тематичний баланс твору, контакт автора й реципієнта, мистецький контекст тощо. А до «ультраправих» належить, наприклад, К. Гелдер (Ken Gelder «Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field»), який надає жанрові художнього твору сутності маркера літературної ніші, на власний смак поділяючи літературу на белетристику (масову літературу) та «високу літературу», причому саме популярна література цілковито визначається своїм жанровим канonom, а інтелектуальна література, література високої письменницької справи не потребує, на думку вченого, жанрового маркування і в кожному конкретному випадку може бути описана та ідентифікована за авторським колоритом поза жанровими чи будь-якими іншими межами. «Це просто один зі способів відзначити, що Література використовує набір логік і практик, які відрізняються за своєю природою від тих, що розгорнуті в царині популярної художньої літератури»⁵⁵, — зазначає у праці «Масова література: Логіка та практика літературної сфери» К. Гелдер.

Услід за англомовними «ультраправими» літературознавцями українські науковці стають на захист суперпозиції жанру. Приміром, С. Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр», запозичує теорію К. Гелдера й припасовує її до теоретичної бази аналізу української масової прози, концентруючи увагу на генологічному аспекті белетристики. Саме жанр, на думку С. Філоненко, вміщує в собі комплексний дискурс твору та ставить питання, які дозволяють «зрозуміти, що відповіді будуть повністю залежними від жанрової ідентифікації певного твору»⁵⁶. Відтак, жанр постає не просто фреймом твору, а навіть невідворотним фатумом для письменника, адже, як на те вказує літературознавиця, «автор завжди існує у зв'язці із певним жанром»⁵⁷.

⁵⁵ Gelder K. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. Routledge. 1st edition, 2004. P. 11–12.

⁵⁶ Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. С. 146.

⁵⁷ Там само.

Водночас, «ультраліві жанрологи» декларують фактичну роль жанру в літературознавстві, яка походить із розуміння функціонального жанру в лінгвістиці. Теорія К. Міллера (С. Miller) про природу жанру як соціальної дії була успадкована в праці українських мовознавців із Харкова. «Жанр — риторичний засіб, який відіграє роль посередника між конкретними намірами та суспільною необхідністю, він зв'язує особисте із суспільним, одиничне з повторюваним»⁵⁸, — вказують у монографії І. Корнейко, О. Петрова, Н. Попова. Подібного трактування набуває художній жанр у середовищі літературознавців, що займаються літературою постпостмодерністської доби. Це, до прикладу, В. Іванишин, Р. Харчук, С. Кирилюк, Р. Панч та ін. Переважний вплив соціального чинника на формування й перерозклад жанрів сучасного роману, зокрема в українській літературі, часто сприймається літературознавцями постпостмодерної доби як доміантний: «Відтепер українська література існує у вільному суспільстві, де кожний може писати й читати те, що йому подобається. У ній розвиваються масові жанри [...] При цьому загальнонаціональний контекст модифікується у контекст масової літератури. Водночас в українському письменстві зберігають активність автори (неопозитивісти, постпостмодерністи), які прагнуть створювати «високу» літературу, письменники (постмодерністи), які, апелюючи до масових жанрів, намагаються втілювати у них серйозний зміст»⁵⁹.

Отже, йдеться про те, що розмежувати масову та «високу» літературу доволі непросто, особливо послуговуючись поняттям бестселлеру. Романи, які підпадають під схему белетристичного тексту, мають переважно стильові, а не жанрові ідентифікаційні маркери. На це вказує саме визначення белетристики: «У сучасному літературознавстві белетристика позначає ежку, жваву, розважальну, доступну, формульну розповідь про якусь подію чи наукову проблему,

⁵⁸ Корнейко І. В., Петрова О. Б., Попова Н. О. Теорія жанру: теоретичні та прикладні аспекти. Харків: Друкарня Мадрид, 2014. С. 40.

⁵⁹ Харчук Р. Сучасна українська проза : постмодерний період. Навч. посіб., Київ: ВЦ «Академія», 2008. С. 233.

відому постать з метою її популяризації, здебільшого розраховану на наївного реципієнта; вважається різновидом масової літератури, в якій використовуються зорієнтовані на легке читання наративні форми»⁶⁰.

Бачимо, що генологічні студії на сьогоднішній день в Україні стикаються з проблемою недостатньо чіткого розмежування соціального спрямування літературного твору, особливо сучасного роману. Відтак, введення в обіг літературної критики терміну «літературний продукт», що практично зближується за семантикою з поняттям «поліграфічного продукту», повертає дискурс літературознавства в минуле ХХ століття, коли т. зв. висока література творилася за принципом «захальвної книжечки», а «поліграфічний продукт» — за рівнем поетики та стилістики приблизно дорівнював «бульварній періодиці» для разового розважального читання.

Тому в пропонованому дослідженні АІ кваліфікуємо як метажанр, а роман — політичну утопію, криптоісторію, аллоісторію, ухронію, метаісторію, політичне фентезі — як субжанри АІ.

Роман політична утопія або **political fiction** реалізує жанрову матрицю історико-соціальної прози й стильове обрамлення іронічного роману. Для поєднання доволі різнопланових компонентів автори використовують метод і схему утопії або антиутопії. Акцент таких творів із соціальної історії переноситься на перипетії державотворення. Зазвичай у них ідеться про політичну реалізацію існуючих держав за участі реальних історичних постатей зі зміненим фактичним елементом (В. Кожелянко «Тероріум», Б. Лавренєв «Крах Республіки Ітль»).

Криптоісторія — субжанр альтернативної історії, в генологічній формулі якого справжня історія присутня умовно, а історія альтернативна, що вступає в сюжетну дію після точки біфуркації, походить із недоведених історичних джерел. Він дозволяє більшу свободу авторській фантазії, наприклад, залучення двох і більше точок біфуркації. Як було зазначено,

⁶⁰ Літературознавча енциклопедія: У двох томах /Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 1. Київ : В.Ц. «Академія», 2007. С. 121.

другий пункт розгалуження будуватиметься на базі ірреальної історії, що відіграє роль реальної. Жанрові маркери та фабульні схеми переважно ідентичні альтернативній історії, проте мета реконструкції історії втрачається, а на зміну приходять інші змістові лінії: реставрація національно-ментального плану народу (В. Кожелянко «Ефіопська Січ»), гуманізація суспільства (К. Буличов «Заповідник для академіків»), психологізація та/чи логіко-конструктивізація історичного плину (трилогія Г. Гаррісона «Захід Едему», «Зима в Едемі», «Повернення в Едем» тощо).

Метаісторичний твір — це альтернативна історія з кількома альтернативами, що реалізуються в одному тексті. Класичний приклад — «Метаісторія» Г. Вайта, «Українська якбитологія» Д. Шурхала.

Альтернативна фантастика (історичне фентезі) утворюється накладанням жанру альтернативної історії на твір у жанрі фентезі. Яскраві приклади: «Тор зустрічає Капітана Америку» Д. Бріна. До цього жанру в частковому вияві, такому як *N жанр + елемент AI* можна віднести деякі твори пригодницького характеру, в яких тлом дії виступають певні історичні періоди (якщо вони достатньо ясно описані автором або на них дається конкретна вказівка), а характери героїв, психологічний чи логічний причинно-наслідкові зв'язки вчинків персонажів притаманні певному реальному історичному періоду. В цьому ключі, з певним узагальненням, можемо говорити про роман «Третє поле» В. Кожелянка.

Внаслідок тенденції до розмивання жанрових меж постмодерної та постпостмодерної прози, виникає безліч питань щодо класифікації романістики за жанрово-стильовим значенням. Отож, звернімося до створення нової класифікації.

1.4. Розшарування АІ на субжанри, становлення метажанру

У науковому збірнику «Кембріджський путівник із наукової фантастики», виданому друком ще 2003 року за редакцією Е. Джеймса (Edward James, Farah Mendlesohn «The Cambridge Companion to Science Fiction») ⁶¹, альтернативна історія займає 15-й розділ і трактується так: «альтернативна історія — є неточним, але загальним означенням для невеликого, однак інтригуючого масиву літератури. Альтернативна історія — це взагалі не історія, а твір художньої літератури, в якому історія, яку ми знаємо, змінена для драматичного та часто іронічного ефекту. Іноді альтернативна історія драматизує момент розбіжності з історичними даними, а також наслідки цієї розбіжності. Така історія чи роман може здатися спочатку твором традиційної історичної фантастики [...]» ⁶². Втім, у М. Шнайдера-Маерсона «історизована фантастика» виступає субжанром жанру АІ. Тому для уникнення таксономічних ієрархічних суперечностей у пропонованій студії, АІ на сучасному етапі характеризується як сукупний метажанр (замість «ярлика» Е. Джеймса) із певним набором субжанрів, розвинутих у кожній з національних літератур: в українській літературі унікальним субжанром виступає «альтернативна історія України», у британській — «альтернативна фентезійна історія», в російській — «іронічна альтернативна історія», у польській — «альтернативна історія-екшн», у літературі США — «альтернативна історія-подорож» тощо.

Бачимо, що термін «альтернативна історія» описує метажанр літератури, який являє собою поєднання вигаданої історизованої розповіді та історіографічного опису подій, історичних постатей, що передуватиме фентезійній чи фантастичній оповіді. Ці «аллоісторичні» наративи за своєю суттю є презентантними, а це означає, що їхнє центральне

⁶¹ The Cambridge Companion to Science Fiction. Ed. by E. James, F. Mendlesohn. London, 2003. 326 p., <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262>.

⁶² Там само. С. 26.

запитання «що буде, якщо?..» фактично належить вигаданій історії, яка уподібнюється до справжньої, адже ми говоримо про художній твір. AI може використовувати надбання колективної пам'яті, щоби діяти як відображення, а в деяких національних літературах, таких як українська, польська, приміром, функціонує як певний коментар сучасних або минулих соціальних, політичних подій.

Одним із найважливіших факторів у ієрархічному визначенні AI є те, що американське літературознавство працює з альтернативною історією як із субжанром наукової фантастики, хоча й вважає свою літературу засновницею цього генологічного утворення, тоді як європейське — розглядає AI як метажанр. Це причина того, чому AI фігурує як метажанр, адже саме метажанр є досить універсальним для компаративного аналізу зразків різних національних літератур. Якщо спеціальна формація у світовій літературі досягає статусу закріплення власних підформацій, ми можемо назвати це метаформуванням у глобальному сенсі. Це дійсно дивовижна історія становлення жанру та перетворення його на метажанр, який продукує активні, в сенсі творення нових зразків, субжанри, і, попри те, ця формація існує умовно, рідко коли згадується в літературознавчих або ж критичних працях, майже ніколи не зазначена в анотаціях до художніх творів. Наприклад, роман О. Меньшова «Третя терція» маркується ретро-детективним жанром, В. Кожелянка «Тероріум» — романом — політичним анекдотом, А. Афанасьєва «Останній воїн» — пригодницьким романом, а «Сонячна машина» В. Винниченка описана як «найбільший внесок в українську наукову фантастику 1920-х років» (хоча маємо й інші твори подібної ідейно-тематичної концепції, наприклад, М. Чайковський «За силу Сонця», 1918 р.) та «найбільший і найскладніший науково-фантастичний твір»⁶³, хоча всі названі твори, маючи специфічні жанрові палітри, належать за архітектонічно-фабульною формулою до метажанру AI.

Більш детальна схема трансформації AI від жанру до метажанру представлена в спеціальному дослідженні

⁶³ Смирнів В. Українська фантастика: історичний і тематичний огляд; пер. з англ., Харків: Мачулін, 2019. С. 67.

«Концепція та сучасний стан альтернативної історії. Роль європейського міфу в поширенні альтернативно-історичного методу в гуманітарних науках»⁶⁴. Отже, розглянемо тут принцип розшарування АІ на субжанри на прикладі появи роману-ухронії.

Жанрова схема історичного роману успішно працює для творів альтернативної історії. У полі історизму з'явилася альтернатива, яка змістила історію. Поява історичного роману пов'язана з відродженням історичної прози в середні віки, модифікацією новелістичної структури оповіді та трансформацією історичної літератури в класичній прозовій традиції з міфологічної притчі в епічний жанр, останні два століття — у канонізований жанр роману. Історична проза — це оригінальний жанр, де факти, сцієнтизм та стиль поєднуються і базуються на принципах поетики. Отже, можна зробити висновок, що метажанрова формація АІ сама по собі протягом століття поширилася на окремі жанри та різновиди і привласнила різні оповідні схеми інших жанрів, включаючи канонічні, такі як історичний роман, пригодницький, детективний, роман-хроніка та наукова фантастика.

Внаслідок розгалуження самої АІ, використовуючи її жанрові схеми та методи поетики, з'явився такий особливий субжанр, як ухронія (*uchronia*). Назва відповідного субжанру походить від проекту *Uchronia*, який був реалізований у 1991 році та був ініційований запитом у інтернет-групі онлайн-читальні «Usenet rec.arts.sf-любители» (тепер *rec.arts.sf.written*), щоб допомогти знайти читачам твори в жанрах альтернативної історії. Е. Ліпер (Eveline Leeper) надала цьому веб-джерелу список з 2500 альтернативноісторичних романів. Пізніше вона зробила декілька загальних коментарів щодо існування субжанру ухронії у своїй статті «Коротка історія кожного, хто коли-небудь жив»⁶⁵. Єдина відмінність світу потенційного роману від реальної історіографії — це часовий аспект: ухронічний світ ніколи не був у реальному часі, але він,

⁶⁴ Moysey A., et al. The concept and modern condition of alternative history. The role of European myth in spreading the alternative-historian method in humanities. *Literary Imagination*. Vol. 19. №. 3(2). 2017. P. 788.

⁶⁵ Leeper E. A brief history of everyone who ever lived. *MT VOID*, 06/22/18, Vol. 36, № 51, URL: <http://lepers.us/mtvoid/latest.htm#tcm>.

можливо, був чи буде з певним набором специфічних рис у реальному просторі. Ухронія належить до гіпотетичного чи вигаданого періоду нашого цивілізаційного світу, на відміну від зовсім вигаданих земель чи світів літератури наукової фантастики. «Поняття подібне до альтернативної історії, але відрізняється тим, що ахронічні часи нелегко визначити. Головним чином романна дія, що відбувається у певній далекій чи не визначеній точці до поточного часу іноді нагадує сконструйований світ комп'ютерної гри. Дехто, однак, використовує ухронію для позначення альтернативної історії»⁶⁶. У своїй теоретичній статті про альтернативну історію М. Шнайдер-Маєрсон підкреслює відмінність між альтернативною історією та ухронією. Як ми бачимо, основа такого розрізнення походить із думки В. Дж. Коллінза, викладеної в його дисертації «Непройдені шляхи: розвиток, структура та естетика альтернативної історії» (William J. Collins «Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History»)⁶⁷. Якщо В. Дж. Коллінз створює глобальний напрямок та опис жанру АІ для продукування простішого й зручного способу читання та аналізу романів цього метажанру, то М. Шнайдер-Маєрсон описує власну генезу світу альтернативної історії: «Альтернативна історія — це насамперед американське явище; майже дві третини переможців конкурсу письменників-альтернативістів є американцями, а найпопулярніші теми мають безпосереднє відношення до історії США, часто навмисно націоналістично. Судячи з їхньої присутності в Інтернеті, переважна більшість шанувальників альтернативної історії — це американці. В результаті я досліджую альтернативну історію в контексті американської політики та культури»⁶⁸.

Зрештою, теоретична частина статті може придатися

⁶⁶ Schneider-Mayerson M. What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. *American Studies*. Vol. 150(3/4). P. 63-84. <https://journals.ku.edu/amerstud/article/view/4177>.

⁶⁷ Collins W. J. Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History. Unpublished PhD dissertation. University of California-Davis, 1990. P. 85-86.

⁶⁸ Schneider-Mayerson M. What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. *Op. cit.* P. 63.

науковцям для пояснення різниці та специфіки обох генологічних утворень: АІ та **ухронії**. Назва його праці «Те, що майже було» так само **багатозначна**: це, пише М. Шнайдер-Маєрсон, могло бути чимсь таким, що майже відбулось, що через п'ять десятиліть відбрунькувалося від утопії і виокремилося в окремий стійкий субжанр.

Весь сенс «націоналізації» АІ (що бачимо в американського дослідника) в дискурсі аналізу зразків альтернативної історії та фактологічного опису жанрових матриць, що її сформували (історичного роману з його підгалузевим функціонуючим простором, фентезі з його образотворчим оздобленням, казковістю й ошатністю фабул, наукової фантастики з її численними і, водночас, повторюваними колізіями), полягає у з'ясуванні й подальшому визначенні основних особливостей ухронії як й інших похідних субжанрових утворень у європейських літературах, що прикладними аспектами дещо відрізняються від розшарування жанру в літературі американській. Альтернативне моделювання і його формульні характеристики стосуються навіть тих позалітературних чинників, що формують сюжети творів метажанру АІ в її субжанрах, а саме: тих історичних процесів, що відбулися в художньому творі або були ним передбачені й відбулися в реальній історії постфактум (зокрема, наприклад, у романі-пересторозі, хоча мета його зовсім інша). Роман альтернативної історії використовують для демонстрації нового незвичного соціального досвіду на відомій сцені історичних подій з деякими змінами фактів. Роман ухронія використовується для того, щоб діяти з очевидним соціальним досвідом, який сформувався завдяки вигаданим подіям.

Неперевершений майстер літературної критики, блискучий письменник і літературознавець І. Франко запропонував просте пояснення різниці між історіографією та історичним романом, яке досі впливає на розвиток сучасного роману, в т. ч. й АІ: «Писання історії — це не історія, [...] [але] просвітлення, характеристика, мотивація та групування фактів національної чи світової історії і письменник-романіст робить свій власний твір зовсім іншим: там, де історик оперує аргументами та логічними висновками, письменник повинен

оперувати людьми, людськими долями. Історично-художній письменницький твір має таку високу цінність, оскільки він детально демонструє докази, вплив відомої історії та причинний зв'язок принаймні з романом. Історія роману має велике значення, коли його основна ідея може звернутися до сучасних, живих людей. Це означає, до речі, що історіографія ще жива і може бути корисною сучасним письменникам»⁶⁹.

Беручи до уваги різницю функціонального значення АІ та ухронії, можна спробувати створити визначення для обох термінів. АІ реалізує реконструкцію вітчизняної чи всесвітньої історії, де змінені факти діють як маркери суспільно-політичних або ж моральних висновків, звертають нашу увагу на особливі факти, основні моменти відомої, реальної, проте невидимої для нас історії. В художній прозі АІ через щоденне життя персонажів демонструються очевидні факти, що їх письменники використовують для акценту читацьких аналітичних процесів і відтак — автоматичного включення в фабульний перебіг. Тому АІ й постає у європейській літературній системі метажанром із внутрішнім переліком субжанрів. Ухронія — це, навпаки, більш монументальна формація в американській літературі, оскільки вона звертається до плану всесвітньої історії або створення моделі історіографії. Ухронічні твори використовують історіографічний метод, але існують у нереальному часі й стосуються відомої побудови цивілізації реальної світової історії.

Один із найбільш уживаних субжанрів АІ — генологічне утворення, що описується формулою «**N жанр + елемент АІ**». Йдеться про корпус творів, що містять жанрові риси АІ, проте не відповідають цілковито її формулі. Наприклад, альтернативні події стосуються не всього твору, а лише його частини на фабульному рівні або на ідейно-тематичному — опрацьовують певний обмежений набір образів. Наприклад, романи К. Шейніс «Самогубство», П'єра Дібісі «Світло згасло в Країні Див», Р. Злотнікова «Російські казки», В. Винниченка «Сонячна машина». Треба зауважити, що здебільшого твори

⁶⁹ Франко І. Вступ. Захар Беркут. Образ суспільного життя Карпатської Русі в 13 столітті. Твори: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1978. Т.16. С. 7–15.

постмодерністської та постпостмодерністської орієнтації відповідують такій формулі.

Ю. Андрухович, В. Базів, І. Білик, М. Бриних, В. Владко, В. Даниленко, Р. Іванченко, Р. Іванчук, О. Ірванець, М. Кідрук, Є. Кононенко, С. Процюк, Вал. Шевчук, Я. Яновський — кожен по-своєму долучився до створення банку творів альтернативної історії в українській літературі. Проте датувати фіксацію жанру вітчизняної літератури, в якому свідомо займають нішу письменники, варто від появи першого з майбутньої альтернативноісторичної трилогії В. Кожелянка. Розглядаючи його романістику вже в підсумку, можна побачити широку палітру жанрово-стильових пошуків автора. Зацікавлення альтернативною історією та багаторічна плідна праця в цьому напрямку і подальші спроби вирватися із зачарованого кола альтернатив, у якому автор згодом опинився.

Отож, маємо дві відправні точки АІ в історіографії української літератури: 1920-ті роки, тобто поява «Сонячної машини» В. Винниченка. Однак, маркувати появу жанру початком ХХ століття можемо хіба що уможлядно, адже В. Винниченко не мав на меті свідомо розробляти жанр, хоча ознайомитися з деякими творами такого типу він, імовірно, міг в еміграції. Друга дата — 1999 рік, тобто рік видання Кожелянкової «Дефіляди в Москві», який, фактично, збігається з часом заснування конкурсу письменників-альтернативістів (2000-ні роки).

Приблизно детермінувавши час, варто відслідкувати художній напрям і стиль, читацьку й письменницьку нішу, що допомогло б описати додаткові характеристики АІ в Україні.

Поодинокі спроби критиків, наприклад, Р. Харчук, І. Бондаря-Терещенка, зарахувати творчість буковинця до масової літератури провокували тихий супротив В. Кожелянка, який прагнув зануритися в царину філософування та продукування *літератури для гурманів*.

Можемо спробувати поглянути на весь фактичний текстовий матеріал засновника жанру української АІ та укласти його в певну систему.

Василь Кожелянко: *альтернативіст, постмодерніст* чи

белетрист? Формулюючи запитання в такий спосіб, маємо на меті акцентувати увагу на трьох, повторюваних у більшості критичних праць стосовно творчості В. Кожелянка, характеристиках творчого шляху письменника. Вочевидь, новий жанр альтернативної історії України маркетингологи видавництва потрактували в резюме до романів як *віяння постмодернізму*, а після вдалого дебюту В. Кожелянка з *дефілядними* романами, маркером АІ приваблювалася увага читацького загалу. *Белетристом* письменника часто називали в періодичних виданнях, зокрема в журналі «Україна», газеті «Критика» тощо. Думаю, що цей епітет був ужитий не з метою зарахування його прози до масової літератури (навпаки, як наслідок цих формулювань у пресі, дослідники сучасного літературного процесу взялися називати ім'я письменника у переліках літератури для легкого читання), а бажаючи наголосити на плідності його праці.

Найперше варто визначити принцип вибору жанрово-стильової домінанти. Маючи перед очима всі десять романів В. Кожелянка, розгляньмо риси кожного з творів задля визначення їхніх загальних жанрових маркерів і домінант та, за сумарною переважною кількістю, — творчої домінанти, письменницької ніші.

Трилогія *дефілядних* романів одностайно маркується літературознавцями як альтернативна історія. Майже за всіма ознаками цього жанру (зокрема, за трьома характеристиками Гоксера) ці твори накладаються на жанрову матрицю АІ. «Тероріум» та «Котигорошко» — романи політичної сатири. Щоправда, «Тероріум» має ще риси криптоісторії. Отож повна жанрова характеристика роману така: постмодерний криптоісторичний роман-анекдот. «Котигорошко» більшістю стильових маркерів укладається в мистецький напрям постмодернізму: вирішальну роль відіграє те, що «запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях»⁷⁰. З-посеред усіх речей Кожелянка, твір, найближчий до постмодерністського роману, — «ЛжеNostradamus». Три

⁷⁰ Українські письменники. Довідник. Відп. за вип. М. І. Преварська. Київ: Велес, 2011. С. 335.

пригодницьких романи мають також специфічні конотації: «Третє поле» — альтернативна фантастика в історичному обрамленні (**модель N жанр + елемент AI**), «Ефіопська Січ» — криптоісторичний постпостмодерний роман, «Срібний павук», найнесподіваніший формат з великої прози В. Кожелянка, став, поряд із творами І. Вільде, відтворювачем міфу Чернівців⁷¹ і маркується як пригодницький урбаністичний роман.

Єдиний в доробку В. Кожелянка власне історичний роман «Діти застою» має яскраві риси соціально-політичної сатири й написаний майже у бурлескному тоні.

У вже згадуваній класифікації помітне превалювання маркеру альтернативної історії в її *чистому* вияві. У творчості В. Кожелянка знаходимо риси модернізму, постмодернізму, постпостмодернізму. Жанр альтернативної історії виник і закріпився в європейському модернізмі. Постмодерністські риси у творчості В. Кожелянка пов'язані більше зі стилем, ніж із жанром: суміш мовних стилів у текстах романів, незалапковані посилання та алюзії на твори сучасних письменників і літературних класиків, невластиві романному виду композиційні елементи. Постпостмодерністські характеристики здебільшого виявляються у малій прозі та романах В. Кожелянка, які перебувають поза альтернативною історією як домінантним жанровим маркером.

Так, конфлікт постмодернізму, як соціального й культурного явища, та модернізму, як згасаючого в європейській літературі художнього напрямку (до того ж, спірного на матеріалі української літератури 40-80-х рр.), вирішити доволі складно лише за рахунок введення до термінологічної бази часто вживаного в останні десятиліття терміну *постпостмодерн*. Якісну й цікаву читачеві сучасну українську прозу характеризують такі позажанрові чинники: національна тематична складова, висока фабульна валентність, знижена епічність, анти- та постколоніальний характер і есеїстичність стилю.

Вони, відтак, впливають на формування внутрішніх творчих шкіл та спрямувань. Зокрема, *антиколоніальність* та

⁷¹ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. Чернівці: Місто, 2013. 136 с.

національна складова прози В. Кожелянка цікавлять нас у визначенні художнього напрямку його прози. *Постмодернізм* декларативно стирає кордони й межі, ментальні та національні прив'язки, він робить автора, реципієнта й персонажа *нічиїм*.

«Спроби створення сутнісно національного проекту постмодернізму в українській літературі (форма частково постмодерна, зміст національний) помітні у загалом модерній творчості письменників «Нової літератури» (В. Цибулька, В. Медвідя, Є. Пашковського), О. Ульяненка, В. Кожелянка та ін.»⁷² — намагається вирішити конфлікт В. Іванишин.

Фактично цей «національний проект постмодернізму в загалом модерній творчості» В. Кожелянка і є тією постпостмодерною естетикою, що впливає на всі чотири рівні творів. А ще: саме національний аспект додав слово *українська* до жанру, творцем якого вважають В. Кожелянка. *Українська альтернативна історія* не тільки тому що — українська і вкрай необхідна українцям для перебудування світогляду.

Отже, постмодерніст В. Кожелянко — лише частково, альтернативіст — переважно, проте, маючи конкретну мету в створенні альтернатив, а не віддаючи данину моді. А ось із *белетристом* — складніше. Вперше так його називає І. Бондар-Терещенко у монографії, присвяченій сучасній літературі⁷³, причому свідомо, маючи на меті *знизити* його творчість на щабель масової літератури. Інша справа, що масова література відповідає зниженому культурному дискурсу тільки в уяві українських критиків, які читали українську масову літературу (тобто А. Кокотюху, Люко Дашвар та ін.) й асоціюють її з еталоном сучасної белетристики.

Відомі постаті, бароковість мови, практична деталізація, яскравий ономастикон та алюзійність романістики В. Кожелянка, здебільшого не розраховані на *наївного* реципієнта, оскільки реалізують літературу для гурманів, інтелектуально підготовлених читачів. Окрім того, підтвердженням вказаної думки може служити те, що автор

⁷² Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб., Київ: ВЦ Академія. 2010. С. 224.

⁷³ Бондар-Терещенко І. Постмодерн: геопоетика, психологія, влада. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2005. 144 с.

цитованої енциклопедичної статті в досить широкому переліку сучасних белетристів не називає імені В. Кожелянка. І це навіть із огляду на те, що вказує на літературний конкурс «Коронація слова» як чинник розвитку вітчизняної белетристики і його найзнаніших переможців-белетристів. В той час, як В. Кожелянко перемагав у цьому конкурсі (2007 р., роман «Третє поле»).

Отже, доходимо таких висновків. По-перше, у підрозділі описано власну шестисутнісну класифікацію романів альтернативної історії, укладену, за жанровими та стильовими компонентами, елементами й маркерами. Виходячи з неї, бачимо чіткий за функціональними властивостями і детермінований в часі збіг жанрових і стильових маркерів субжанрів АІ в українській літературі з іншими літературами (на прикладі класифікації М. Шнайдера-Маєрсона, зорієнтованої передусім на літературу США, де АІ здобула більш широкого розвитку). Тому придивимося до актуальних класифікаційних шаблів уважніше, щоби з'ясувати спільні та відмінні риси зарубіжної АІ та романів цього метажанру в українській літературі.

1.5. Компаративний аналіз метажанру AI: компоненти та їхні зв'язки в системі літературознавчої студії

Володимир Смирнів у монографії «Українська фантастика: історичний і тематичний огляд» приводить хронологічний бібліографічний опис історії розвитку вітчизняної фантастичної літератури. Цікаво, що історію україномовної фантастики він веде від 1903 року й подає твори, написані до 1999 року. У переліку творів фантастики зустрічаються романи альтернативної історії, які, на жаль, не марковані автором як AI, а внесені до переліку наукової фантастики та фентезі (треба зауважити, що ці жанрові утворення В. Смирнівом також не розмежовані). Фактично, відлік конкурентоспроможної наукової фантастики в українській літературі ведеться від 1921 року — часу написання «Сонячної машини» В. Винниченком. Особливу увагу в монографії привертає жанрова характеристика «Сонячної машини»: «Читачі насолоджувалися сюжетним багатством твору, сприймаючи його як пригодницьку оповідку, детективний роман, інтригуючу історію кохання з кількома любовними трикутниками й еротичними сценами, психологічний та філософський роман, соціальну й політичну сатиру — і, звичайно ж, як науково-фантастичний роман. Усі вказані жанрові різновиди поєднані науково-фантастичною темою — винаходу надзвичайної машини...»⁷⁴. Викристалізовуючи з дещо заплутаного переліку характеристик твору генетичні шари роману В. Винниченка, бачимо фантастичний, пригодницький, детективний, філософський, сатиричний компоненти, однак, поза увагою залишається один із найважливіших шарів жанрової матриці роману — історичний, а точніше — альтернативноісторичний. Проте, після аналізу сюжету роману, виринає саме цей компонент: «В. Винниченко репрезентує винахід сонячної машини наприкінці першої частини роману, а попередні сторінки присвячує докладній характеристиці політичного, соціального й економічного становища Німеччини». Отже,

⁷⁴ Смирнів В. Українська фантастика: історичний і тематичний огляд. Володимир Смирнів. Пер. з англ. Харків: Мачулін, 2019. С. 72.

бачимо, як В. Смирнів фактично доводить АІ формулу побудови роману: *реальна історія плюс фантастичний елемент* (точка біфуркації) дорівнює *альтернативна сюжетна історія*.

Так, із твору, що належить до субжанру «N жанр + елемент АІ», розпочинається шлях АІ в українській літературі, який, відтак, датується 1920-ми роками. Тим часом у американській літературі датування виходить доволі чітко й пов'язане з постпостмодернізмом. М. Шнайдер-Маєрсон у своїй статті «Те, що майже відбулось...» чітко вказує на рік появи жанру АІ: «1995 рік можна вважати роком народження альтернативної історії як жанру»⁷⁵. Далі він пояснює таку чітку межу появи жанру екстралітературними причинами: «Незважаючи на те, що сотні текстів можуть бути заднім числом додані до списку альтернативних історій, версія літературної контрфактики, яка набула чинності на початку 1990-х років, не була повністю визнана як жанр, поки рецензенти науково-фантастичної творчості Стівен Х. Сілвер, Е. Ліпер та вчений НАСА Р. Б. Шмунк не заснували літературну нагороду «Sidewise Awards for Alternate History» за досягнення в написанні творів альтернативної історії в 1995 році»⁷⁶.

Щоправда, Е. Ліпер і Т. Шиппі навряд погодяться з М. Шнайдером-Маєрсоном перетворити альтернативну історію на літературний шатл, запущений із ХХ у ХХІ століття за допомогою письменницької премії. Безперечно, генеза жанру, якими б особливостями не відлунювала вона в американській літературі, належить щонайпізніше середині ХХ століття, на що вказує наявність великого набору творів, що здобули увагу видавців, читачів та літературознавців. Т. Шиппі у своїй монографії «Важке читання: навчатися з наукової фантастики» намагається поєднати літопис американської літератури science fiction із літературознавчим аналізом, який допоміг би читачеві вдало читати твори наукової фантастики. Щодо часу виникнення АІ в американській літературі, він побіжно пише таке: «Це все основні питання, і це може бути лише довгим квітучим днем західного суспільства після 1950 року, що

⁷⁵ Schneider-Mayerson M. What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. op. cit. P. 63.

⁷⁶ Там само.

завадив їм [питанням, — А. А.] стати ще більш суперечливими. Шість нарисів після всього цього, по-різному пов'язаних одне з одним і тим самим предметом. Наступні два — з питань культурного конкурсу, два після цього, щоби мати справу з «альтернативною історією», а останніх два — розглянути конкретний тип «альтернативної історії», «світу, де працює магія», враховуючи також взаємозв'язок магії, релігії та науки»⁷⁷, — робить Т. Шиппі вступ до класифікації альтернативної історії в американській літературі. Отже, бачимо 1950-й рік.

Треба зауважити, що головну перешкоду для порівняння вказаних класифікацій складає різниця їхньої предметно-суб'єктної спрямованості. Втім, подолати цей бар'єр можливо.

Сутність різниці предметно-об'єктної спрямованості в тому, що класифікація американської альтернативної історії заснована на номінантній калейдоскопічності літературного процесу, де відправною точкою слугує певний твір певного автора, і саме його характеристики автоматично слугують взірцем і наступним шаблоном матриці жанру. Попри всю суперечливість підходу, на його виправдання варто зважити на те, що це за автор і твір. А йдеться про роман «Громадянин Галактики» Р. Хайнлайна (Robert Heinlein «The Citizen of the Galaxy»), тобто блискучого письменника та надзвичайно чітко структурно виписаного твору, що працює не лише «на себе», а й для літературного часу та жанру. Роль «Громадянина Галактики» багатомірна й неочевидна: бачимо не просто розважальне читво або ж гуманістичну місію розширення кордонів читацького мислення. Натомість Р. Хайнлайн вибудовує перед читачем просторову й часову нелінійну модель історії, яка завойовує читацьке серце і затьмарює розум, спонукає людей втратити відчуття часопростору, а згодом, у наступних поколіннях, також уміння за деревами бачити ліс, тобто за писанням історії побачити саму історію: «У сюжеті «Громадянина Галактики» гра має очевидну функцію: це спроба деспотичної «бабусі», що керує кораблем, втягнути Торбі у власне міфологічне суспільство та звести нанівець

⁷⁷ Там само. С. 69.

можливість утечі»⁷⁸.

Отже, перший пункт у класифікації американської AI об'єднує прозові твори, які належать субкультурі неоміфологізації історії в її ширшому розумінні «history» (історії взагалі) та вужчому — «story» (оповіданої історії твору). Тут можна назвати Г. Тарлдава «Мало хто залишився» (Harry Norman Turtledoe «How Few Remain»), Д. Бріна «Тор зустрічає Капітана Америку», Г. Гаррісона «Хай живе Трансатлантичний тунель! Ура!». У названих творах героїчний епічний роман-сага поєднується з альтернативною історією, причому фентезійний елемент саги виступає на сюжетному рівні, а AI реалізується генологічно й композиційно.

Важливо зрозуміти також, що повторна міфологізація діє в AI творах цього виду не як художній прийом, а саме як ідея та мета для втілення, що вивищується над пригодницьким сюжетом і буде, на думку Т. Шиппі, дороговказом для автора й читача: «Хайнлайн знає про всі ці хиби і дійсно використовує гру, щоби зробити їх іронічно зрозумілими. Він також усвідомлює схильність більшості людських суспільств переписувати історію у відповідності зі своїми сучасними уявленнями про себе»⁷⁹. Уявлення з часом змінюються разом із новими політичними та соціальними віяннями, тож історія переписується наново. Така гранична альтернативізація національної чи глобальної історії сприймається в історичній науці як недолік, спроба зазіхання на священну істину та упертість фактів, проте в художній літературі недолік стає творчим простором для втілення нестандартного мислення та аналізу, що дозволяє розгадати таємниці історії справжньої.

Наступний різновид AI в американській літературі, описаний Т. Шиппі, завдячує своєю появою ідеї сумнівності поступального розвитку історії, яку, натомість, замінила теорія ступінчастості розвитку історії людства загалом та національної історії зокрема. Автор класифікації актуалізує зв'язок між цими поглядами як ефективний для створення зразків AI. «Напруженість між двома поглядами видно

⁷⁸ Shippey T. Hard reading: learning from science fiction. Liverpool: Liverpool University Press, 2016. P. 70.

⁷⁹ Там само. P. 71.

найбільш явно в багатій історії творів про мандрівників у часі, які повертаються, щоби змінити минуле. З них найвідоміші, мабуть, «Хай не зійде темрява» Л. Спрега де Кампа»⁸⁰. Сюди ж Шиппі відносить дуже схожий на роман де Кампа твір М. Твена «Янки з Коннектикута при дворі Короля Артура», що був написаний на 52 роки раніше й належить до другого пункту класифікації творів АІ. Окрім висновку про різну функціональну роль методу подорожі в часі у творах альтернативної історії, актуалізуємо ще й нову, набагато віддаленішу від задекларованого М. Шнайдером-Маєрсом 1995 року дату, а саме — 1889 рік написання роману М. Твена. Щоправда, роман М. Твена зустрівся з черговою критикою монокультуралізму в політичному світогляді, хоча всі ці деталі належать до екстралітературних чинників. Якщо ж зіставити інваріант американської АІ, представлений вперше вказаним романом М. Твена, то сміливо говоримо про криптоісторію в українській та західноєвропейських літературах, яка позначена у монографії Т. Шиппі як *псевдоісторія* ('whig history').

Наступний інваріант АІ в американській літературі трактується Т. Шиппі як «альтернативний всесвіт» (ориг. 'alternate universe'). Він може бути співвіднесений з європейським поняттям, характерним і для української АІ, — *метаісторія*. В американській художній альтернативістиці інваріант розкривається у романі М. В. Веллмана «Двічі у часі» (Manly Wade Wellman «Twice in Time», 1951) та в першому оповіданні Р. Кіплінга «Око Аллаха» (Joseph Rudyard Kipling «The eye of Allah»), яке було перевидано 1926 р. в його збірці «Дебіти і кредити» («Debits and Credits»). Саме тут Т. Шиппі характеризує інваріант АІ, що був метафорично названий ним «альтернативним всесвітом», як «напругу між бажаним і можливим, що характеризує всю альтернативну історію»⁸¹. Те саме явище Т. Денисова у своїй «Історії американської літератури ХХ століття» називає «традиційним американським трендом» і розмежовує його з поняттями і сутністю постмодернізму, який саме формувався в американській культурі наступного десятиліття: «Розробляється нова

⁸⁰ Там само. С. 74.

⁸¹ Там само. С. 83.

тематика, що суголосна інтересам соціуму і людини, відбуваються пошуки нової поетики не у площині постмодернізму, а у традиційних американських трендах: новий журналізм, історія, притчевість (готика), поєднання соціальності (фактуальності) і фікціональності в американському вимірі (фабулейшн)»⁸² Чіткого відповідника європейському та українському *політичному роману АІ* в американській класифікації АІ немає, однак «фабулейшн», фактично, посідає саме ту нішу, що й політична утопія з альтернативноісторичною структурою фабули у вітчизняній літературі.

Ще одним інваріантом АІ в американській літературі середини ХХ століття постає альтернатива «паралельного світу» (‘parallel universe’). До цього різновиду належить великий корпус текстів, зокрема Ф. К. Дік «Людина у високому замку» (Ph. K. Dick «The Man in the High Castle», 1962), Г. Гаррісон «Хай живе трансатлантичний тунель, ура!» (H. Harrison «A Transatlantic Tunnel, Hurrah!», 1972), В. Мур «Принесіть ювілей» (W. Moore «Bring the Jubilee» 1953, не перекладений українською мовою), Р. Гарретт «Надто багато чарівників» (Randall Garrett, «Too Many Magicians», 1967). На думку Т. Шиппі, «Сенс у тому, що всі ці історії теж завдячують своєю імовірністю сучасним уявленням про історію, і привабливі вони для нас, принаймні частково, тому, що вони показують нам, як ми самі теж можемо бути різними, залежно від соціального тиску обставин...»⁸³. У порівнянні з класифікацією української та європейської літератур АІ, американський «*паралельний світ*» співвідноситься з *історичним фентезі (історизованою фантастикою)*, адже саме цей інваріант АІ має граничну різницю між фактичною описаною історією та альтернативною історією після точки біфуркації, а варіантів накладання жанрів, побудови сюжету, художніх засобів та галереї художніх образів знаходимо в літературі дуже багато.

Останній різновид американської АІ, описаний у

⁸² Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2012. С. 314.

⁸³ Shippey T. Hard reading: learning from science fiction. Op. cit. P. 84.

монографії «Важке читання...», пов'язаний з вираженням у художній АІ ролі особистості в історії цивілізації, тобто на ідейно-тематичному рівні твору напруга спричинена протистоянням індивідуалізації та випадковості історичного прямування подій. Т. Шиппі називає ідеальним зразком АІ цього типу «Фундацію» А. Азімова: «Все-таки це повинно бути очевидним для всіх, що трилогія... не могла бути написана без певного сенсу історичної аналогії, коли протягом більшої частини часу «історії» нічого не роблять, але драматизують підпорядкування індивідуальної волі «законам» соціоісторії»⁸⁴. В українській та європейських літературах зазначеному різновиду резонує альтернативна історіографія, тобто те, що німецькою звучить як «Alternative Historik», — художньо-есеїстичні праці, спрямовані на розв'язання проблеми стосунків історика та його предмета. Наприклад, Г. Вайт «Метаісторія», Ю. Андрухович «Центрально-східна ревізія» тощо. Прикметно, що в європейському літературному каноні альтернативна історіографія, хоча й фіксується як субжанр АІ, проте слугує письменникові перш за все базою соціально-філософського аналізу, а в американській літературі — художнім методом ретроспекції: «Ретроспекція — це не історія. Це погляд у минуле. Минуле бачиться дещо пом'якшеним дистанцією часу, кути дещо округлено...»⁸⁵. Проаналізувавши різновиди АІ в літературі США та зіставивши їх із субжанрами в літературі Європи, можна з'ясувати, що письменники-альтернативісти, на відміну від ретроспекції, що часто застосовується авторами історичних романів, вдаються до моделювання як способу дистантного аналізу історичних явищ та причинно-наслідкових зв'язків реальних історико-культурних подій та фабульних одиниць твору.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття, НАН України. *op. cit.* С. 323.

1.6. Класифікація українського роману в жанрі АІ у порівнянні з класифікацією американського роману «alternate history»

Спроба з'ясування характеристик альтернативної історії у сенсі генології та поетики неминуче приводить дослідження до двох наріжних каменів у реалізації його механізму: проблеми компаративістики та значення і місця національної літератури у порівняльному аналізі.

У попередніх підрозділах вже були окреслені базові жанрові компоненти АІ, а також презентаційні моделі поетики її прозових зразків. Відтак, постало питання: «У чому ж полягає необхідність зіставлення АІ прози в різних національних літературах?». А також, як саме компаративний аналіз може прислужитися з'ясуванню генологічних ознак і особливостей поетики художньої альтернативістики.

Відповідь на перше питання впливає з властивостей і компонентів базової платформи АІ — осмислення письменником історії свого народу на тлі культурної спадщини всього шляху людства, хоча в більшій мірі залежить від функцій АІ в тій чи іншій точці суспільно-політичного розвитку нації. Треба зауважити однак, що національна самоідентифікація автора не завжди має атрибутивне значення. Наприклад, роман Т. Снайдера, американського історика, «Червоний князь» (Timothy Snyder «Red Prince»), присвячений постаті Вільгельма фон Габсбурга (відомого борця за українську незалежність, який взяв собі ім'я Василя Вишиваного), написаний про Ерцгерцога, родича австрійського цісаря, який змінив свою ідентичність і вирішив боротися за чужу йому українську державність. Отже, американець Т. Снайдер не тільки узявся написати книгу про європейську долю України до 2004 року та легендарного полковника Василя Вишиваного, який не полишав надії вибороти незалежну Україну в часи Першої і Другої світових воєн, але й презентує заступи до альтернативної історії, якою вона була б, якби мрія В. фон

Габсбурга здійснилася⁸⁶. Отже, бачимо дистантний аналіз фахівця з історії, який перебуває поза аналізованим національним дискурсом, що, можна припустити, робить дослідницький аспект більш об'єктивним, а наратив тексту балансує на межі зовнішнього та внутрішнього оповідача, адже для написання книги Т. Снайдер відвідав м. Львів і подорожував Україною, окрім роботи над архівними джерелами в Австрії та Польщі.

Окрема роль в ідентифікації ресурсів та атрибутивних компонентів процесу трансформації і перерозкладу жанру альтернативної історії, здобуття в європейських літературах статусу метажанру, а в американській літературі новітнього часу — перетворення на субжанр наукової фантастики та історичного фентезі, належить в літературній імагології, поняттю, що було введено в український літературознавчий дискурс Д. С. Наливайком — це «культурна норма» у порівняльному літературознавстві в контексті зарубіжної україніки та «внутрішньої» компаративістики.

Вивчення національної картини світу, на думку відомого вченого-компаративіста, тільки тоді набуває правдивих обрисів, коли відбувається в ході порівняння рецепції представників інших народів та самоідентифікації певного конкретно взятого народу. Механізм такого емпіричного порівняння чітко описаний Д. Наливайком у вступі до його відомої праці «Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст.»: «Вивчення західноєвропейської україніки має принципове значення і з іншого, суто наукового погляду [...] це також важливе коригуюче дзеркало, що його не може ігнорувати наука. Тут справа ще й у тому, що національну дійсність *аборигени* й іноземці сприймають по-різному: перші помічають і фіксують передусім явища й події, що відхиляються від норми, саму ж цю норму як таку вони не фіксують, оскільки вона для них звична, нецікава, а часом і непомітна; іноземцеві ж цікавою і гідною опису здається сама норма життя, звична «правильна» поведінка жителів країни, в яку він потрапив, яку

⁸⁶ Снайдер Т. Червоний Князь. Таємні життя габсбурзького ерцгерцога. Київ. Грані-Т, 2011. 296 с.

він спостерігає й фіксує»⁸⁷. Альтернативна історія, за прикладом компаративістської імагології, функціонує за принципом створення семантичних тріад різних «правд»: «історіографічна правда, зафіксована офіційною науковою думкою істориків», «альтернативна історична правда, зафіксована в тематичному профілі художнього твору» й «рецептивна правдива історія, зафіксована в свідомості читача на основі аналізу історіографічної та альтернативної історії». Так, із цього факту випливає першочерговий вплив національної моделі альтернативної історії з його сутністю, формальними та змістовими чинниками, провідною схемою поетики та набором її компонентів, що у висновку сукупно формують жанрову матрицю художньої альтернативістики кожної національної літератури зокрема.

Функціонування субжанрів АІ в дискурсі метажанру та у взаємодії позажанрових культурологічних чинників сучасного роману неоднорідне. Скажімо, логічні, генологічні перетини та надбудови поетики створюють вторинні зв'язки між явищами літератури та культурологічними зрізами реального часопростору. Наприклад, культурна естетика міського роману чітко вкладається в рамки альтернативноісторичного детективу, який, своєю чергою, почасти містить ознаки політичного роману. Такі переплетення непоодинокі й у полі екфрастичного роману. Суголосно Д. Затонському, Т. Бовсунівська у своїй знаній монографії «Жанрові модифікації сучасного роману» розглядає політичний роман як жанровий різновид, а не тематичний сегмент, проте, вона розвиває цю думку поза констатацією: «Політичний роман має ту особливість, — пише Т. Бовсунівська, — що в ньому співіснують художній та політичний тип комунікації, що виявляється важливим фактором для наступного жанротворення»⁸⁸. Власне, «наступне жанротворення» й передбачає перерозклад жанрових схем, консолідацію культурно-історичних змістів у екстракт світоглядного базису роману та створення унікальної

⁸⁷ Наливайко Д. Очима заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ: Основи, 1998. URL: <http://litopys.org.ua/ochyma/ochrus.htm#vstup>.

⁸⁸ Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману, Харків: Діса плюс, 2015. С. 282.

моделі поетики художнього твору. Дослідниця розглядає цей процес як триспрямовану комунікацію: «Комунікація у даному випадку розуміється як взаємодія проявлених свідомостей. Комунікація за допомоги тексту політичного роману — це утворення системи свідомої вербальної поведінки автора роману, спрямованого на взаємодію з колективним реципієнтом (і побудови в його когнітивній системі певної моделі світу) з метою передання особистісних або колективних смислів і здійснення на нього естетичного та політичного впливу»⁸⁹.

Щодо методологічних та структурних засад компаративного аналізу, О. Бровко наголошує на зміні пріоритетів наряду сучасних компаративних студій в літературознавстві: «Прикметною особливістю сучасної компаративістики початку XXI ст. (четвертий етап) виступає її методологічний плюралізм, у якому вбачається закономірний феномен, корелятивний епосі постмодернізму, структурі її світосприйняття й мислення, на відміну від попередніх етапів наукової компаративістики, коли на кожному з них домінував певний напрям чи тип (генетико-контактологія на першому й порівняльна типологія на другому), на її сучасному етапі не знаходимо подібної домінанти»⁹⁰. Тому, в ході порівняльного аналізу, до уваги пропонованого дослідження належить питання українських рис постмодернізму, що визначили в подальшому «обличчя» літератури постпостмодерністського часу у порівнянні з класичними постмодерністськими явищами гри, зміщенням хронотопних координат, незалапкованими цитатами письменників класичної доби та модернізму, інтермедіальність й інтертекстуальність, схильність до створення метатексту, жанрові модифікації локального характеру тощо.

Повторна міфологізація європейських міфологем, питання «внутрішнього» та «зовнішнього» міфу, їхня рецепція та

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Бровко О. О. Основи компаративістики: навч.-метод. посіб. для орг. самостійної роботи й підготов. до модульної роботи студ. спец. «Українська мова і література», «Українська мова і література. Мова і література (англійська)», «Українська мова і література. Мова і література (російська)». Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 214 с.

інтерпретація — всі ці аспекти, що маргінально стосуються особливостей поетики художньої альтернативної історії, локально включені в структуру дослідження.

Водночас найбільш посутньою рисою компаративістики, що спонукала ввести її основним принципом і методологічною основою пропонованої студії, є її амбівалентність стосовно історії літератури та літературознавчої теорії. За блискучим визначенням компаративістики Д. Наливайка стоїть не просто дефініція, а справжній горизонт об'єднання теорії та практики літературознавства: «Як одна з основних літературознавчих дисциплін, компаративістика склалася в другій половині ХІХ ст. і зайняла проміжну позицію між двома іншими [...] дисциплінами — між історією літератури й теорією літератури. Вона пов'язана з ними тим внутрішнім специфічним зв'язком [...], зміною векторів руху то в бік історії літератури, то в бік теорії. Водночас їй притаманні тенденції їх синтезування, [...] вона є своєрідною метамовою літературознавства»⁹¹. Отже побачити «іншого» видається можливим тільки в разі зіставного аналізу (із образом саморецепції), а у випадку дискриптивного уявлення із внутрішньої або ж тільки зовнішньої рецепції отримаємо лише певні окремі властивості досліджуваного об'єкта. В нашому випадку порівняння вибудовується на трьох базових точках зосередження: українська література і АІ в ній, «материнська» американська література та АІ в ній на сучасному етапі й західноєвропейський вимір АІ як «уявний третій», адже саме через неї відбувалася передача жанрової формули та загальної ідеї альтернативної історії з американської до української літератури. Отже, можна акцентувати також переважний контактено-генетичний різновид компаративного аналізу у презентованій праці.

В. Будний та М. Ільницький у підручнику з порівняльного літературознавства пропонують імагологічну студію поставити мірилом ефективності компаративного аналізу як такого. Треба зауважити, що такий підхід є доволі дієвим у випадку дослідження АІ, адже альтернативність у матриці жанру

⁹¹ Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія, за заг. ред. Д. С. Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 481 с.

виступає саме архетипним ключем того «іншого» який порівнює та з яким порівнюють: «Якщо збірний етнообраз подає колективний портрет нації на значній відстані від читача, комбінуючи однотонні й контрастні штрихи-стереотипи, то психологічний образ Іншого вирізняється з-поміж розмаїтого імагологічного літературного арсеналу здатністю наблизити читача до внутрішнього світу людини іншої національності за допомоги витонченіших і багатозначних сюжетних і характеротворчих засобів»⁹². Тут постає питання термінологічного сутнісного протистояння понять «картини світу» й «національної картини світу». Причому всередині літературної науки таке протистояння не могло би виникнути само собою, адже вирішувалось би водночас означенням кількості носіїв (у першому випадку йдеться про одну, а в другому — про множину суб'єктів). Однак, із активізацією в ХХІ ст. студій з антропології, що розробляються на межі з філологічними науками (літературознавством зокрема), маємо цілком протилежну систему тлумачення. Наприклад, румунська дослідниця Г. Боанжіу (Gabriela Voangiu) національну картину світу використовує у вузькому значенні, причому вибудовує терміносистему своїх студій так, щоб означити термін, який матиме тільки граматичну форму однини (national identity), підкреслюючи цим одиничну спільність національного світогляду, хоча реалізується ця єдина національна картина світу через множинні персональні «свідомості» (consciousness, cultural values). Відтак постає логічна дилема одиничності та множинності явищ особистої та національної картини світу, наново постає питання первинності та вторинності чинників формування культурних цінностей. Говорячи про вікову категоризацію в національній румунській ідентичності, дослідниця розмежовує компоненти значень «свій-чужий» (або «я — інший») так: «Наша ідентичність залежить від цієї категоризації: і психологи, і соціологи або антропологи знають, що вона не існує сама собою, розрізнена, як взаємодія з іншими, вона є тією, що будується і змінюється в ній і через цю дію; інакше кажучи, Інший, інакшість — це не просто зовнішня

⁹² Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник. В. Будний, М. Ільницький, Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

сутність, яка існує десь «там, поза нами», а лише через конститутивне відношення ідентичності до цієї інакшості знаходиться спосіб побудови власного світогляду, який перетворюється на частину нас самих і також — навпаки»⁹³. Один із висновків дослідниці полягає в тому, що для покоління, яке цілком сформувалося у ХХ столітті, алгоритм формування картини світу діяв, виходячи з колективної ідеології, яка формувала національну свідомість, яка, своєю чергою, створювала рамки для особистого світогляду, а наразі (на зламі тисячоліть) процес відбувається у зворотному порядку.

Достеменно невідомо, чи можемо переносити на українську ментальність запропонований Г. Боанжіу майже ідеальний подієвий контур, однак механізм переструктуризації змісту понять бачимо прозорий. «Наприкінці ХХ століття сталися певні зміни в розумінні того, що вважати культурною парадигмою і від якої точки вести відлік впливу культури на письменника і зокрема його залежності від місця, часу, мови, що випали на його долю. Теорії Вернадського та Бергсона, Сепіра-Ворфа, численні теоретичні та художні побудови деконструктивістів по-філософському узагальнюють матеріал дійсності, а саме те, що в новій інформаційній та соціо-геополітичній ситуації письменники, як і людство загалом, усе більше починають усвідомлювати ступінь своєї теоретичної незалежності від історії та простору»⁹⁴, — звертає увагу на специфічний культурно-ментальний контекст взаємодії письменників і культурних спільнот у певну добу своєї країни дослідниця творчості В. Винниченка Г. Сиваченко. Дистантність сучасного суб'єкта-носія світогляду та його історико-топографічного контексту в добу постпостмодернізму в порівнянні, скажімо, з тією ж опозицією під впливом тоталітарного наративу, крім очевидних змін домінантних моделей формування картини світу в цілому, означає також розширення дискурсу альтернативності загалом і АІ в літературі зокрема. А порівнюючи моделі альтернативності в

⁹³ Boangiu G. Cultural identity patterns for different age categories of the population, Current issues of social studies and history of medicine. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal. 2018. №4(20). P.84.

⁹⁴ Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ: Альтернативи, 2003. С. 9.

художній прозі різних національних літератур, можемо якісно окреслити тотожність / подібність / відмінність; спільне / особливе / унікальне; універсальне / зональне / локальне; загальнолюдське / інтернаціональне / національне у зразках АІ в діахронічному зрізі та виявити генологічну та функціональну схему художньої альтернативістики.

Для впровадження певних класифікаційних схем, особливо в дискурсі питань генології, необхідно не тільки окреслити сфери використання запропонованої жанрової класифікації, її джерела та цільові аспекти, але й пояснити системні закономірності, що дозволять на основі такої студії здійснювати прогнозування розвитку жанрового утворення в конкретній національній літературі та загалом у світовому літературному процесі. Відзначити сутнісні риси такого багатовимірного та глобального явища літературного процесу як альтернативна історія, на нашу думку, можливо засобами системного компаративного підходу до аналізу багаторівневих структур генологічного утворення.

Широкий матеріал національних літератур України, Росії, Польщі, Чехії, Німеччини, Швеції, Великої Британії, Іспанії, США дозволяє ідентифікувати межі альтернативної історії в художній літературі, врахувати всі індивідуальні національні компоненти поетики та генологічні маркери, коли порівняння систем функціонування АІ дасть відповідь на питання спільних функціональних та художніх рис метажанру. Практична цінність висновків саме системного порівняння художньої АІ в межах національних літератур, письменників або навіть зразків художніх творів значно зростає за умови синхронізації та систематизації спостережень. На цьому наголосив у своїй праці, присвяченій практичному компаративному аналізу, «Теорія літератури й компаративістика» Д. Наливайко: «Порівняльно-типологічне вивчення літератури відзначається широтою діапазону, що охоплює всі рівні й типи міжлітературних відносин від художніх систем різних епох у різних регіонах до окремих творів і навіть окремих їх інгредієнтів»⁹⁵.

Пишучи про компаративне зіставлення літературних

⁹⁵ Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ, 2006. С. 39.

систем, Д. Наливайко використовує термін «спільнота», який виступає більш широким відповідником до поняття «нація» в дискурсі літературного процесу, де кордони і межі найчастіше не відповідають географічним. Однак соціологічне поняття «суспільства» дискретне, тож «спільнота» Д. Наливайка семантично ближче стоїть до антропологічного «культурного ґрунту» Р. Нича. У науковій доповіді Р. Нича «Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду» бачимо таке тлумачення зв'язків цього поняття з літературознавством: «... йшлося про повернення літературознавству культурного ґрунту через визнання того, що культурне не перебуває зовні, воно — це неунікні внутрішні виміри і категорії літературознавчих і літературних явищ; [...], а культурна теорія аналізує [їх — А. А.] крізь призму власних категорій (текст, жанр, наратив, вимисел, перформативність, інтерпретація тощо)⁹⁶».

Ефективним поняттям «спільнот» можна уникнути штучного геополітичного тлумачення кордонів, а також вигідно оперувати художніми схемами літератури постмодерну і постпостмодерну. Як влучно зазначає Д. Наливайко «[...] спільнотам належить значна й конструктивна роль у міжнаціональному літературному процесі [...]»⁹⁷. Культурна дійсність, відтак, твориться певною неоднорідною спільнотою протягом окресленого часового проміжку. Історіографічний «супровід» не стільки визначає сутність сумарного культурного продукту, як окреслює спільноту культурного процесу, в якому література відіграє найпомітнішу роль. Так, наприклад, сучасна українська культура і література в ній створюється і прочитується спільнотою післячорнобильської доби, що, на думку Т. Гундорової, визначає її естетичні орієнтири та концепції: «Уся українська культура після Чорнобиля так чи так існує в епістемологічно новій ситуації — *після травми*»⁹⁸. Відчуття глобальної зміни ритму життя приходить і до письменників. Ю. Щербак (як на те вказує у згаданій праці

⁹⁶ Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. С. 21.

⁹⁷ Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. *op. cit.* С. 29.

⁹⁸ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Вид. 2-ге, випр.. і допов. Київ: Критика, 2013. С. 15.

Т. Гундорова) говорив у кінці 80-х рр. про появу нових художніх форм, інтермедіальних за схемою і набором художніх методів, адже епопеї з плавним довготривалим плином сюжету й дескриптивним викладом відходять у минуле тисячоліття: читач не матиме ні часу, ні наміру читати «фоліанти». В. Даниленко в «Лісорубі у пустелі» наголошує на «кліповому мисленні», характерному як для сучасного письменника, так і для реципієнта, що пояснює концептуально зміну технік функціонування літератури на сучасному етапі.

Якщо говорити про сутність і певну культурну належність спільнот і їхній взаємозв'язок, то на мапі світу можна виділити тріаду чималих осередків, які формують глобальні спільноти з культурним ґрунтом, що має споріднене коріння і донині втілює об'єктивну спільність: європейська, американська та «східна». Причому, пишучи «американська», мають на увазі передовсім північноамериканську, а «східна» включає різні світи — від Японії та Китаю до далекосхідних республік колишнього РСР та навіть самої РФ (чітка дефініція понять належить дослідниці концепту «Східного» І. Пупурс). Найпростіше, на перший погляд, детермінувати кордони в географічному сенсі (залежно від точки відліку), однак цей спосіб сумнівно корисний у визначен меж саме європейської спільноти. Польський письменник А. Стасюк в есеї «Корабельний щоденник» (Andrzej Stasiuk «Dziennik okrętowy») окреслює межі поняття Європи і європейців, у прямому значенні, із циркулем в руках, позначаючи на мапі центром (точкою відліку) Варшаву, а радіусом кола — рідний Воловець. Відтак, у його географічні межі Європи втрапляють Брест, Рівне, Чернівці, Клузь-Напока, Арад, Сегед, Будапешт, Жиліну, Катовіце, Ченстохову, Варшава. Описуючи межі європейської спільноти, польський письменник не забуває означити провідні якості рідної йому «найдивнішої частини світу»: «У моїй Європі, — пише А. Стасюк, — триває дивний симбіоз занепаду та зростання і ніколи не знаєш, що застанеш, невідомо, яка з тенденцій переважить у пейзажах...»⁹⁹. Різноманітна, подібна до клаптикової ковдри, Європа продукує почасти діаметрально

⁹⁹ Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу Анджея Стасюка і Юрія Андруховича. Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. С. 102.

протилежні явища культури, а в перші десятиліття 2000-х років трансформація художніх жанрів і тяжіння до інтермедіальності прози в літературі європейської спільноти набрали глобального значення. Інтертекст в сумі з метатекстом і метажанром займають позиції чинників літературного процесу, а тому межі між явищами художньої літератури, публіцистики, журналістики все більше стають умовними та уявними, зміщується роль канону, а саме явище канонізування функціонує все частіше як художній образ або й засіб моделювання хронотопу. Ще одним важливим компонентом європейського письменства є апропріація та її вектор, що різняться для літератури Західної та Східної Європи, на що вказує Т. Гундорова, характеризуючи відмінність західного постмодернізму від «постсоветизму» східнослов'янської гілки європейської спільноти: «... український посттоталітарний постмодерн позбавляє національну культуру комплексу неповноти, а музеєфікація культури [характерна для західного зразка — А. А.] переплітається з її реставруванням. При цьому культурні артефакти починають існувати [...] у віртуальних колекціях і нових канонах і канончиках, які можна постійно перетасовувати і дозаповнювати»¹⁰⁰.

Структура художньої системи залежна також від типу мислення її носіїв, картини світу переважної більшості людей у спільноті, в якій діє певна художня система. Саме вказаний сегмент картини світу уособлює якісне розмежування європейців на специфічний «західний» і «східний» ареал творців в т. ч літературного канону. На причини і механізми такого розділення вказує М. Кундера в есеї «Трагедія центральної Європи» (Milan Kundera «The Tragedy of Central Europe»). Письменник чітко детермінує межі двох європейських спільнот, що дістали окремішність після 1945 року, яка, водночас, походить із генетичного різноманіття підвалин їхнього культурного розвитку: «"Географічна Європа", що простягається від Атлантики до Уралу завжди поділялася на дві частини, кожна з яких розвивалася осібно: одна була нероздільно пов'язана із античним Римом і католицькою

¹⁰⁰ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм, *op. cit.* С. 68.

церквою, інша ж — спиралась на Візантію і православну церкву. Після 1945 року кордон між двома Європами пересунувся на кілька сотень кілометрів на захід, й одного дня декілька націй, які споконвіку належали до Заходу, виявили, що тепер вони розташовуються на Сході»¹⁰¹. В кожній з «двох Європ» окреслився т. зв. силовий центр, що прицільно впливав не тільки на розвиток літератури, журналістики, політики та соціоніки на «своєму» просторі, але й вибудовував онтологічну схему протиставлення власної моделі другій — іншій. Дуальність «свій-чужий» тут має саме архетипне походження і символізує внутрішню причетність до певної культурної ментальної спільноти, що перебуває ієрархічно вище національного, політичного, суспільного сенсів. Щодо центру Західної Європи, М. Кундера чітко не вказує локусу на мапі, однак натякає на Німеччину, хоча Францію, Великобританію також скидати з рахунків не варто, побіжно вказує він.

Для західноєвропейської ідентичності столиця і нація не мають вирішального значення, важливий дух Західної Європи, а ось зі Сходом все більш менш зрозуміло (в географічному плані) — це Росія (її європейська частина), натомість виникає багато нерозв'язних питань (самоідентичності, вибору, способу взаємодії), притаманного зазначеній спільноті. Відтак, протиставлення здобуває певний рівень протистояння: «Цей світ — при достатньому від нього віддаленні — притягає і зачаровує нас, однак варто лишень опинитися в нього всередині, як ми відразу ж розуміємо, наскільки він нам чужий. Не знаю, чи гірший цей світ від нашого, але він інший: у Росії інакший (більший) масштаб лих, особливе сприйняття простору (настільки величезного, що в ньому зникають цілі нації), інше почуття часу (повільного й терплячого), інша манера сміятися, жити і помирати»¹⁰². Всі перелічені маркери лягають в основу художніх особливостей літератури: як її генологічних рис, так і вираження поетики. Подібно до М. Кундери, А. Стасюк відчуває на рівні інтуїції рамки часових координат та історичних подій у формуванні європейського

¹⁰¹ Кундера М. Трагедия центральной Европы. URL: <https://www.proza.ru/2005/12/16-142>.

¹⁰² Там само.

дискурсу: «... хвилиною пізніше мій знайомий, прагнучи посилити свою теорію наочним прикладом, сказав: між 1933-м і 1945-м роками Німеччина не була в Європі. [...] Я зайнявся своїм віскі й подумав, що, власне, й не мусила бути, позаяк Європа була в ній [...] Однак те, що сказав мені А., захитало моїми дотогочасними уявленнями на тему простору і спільноти»¹⁰³. Базовими компонентами формування спільнот, як бачимо з аналізу А. Стасюка, є люди, культурні фрейми та часові координати, причому останні певною мірою підсумовують культурно-історичні формули спільнот, адже окреслюють їх щоразу по-новому. Треба зауважити, що не останнє місце в хронотопному детермінуванні саме європейської спільноти відіграє поняття художнього напрямку, стилю й метажанру, як їхньої квінтесенції.

У підсумку аналізу компаративного методу та ролі порівняння національних літератур для виявлення своєрідності метажанру АІ сформульовані такі компоненти літературознавчого аналізу, як: системні явища (належні цілим спільнотам, які можуть включати кілька національних літератур), інтрасистемні явища (що включають архетипи, міфологеми та образні структури, імпліковані в картину світу індивідів спільнот), локальні явища (що актуалізують елементи ідіостилу й поетики творів окремих авторів). Зв'язки в системі літературознавчої студії реалізуються як жанрові матриці, архітектонічні побудови й фабульні схеми. Аналіз їх полягає в утвердженні та описі класифікації субжанрів, які функціонують у середині метажанру художньої альтернативної історії.

¹⁰³ Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу Анджея Стасюка і Юрія Андруховича, *op. cit.* С. 64.

1.7. Порівняльна жанрово-стильова характеристика субжанрів альтернативної історії як презентаційна модель класифікації творів метажанру AI

Поняття *субжанру* понятійно балансує на межі змісту та форми і діалектично пов'язане з терміном *метажанр*. Залежно від трактування останнього істотно різниться семантичне навантаження та смислова валентність поняття *субжанр*.

Теоретична складова вужчого значення філософсько-філологічної термінологічної бази також справляє вплив на подальше трактування понять і без чіткого детермінування їх буде складно поєднати з явищами позамовної дійсності в практичному компаративному аналізі жанрово-стильових характеристик субжанрів AI.

Отже, в сучасному літературознавстві жанр переважно асоціюється з явищем формальним, що закладене в багатьох теоретико-літературних працях, зокрема Г. Блума (Harold Bloom), Ж. Дерріда (Jacques Derrida), М. Бахтіна, Д. Затонського, Д. Наливайка, Р. Нича, М. Бредбері тощо. Відтак, «форма завжди чимсь аргументована. В онтологічному значенні, як така, вона не має права на статус самодостатньої речі, хоча, безсумнівно, зумовлюється логічним ланцюжком, що об'єднує задум і творіння в справжню цілісність, об'єктивно-суб'єктивну знакову монаду, мета якої — наша свідомість і наша реакція»¹⁰⁴, вказує О. Червінська у монографії «Аргументи форми». Так, бачимо, що, попри умоглядну належність жанру і форми до понять одного ряду, зміст і логічна наснаженість його вже відповідатиме плану змісту, тому в практичному дискурсі, *метажанр*, *жанр* та *субжанр* балансуватимуть на межі змісту й форми, посідаючи своє місце за принципом «глядача» у квантовій теорії мікросвіту.

Метажанр у літературознавстві має величезне семантичне гніздо значень. Донині часто зустрічається тлумачення метажанру, яке дають О. Бурліна, Ю. Подлубнова, Б. Іванюк, об'єднане спільним розумінням його як позародового утворення, ближчого до методу та способу художнього

¹⁰⁴ Червінська О. В. Аргументи форми. Чернівці, Чернівецький нац. ун-т, 2015. С. 7.

вираження об'єкту літературного осмислення і відтворення, ніж до консолідованого наджанрового утворення. Між іншим, увесь сукупний напрям теоретичних студій щодо питання метажанру, заснований на тлумаченні М. Бахтіна, який окреслює метажанр як усталений набір конкретних засобів художнього моделювання світу. Відтак, «метажанр у такий спосіб розмиває традиційне розуміння жанру, виходить в іншу систему теоретичного осмислення»¹⁰⁵, — вказує у монографії «Партитури тексту і духу» О. Рарицький. Частково погоджуючись із таким тлумаченням, маємо звернути увагу на прагматичний аспект розрізнення жанру та метажанру. В згаданому сенсі найбільш чітко висвітлюється це питання Б. Іванюком у «Лексиконі загального і порівняльного літературознавства»: «Метажанр — позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм»¹⁰⁶. Так само стосовно великих продуктивних різновидів художньої прози, які творять власні жанрові модифікації, що згодом стають самостійними жанрами, вживається в новітньому літературознавстві поняття *метажанру*.

Наприклад, слушно наголошує на продукуванні жанрових модифікацій метажанровим утворенням авторка однієї з перших українських студій фантастики О. Стужук: «Метажанр — це своєрідна система жанрів з низкою характерних ознак»¹⁰⁷. Саме в цьому — вужчому — значенні термін *метажанр* використаний у пропонованому дослідженні.

Треба зауважити, що у зв'язку зі стрімким зростанням корпусу романної прози у кінці ХХ — на поч. ХХІ ст., виникла практична потреба маркувати нові зразки, які не підходили до чинної на той час теоретичної схеми родо-видового та жанрового поділу художніх творів. Тому виникли поняття «проміжних жанрів», «субжанрів», «наджанру», «піджанру», які було складно укласти в певну ієрархію. З виникненням поняття метажанру, рівні були укладені так: метажанр, жанр, субжанр

¹⁰⁵ Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників). Київ, 2016. С. 26.

¹⁰⁶ Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 322.

¹⁰⁷ Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. С. 5.

(від більш загального до конкретного).

Беручи за основу визначення жанру Н. Бернадської («Жанр — це художнє ціле, в якому взаємодіють доміантні (сукупність ознак, які охоплюють різні рівні твору — від композиційного до мовного) й змінні (система гнучких і варіативних елементів структури) ознаки»), можемо представити художній жанр як набір доміантних (тобто рівневих) і змінних (тобто варіативних) ознак, які створюють *жанрову матрицю*, формуючи власні зв'язки у певній чіткій послідовності — структурі. Якщо сукупна кількість та якість доміантних ознак твору зменшується, а зростає вплив варіативних, він переходить у *субжанр*, який є генологічним утворенням, що виникло завдяки засобам трансформації або модифікації жанру.

Отже, з усього проаналізованого матеріалу можемо вивести таке визначення: **метажанр** — це наджанрове генологічне утворення, що виникло на базі кількох жанрових матриць материнських жанрів, активно продукує літературні зразки і слугує базою для дочірніх субжанрів.

В другому десятиріччі XXI століття кожний із субжанрів АІ може функціонувати як повноцінний осібний жанр. Проте, найчастіше, в прикладному дискурсі з'ясовується, що більш практично, з огляду на динамічність сюжету, валентність генологічних схем та конкретних художніх засобів, використаних письменником для імплікації ідейно-тематичного плану в фабулу, обрати схему «**N жанр + елемент АІ**». З іншого боку, комбінований жанр вимагає великої письменницької уваги та майстерності для створення стрункого тексту, вивіреної структури роману та яскравих позажанрових образів і персонажів. Наприклад, для реалізації комбінованого жанру роману «Третя терція» (ретро-детективний роман АІ), О. Меньшову довелося ввести окрему публіцистично-епістолярну надбудову-обрамлення з великим переліком дійових осіб, імплікувати читача як одного з персонажів вказаної окремої сюжетної лінії та дозувати текст основної сюжетної детективної лінії в приблизно однаковому текстовому об'ємі. Це вимагає універсальності культурного досвіду письменника та блискучого пера, якщо взяти до уваги, що історична канва надбудови роману подієво та за темою не

пов'язані із базовим сюжетним каркасом, оповіданою ретро-детективною історією.

Польський письменник Я. Дукай у романі «Крига» також скористався згаданою схемою, а з проблеми художньої деталі та граничного поєднання детективного, історичного, пригодницького жанрів та фентезі в єдину рецептивну одиницю, польський романіст вийшов за рахунок описового конструювання, вираженого на текстовому рівні обсягом роману — понад 1200 сторінок.

Реалізація формули N жанр + елемент AI генологічно виходить за межі художньої прози, а з іншого боку — сучасний роман також виходить за межі художніх засобів прози та частково перебуває на полі «супротивників»: белетристики та публіцистики.

Історизоване фентезі. Історичне фентезі зазвичай містить глибинний ідейно-тематичний зв'язок із літературою мандрів. Це можуть бути абсолютно різні вияви подорожей у конкретному практичному аспекті вираження у романі: подорож у часі, подорож у просторі, вимушені мандри, втеча, мілітаризовані подорожі тощо. Важливим залишається модус смислу подорожування та змісту цього поняття. І. Кропивко, дослідниця літератури українського та польського постмодернізму, так презентує сучасну літературну інтенцію літератури мандрів: «Постмодерний персонаж, який подорожує, замість пізнавально спрямованого пошуку абстрактних істин і власної сутності [...], налагоджує комунікацію з Іншим, у ролі якого виступають люди й події, що зустрічаються йому в подорожі, а також читач [...]»¹⁰⁸. Виходячи з діалогічного аспекту внутрішньої мови літератури подорожей у сучасному світі, бачимо саме народження рецептивної альтернативи: подорож внутрішнім світом персонажа зіставляється з просторовою або ж часовою характеристикою подорожей дійових осіб.

Розглядаючи історичне фентезі під кутом зору іманентної подорожі, корисно звернутися до рецептивних стандартів сприйняття інтертексту і метатексту, адже топологічна або

¹⁰⁸ Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 196.

хронологічна подорож у прозі вказаного субжанру стає практично обов'язковим атрибутом поетики творів цього субжанру. Отже, «творячи певний текст, письменник моделює образ читача як своє друге «Я». Такий «ідеальний читач» спроможний розпізнати закодовані у творі сенси»¹⁰⁹, тому задля забезпечення рецептивного успіху письменник докладатиме деяких зусиль: імплікуватиме у текст твору історичні екскурси, відсилання пізнавального характеру, листівки, листи, газетні вирізки, інші позафабульні елементи, спрямовані на залучення читача до культурно-історичного континууму твору або його частин. Приклад історизованого фентезі в українській літературі — П. Дерев'янка «Аркан вовків», в американській літературі — Дж. Р. Р. Мартін «Лицар-живопліт» («The Hedge Knight», 1998 р.), Л. Нівен «Усі безліч способів» («All the myriad ways») тощо.

Одним із найцікавіших літературних вигнанців є субжанр **альтернативної історіографії**. В історичній науці альтернативна історіографія визнається «брехливою історією», що не вартує уваги цивілізованого наукового світу. Однак, у художній літературі субжанр знайшов реципієнта і функціональне значення: аналізувати національну історію за рахунок моделювання альтернативних «гілок» її розвитку. Також до альтернативної історіографії іноді зараховують корпус історичних текстів, які за рахунок трактування історичних фактів і ролі відомих постатей в національній історії формують підґрунтя для ідеологічного тиску на певні прошарки населення або створення суспільних міфів, покликаних контролювати сфери культурного і політичного життя у конкретній державі. У пропонованому дослідженні маніпулятивні тексти, а також навчально-методичні та освітні ресурси не розглядаються. В українській літературі яскравим прикладом альтернативної історіографії є книга Д. Шурхала «Українська якбитологія», а в американській — твір Г. Вайта «Метаісторія».

Стильова характерна ознака цього субжанру полягає в наслідуванні історіографічного способу викладу матеріалу, а

¹⁰⁹ Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років. Черкаси: Брама-Україна, 2019. С. 99.

жанрова особливість — активна формула AI та введення нових «історичних» персонажей.

Ще одним цікавим субжанром AI, що здобув широке поширення в літературах Західної Європи та пострадянського слов'янського простору, є роман — **політична утопія (political fiction)+N жанр**. Під одним субжанром розуміється велика розмаїтість романів і малої прози аргументацією альтернативності історії, в якій є політичний лад, державна політика або національна політична історія. У російській літературі прикладом може бути «Крах республіки Ітль» Б. Лавреньова, а в британській — збірка оповідань «Сталкі й компанія» Р. Кіплінга Так, твори субжанру політичної утопії характеризуються архітектонічним моделюванням за принципом саги, на художньому рівні фабули — тяжіють до хронікальної оповіді, а на мовному та символічному рівнях апелюють часто до історичних епох монархії та історичних діячів героїчного епосу, в чому простежується зв'язок із міфологемами та фольклорними концептами.

Останній продуктивний субжанр AI (за пропонованою класифікаційною схемою) — **роман-дистопія (антиутопія) + N жанр**. За генологічними параметрами романи такого типу не відрізняються від утопічних (переважно з політичним сюжетом). Проте в окремий субжанр із елементом AI виділяємо їх тому, що поетика та художня деталь, фабульні рішення романів такого типу суттєво відрізняються, тож і функція AI тут буде виразником анти-світу, що постане перед читачем ірреальною картиною-пересторогою. Характерний приклад практичної реалізації такої схеми знаходимо у канадській прозі. Наприклад, Т. Фіндлі з його романом «Небажані пасажири»¹¹⁰ (Timothy Findley «Not wanted on the voyage»). Біблійна альтернативна історія про Ноя і його ковчег оповідається Т. Фіндлі на сучасний лад: тут і гомосексуальна орієнтація, і зміна статі, і патріархальне суспільство, очолюване Адамом. Вигаданий персонаж — Люсі — ідентифікує себе із жінкою, хоча вона є чоловіком. Адам був створений за образом Божим і покликаний піклуватися про райський сад та істот, що його населяють, Єва була створена тому, що чоловікові не годиться

¹¹⁰ Findley T. Not wanted on the voyage. Toronto. Ontario, 1984. 352 p.

бути на самоті, тому в романі виступає в ролі власності Адама. Біблійний сюжет має функцію реального історичного тла, а його модифікації — мають риси альтернативної історії, розказаної від імені кожного з персонажів. Так, усі включені в композицію небажані пасажери проходять катарсис від гріхів сучасного людства.

1.8. Провідні ознаки поетики та характерні жанрові модифікації (нео)модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму і їхній зв'язок з АІ

Говорити про місце альтернативної історії в літературі та літературознавчій думці можпг тільки за умови ідентифікації її культурної течії та напрямку. У попередніх підрозділах ми визначили тематичні, формульні, генологічні та стильові ознаки АІ в різних національних літературах у порівнянні з українською, тож для предметного порівняльного аналізу бракує визначення філософсько-культурної генерації, художнього напрямку, що став простором естетичного та інструментального творення АІ. Відтак, дискурс питання стоїть на розі (нео)модернізму, постмодернізму й постпостмодернізму. Важливо відзначити також, що нас цікавить наразі не зіставлення дефініцій та мистецьких градацій цих понять, ми не ставимо собі за мету з'ясувати спільні та відмінні риси трьох визначних напрямів нової й новітньої культури у певних національних літературах, але тільки намітити жанрово-стильові й естетичні критерії кожного з них у дуальних опозиціях «модернізм-постмодернізм» і «постмодернізм-постпостмодернізм». Отже, ціль спрямована на зв'язки між явищами більшою мірою, ніж на сутність самих понять. Такий підхід дозволить окреслити жанрові модифікації різного ієрархічного рівня, спосіб побутування АІ в генологічному сенсі в різні віхи розвитку літературного процесу.

Здавалось би, що перетин таких різних форм побутування культури неможливий, проте саме взаємодія зазначених трьох «китів» нової культури (модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм) породжує формації жанрів, субжанрів, метажанрів загалом і метажанру АІ зокрема.

Стосунки постмодернізму та постпостмодернізму засновані на внутрішньому категорійному протистоянні, подібному до аналогічного між модернізмом та постмодернізмом, зокрема, реалізованого в естетичних категоріях мистецької сутності, в базовому наборі елементів культурного прояву. Так само як «[...] розмова про український

модернізм не може обійти глобальну дискусію довкола модерну і постмодерну, Modernity і Postmodernity, яка розгорнулася в європейській культурі наприкінці ХХ століття [...]»¹¹¹, означення сутності поняття постпостмодернізму (або як його ще називають, мета-модернізму) неможливе без розв'язання питання про постмодернізм і його вплив на літературу кінця ХХ ст. у західноєвропейських і слов'янських національних літературах.

Канадський філософ М.-Є. Морін (Marie-Eve Morin), відома за працями з постструктуралізму та постфеноменології, впевнена, що всі явища, які, на її думку, приписують постпостмодернізму (перенесення альтернативного світу в реальний чи навпаки, суміщення часових площин, мультиінтермедіальність) виглядають як гіпертрофовані явища самого постмодернізму, отже, постпостмодернізм являє собою щось на кшталт нового витка постмодернізму в згущеному, гіпертрофованому вияві. Дослідниця вказує також на те, що постмодернізм як річ у собі містить так багато різноманітних конотацій, рис, явищ, феноменів і мистецьких проявів, що складно уявити умови, за яких доба постмодернізму може бути завершена. Тож М.-Є. Морін вважає постпостмодернізм частиною еволюції постмодернізму і в цьому завбачує зв'язок двох культурних течій (доведення цього постулату викладене у статті «Суспільно-політичний синтаксис постмодернізму: Ж. Ф. Ліотар у 21 столітті» («The socio-political syntax of postmodernism: Lyotard in the 21st century»). З іншого боку, в обох поняттях звучить «модернізм», як спільнокореневе слово, тож логічним і діалектичним зв'язком цих понять служить саме модернізм, риси якого увібрав як постмодернізм, так і постпостмодернізм.

Опозиційна думка висловлена в цілому випуску журналу «Adbusters», присвяченому постпостмодернізму (альтмодерну). Екстракт ідеї номера міститься у матеріалі Д. Хеддоу: «Майбутнє варварство: нотатки з точки неповернення» (Scott D. Haddow «The coming barbarism: notes from the point of no return»). Тут віхи постмодернізму й постпостмодернізму

¹¹¹ Гундорова Т. Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму, 2-ге, переробл. та доповн. Київ: Вид-во «Часопис "Критика"», 2009. С. 17.

протиставляються як цілком естетично протилежні, адже постмодернізм за своєю деконструктивістською суттю, на думку автора, заперечував мистецькі категорії модернізму, а ось постпостмодернізм, у добу якого нам випадає наразі жити, продукує цінності, які наближають його до модернізму нового зразка (постпостмодернізму ХХІ століття): «Люди відчувають, що можуть покластися на ірраціональне. Це пропонує єдину гарантію свободи від усього безглуздя і комерційних рекламних роликів, які нам подають політики, єпископи та науковці»¹¹². Д. Хеддоу переконаний, що доба еклектики постмодернізму, неоміфологізації у поєднанні з міфологемами, що діють як світоглядні штампи, комерціалізації літератури через створення субгруп для продукування культпродукту, спрямованого на цю вузьку аудиторію, вже позаду. Постпостмодернізм, на думку Д. Хеддоу, поверне людству ірреальну реальність, яка відповідає логічним і послідовним канонам адекватної дійсності й накладе одне на друге без втрати контролю розуму. Іншими словами, на зміну субреальності постмодерної доби приходять вже сьогодні метареальність доби постпостмодернізму.

Якщо ж говорити про жанрові модифікації, які виникли у час активності кожної з трьох течій, то на зміну домінуючої таксономічної одиниці жанру в епоху модернізму, в добу постмодернізму прийшли процеси розшарування жанрів на субжанри і жанрові модифікації. Фактично кожне вагоме літературне явище поставало джерелом нової жанрової модифікації, а кожен вартісний письменник створював свій особливий субжанр. На сьогодні, в часи постпостмодернізму, активно розвиваються метажанри.

Монографія Л. Гатчен «Поетика постмодернізму» присвячена питанням метажанру історіографічної прози в англійській та американській літературах 80-90-х років. На думку дослідниці, у зазначений час в англійській і американській прозі (Дж. Фаулз, А. С. Байатт, Е. Доктороу, Д. Лодж, С. Рушді, Ф. Велдон, Р. Бротіган) постмодернізм вже не грає першої скрипки. Смерть героя, віртуальність часопростору

¹¹² Haddow S. D. «The coming barbarism: notes from the point of no return». Adbusters. № 88. P. 12.

та інші риси постмодернізму замінені на протилежні — виражальні засоби нового модернізму. Історія фікціоналізується, історичний наратив втрачає критерії історичної достовірності, проте не втрачає саму «історію». Тож Л. Гатчен заперечує в монографії стару естетику постмодернізму для аналізованих творів і, фактично, створює маніфест постпостмодернізму. Цікаво, що в описі історіографічного метароману чітко простежується простір для появи АІ, а ось чітке роз'яснення опозиції чи суперпозиції постпостмодернізму відносно постмодернізму й модернізму знайти складно.

Так само концептуальні співвідношення модернізму з постмодернізмом далекі від таксономічної чіткості. Навіть Д. Затонський зумів роз'яснити відмінні й спільні риси цих явищ тільки у вияві конкретних зразків літератури, на що вказує у вступі до книги «Модернізм і постмодернізм. Думки про одвічний коловорот витончених і невитончених мистецтв»: «Я намагався наблизитися до опозиції “модернізм-постмодернізм” із цілковито різних боків, ні на логіку, ні на хронологію викладу уваги поки не звертаючи, бо тішився надією ближче до фіналу все це якось привести до ладу. Однак надії мої виявилися марними [...]»¹¹³, — пише у заступі до аналітичної частини праці Д. Затонський. Скидається на те, що модернізм і постмодернізм перебувають в антиномії не завжди, а тільки у певних випадках, які можна розпізнати саме у компаративному зіставленні конкретних творів.

Утвердивши в основній частині дослідження фіаско антиномії модернізму й постмодернізму у вимірі смисловому (тобто, жанровому й стильовому наборі характеристик, якими володіють культурні явища, створені у кожній з указаних течій), Д. Затонський зробив спробу універсалізації простору впливу як модернізму, так і постмодернізму, поділивши, так би мовити, між цими явищами літературний дискурс: «Одні схильні уявляти собі Всесвіт, у якому Апокаліпсиси так до кінця й не доведені, як Космос, тобто простір, що існує за певними правилами, а інші — у вигляді Хаосу, який жодних правил не

¹¹³ Затонский Д. В Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков; Москва, 2000. С. 4.

відає. Тоді Космос — це наче домен модерністський, а Хаос — відповідно, постмодерністський [...]», - пише науковець у післямові до студії, — «[...] Але так, якщо придивитися, не виходить: адже модернізм буває то тим, то іншим: то «космічним» [...], то «хаотичним», коли створена ним утопія починає руйнуватися. Постмодерністське ж світовідчуття і «космічне», і «хаотичне» водночас [...] однак вловити (або вгадати?) перехід від одного до іншого [...] якщо чомусь і під силу, то ніяк не науці, а, може бути, тільки мистецтву»¹¹⁴. Одним з важливих висновків, які очевидно проступають у тезі Д. Затонського, є означення постмодернізму як певного формування, що, увібравши досвід модернізму, створило власну художню реальність і своє відмінне обличчя.

Слід зауважити, що «власне обличчя» постмодернізму як вередливого дітиська модернізму, яке бунтує проти батьківської генерації, виникло не одразу. Російський теоретик літератури Н. Маньковська вказує на часовий розрив між появою терміну «постмодернізм» — і естетичного й художнього методу переосмислення дійсності, що ним позначений. Так, ще 1914 р. у праці Р. Панвіця «Криза європейської культури» виникає термін «постмодернізм» (а це час Першої світової війни!), а 1934 року літературознавець Ф. де Оніс в «Антології іспанської й латиноамериканської поезії» окреслює цим терміном реакцію на модернізм, тим самим уводячи в літературознавчий ономастикон семантичне протиставлення модернізму й постмодернізму. Тільки після Другої світової війни термін «постмодернізм» набирає сучасних обрисів, символізуючи межу між релігійно-естетичним пануванням західної мистецької норми та культурним синкретизмом, позбавленим канону. Особливо привертає увагу той факт, що це було здійснено автором альтернативної історії: А. Тойнбі в книзі «Дослідження історії» (Arnold Joseph Toynbee «A Study of History»).

Як і поняття альтернативної історії, постмодернізм спершу виникає у США (в архітектурі, інших візуальних видах мистецтва — відеокліпах, наприклад) і надалі поширюється в літературі. Причому, саме у Європі літературний постмодернізм

¹¹⁴ Там само, С. 253.

здобуває свою визначальну характеристику — плюралізм. Х. К'юнг у статті «Релігія на зламі епох» урівнює плюралізм постмодернізму з релігійно-етичним поверненням Європи до релігійності. Виходячи з таких доволі позитивних у сенсі естетики концептів постмодернізму, Н. Маньковська резюмує: «Таким чином, постмодернізм у культурі й релігії не означає ні антимодернізму, ні ультрамодернізму. Це транскультурний мультирелігійний феномен, що передбачає діалог на основі взаємної інформації, відкритість, орієнтацію на різноманіття духовного життя людства»¹¹⁵. Постає слушне питання: хіба ж модернізм не передбачає заперечення догм старої доби, відкритість та орієнтацію на багатогранність духовного життя? І якщо так, то як із таким феноменом може вступити в дискусію постмодернізм?

Відповідаючи на ці запитання, звернімо увагу на сутність поняття модернізм, яке містить кілька значень, які можна умовно представити у вигляді широкого і вузького значення терміна. Російські літературознавці Н. Новікова (Надежда Новикова) та І. Тремаскіна (Ирина Тремаскина) у статті «Модернізм і постмодернізм: до проблеми співвідношення» («Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения») формулюють питання щодо смислу поняття «модернізм» так: «[...] модернізм межі ХІХ-ХХ ст. настільки глибоко відрізняється від модернізму епохи Нового часу, що, безумовно, має бути певна підстава для існування однієї назви таких різних феноменів [...] Для вирішення даної проблеми В. А. Бердслі пропонує розглядати поняття «модернізм» у двох сенсах: в широкому сенсі це століття модерну, що включає «час Галілея, Декарта, Ньютона, а також раціоналізм і сциєнтизм ХІХ ст., які впливові й сьогодні. У вузькому сенсі модерн — період художньої та культурної діяльності початку ХХ століття»¹¹⁶. У вказаній праці авторки зіставляють постмодернізм із модернізмом саме у вузькому значенні, справуючи взаємини двох художніх напрямів у ХХ столітті.

¹¹⁵ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб: Алетейя, 2000. С. 137.

¹¹⁶ Новикова Н. Л., Тремаскина И. В. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения. Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2011. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modernizm-i-postmodernizm-k-probleme-sootnosheniya> (дата обращения: 16.09.2020). С. 20.

Хоча протистояння чи полеміки між ними у сенсі естетичних категорій науковцями не виявлено. Більше того, у дослідженні навіть вказано на схожі філософсько-світоглядні основи цих напрямів, а їхнє співвідношення окреслені як посилення тенденцій модернізму в постмодернізмі: «На наш погляд, саме в “модернізмі у вузькому сенсі” чітко проглядаються тенденції, посилення яких призвело до виникнення нового культурного напрямку, який отримав назву “постмодернізм”»¹¹⁷. Знову на прикладі зіставлення пари термінів «постмодернізм» і «модернізм» бачимо картину, аналогічну до тієї, що описана вище у порівнянні понять «постмодернізм» і «постпостмодернізм»: наступний філософсько-культурний поворот постає «новим витком» попереднього з більшим проявом рис і характерних ознак поетики. Такий висновок підтверджує також один із найвидатніших дослідників постмодернізму в культурі, французький філософ Ж.-Ф. Ліотар: «Що ж таке постмодерн? [...] Це, безперечно, частина модерну [...]»¹¹⁸.

В результаті усіх представлених роздумів вибудовується така картина: модернізм, постмодернізм і постпостмодернізм є сходинками на сходах Нової та Новітньої культури, пов'язані між собою сутністю і коренем «модерн», кожна наступна акумулює досвід попередньої, виробляючи власний художній метод. Втім реалізацію згаданого «нового художнього методу» ми можемо оцінити передусім у жанровому наборі, що перебуває у мейнстрімі того чи іншого напрямку.

Отже, вирізнити й предметно описати характерні ознаки, приміром, постмодернізму можна, представивши його як набір знакових творів, скажімо, літератури. Поза конкретними зразками, теоретизування може бути малоефективним, тому, порівнюючи художні якості будь-якого культурного явища і навіть цілого напрямку, повертаємося до генології та, зокрема, жанрової галереї модернізму, постмодернізму або постпостмодернізму.

Особливо цікаве повернення до жанру в контексті

¹¹⁷ Там само.

¹¹⁸ Lyotard J. F. The postmodern condition, Theory and history of literature. Vol. 1 0. Translation of: «La condition postmoderne». University of Minnesota, 1984. P. 79.

дуальності «постмодернізм та постпостмодернізм», яке влучно, технічно вишукано і з гумором описав В. Куріцин (Вячеслав Курицын) у праці «Російський літературний постмодернізм» («Русский литературный постмодернизм»): «Рефлексія не має межі, оскільки постмодерніст не має опонента. Сенс не може бути замкненим [...] Але є [...] ситуація, за якої сенс замикається: якщо він належить тобі самому, ти завжди знайдеш можливість завершити висловлювання. Нескінченим буде безхозний постмодерністський сенс. Мертвим — обтічний віртуальний постмодерністський Автор. Але живий той автор [...], який замикає свій сенс у жанр, щоб виставити його на ринок. Жанри можуть перебувати в стані ринкової конкуренції як різноманітні товари»¹¹⁹. Власне, В. Куріцин робить припущення, що саме таким, живим, постає автор у постпостмодернізмі, адже дещо з тих речей, притаманних постмодернізму, вже віджили (про них російський літературознавець і теоретик пише у окремому нарисі «Що набридло у постмодернізмі»¹²⁰), а дещо з'явилося за кілька останніх десятиліть і нові елементи поетики не варто випускати з поля зору, концентруючи увагу на постмодернізмі як такому.

Що ж до жанрових модифікацій постмодернізму і постпостмодернізму, то останній повертається до принципів модернізму, виступаючи в генологічному аспекті антиномією до жанрового поділу постмодернізму, на що вказує В. Куріцин: «Постмодернізм багато грав зі змішуванням жанрів і з поняттям жанрових невизначеностей. Постпостмодернізм робить ставку на жанрову чистоту»¹²¹. Тож переділ численних жанрових варіантів та модифікацій, які продукував постмодернізм, із приходом постпостмодернізму здобуває нове дихання. Якщо уявити собі постпостмодернізм як час, коли слід збирати каміння, розкидане постмодернізмом, то роздріблені жанрові моделі варіантів, модифікацій, позажанрових скетчів, жанрових експериментів конденсуються у певні ідейно-

¹¹⁹ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ, 2000. С. 258–259.

¹²⁰ Там само. С. 256–259.

¹²¹ Там само. С. 260.

тематичні, формальні чи жанрово-стильові конгломерати, які в літературознавстві прийнято іменувати метажанрами, метароманами, метастиліями, метатекстами.

У випадку альтернативної історії спрацьовують механізми всіх трьох течій, адже виникнення АІ належить початку ХХ століття, а розвиток її триває, тож у літературі США художня альтернативістика пов'язана з постмодернізмом, у літературах Західної Європи — з модернізмом, який на той час, між двома світовими війнами, був панівним, а у слов'янських літературах — знову — з постмодернізмом, який пізніше означився у польській, українській, чеській, словацькій літературах. Дещо особно в цьому питанні виглядає література російська, в якій перші зразки творів АІ належать ще до часів дискусії між реалізмом і романтизмом, а пізніше наново означився інтерес до АІ під час полеміки соцреалізму з постмодернізмом, а на сьогодні цей метажанр практично цілком служить антиколоніальній літературі в лоні постпостмодернізму.

Втім, якими естетичними і стильовими характеристиками не наділяли б постмодернізм і постпостмодернізм дослідники, зв'язок обох течій із модернізмом завжди проявляється на генологічному рівні. З яких жанрових різновидів не складався би жанровий інваріант твору, функціональна жанрова матриця незаперечно дозволить укласти цю картину в певний чіткий набір. А походить більшість жанрових матриць сучасних творів як постмодерністських, так і постпостмодерністських із канону модернізму.

Здавалось би, що таке просте рішення може вирішити питання теорії літератури і генологічної таксономії, впорядкувати явища літератури, зробивши їх більш доступними для розуміння реципієнта, однак існування різних літературознавчих шкіл заперечує можливість єдиної спільної класифікації.

Скажімо, у західноєвропейському літературознавстві початку ХХІ століття Ж.-Ф. Ліотар у фундаментальній праці з теорії постмодернізму з легкістю розгортає дискусію всередині однієї праці, утверджуючи поняття легітимації як базової проблеми постмодернізму і згодом сам заперечує істинність поставленої проблеми у розділі «Делегітимація»

(«Delegitimization»)¹²². В українській теорії літератури Б. Бойчук і Т. Гундорова дискутували на сторінках часопису «Критика» щодо питання українського модернізму (його наявності, ступеня дослідженості й художніх властивостей)¹²³, тим часом фахівці з прикладного літературознавства продовжують ототожнювати поняття модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму, зараховуючи одні й ті ж твори та письменників до різних літературних течій, водночас описово протиставляючи між собою самі течії.

Наприклад, Н. Анісімова у статті «Пізній поетичний модернізм як естетичний феномен» залучає творчість Ю. Андруховича до модернізму: «В українському літературознавстві проблема функціонування пізньомодерністського поетичного дискурсу, репрезентованого творчістю представників покоління 80-х рр. ХХ ст. (Ю. Андруховича, Ю. Буряка, В. Герасим'юка, С. Короненко, І. Малковича, П. Мідянки, І. Римарука тощо) належить до явищ малодосліджених»¹²⁴, проте багато інших науковців окреслює його поетичний і прозовий доробок як явище постмодернізму, а роман АІ «Московіада» розглядається як передвісник українського постмодернізму: «Основний масив наукових досліджень творчості Ю. Андруховича пов'язаний із широким контекстом літературно-естетичної дискусії про постмодернізм і його особливості в сучасному українському літературному просторі»¹²⁵, хоча сам письменник і літературознавець зараховує базовий масив власної творчості до постпостмодернізму через те, що вважає постмодернізм культурним продуктом низької якості: «[...] упродовж багатьох місяців достатньо копіткої праці над проектом я врешті виявився причетним до оприлюднення концепції, якої не тільки не поділяю, але й яка, вважаю, значною мірою

¹²² Lyotard J. F. The postmodern condition. op. cit. P. 37–41.

¹²³ Бойчук Б. Невивчений український модернізм & Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. Критика, січень-лютий 2010. С. 34–35.

¹²⁴ Анісімова Н. Пізній поетичний модернізм як естетичний феномен, Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету, 2014. Випуск І. С. 74-75.

¹²⁵ Ващук І. Творчість Ю. Андруховича як об'єкт наукового осмислення. Образ. Випуск 1 (23). 2017, С. 72-82.

перекреслює зроблене мною [...] ситуація постмодернізму, в яку нині забрела (запала) література в головних своїх тенденціях, є ситуацією занепаду, “паразитівання”, суцільного цитування і творчого безсилля [...]», — пише Ю. Андрухович у статті «Повернення літератури?»¹²⁶.

Так, можемо зробити висновок про те, що категорії літературних течій модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму на сьогодні містять численні концептуальні перетини, подібні естетичні явища, суміжні риси поетики, тож на практиці часто бувають взаємозамінені. Чітко розрізнити їх, на наш погляд, дозволяє генологічна парадигма і хронологічний (меншою мірою) структурний аналіз.

Зіставлення порівнево жанрових утворень дозволяє також визначити напрям, течію, естетико-культурний контекст того чи іншого твору. У випадку альтернативної історії джерелом жанрових (трансформація від жанру до метажанру) і жанрово-стильових (історичний контекст, фантастичний елемент, фентезійна архітектоніка) властивостей явища у літературі США та слов'янських літературах є постмодернізм, а в літературах Західної Європи — модернізм і постпостмодернізм.

¹²⁶ Андрухович Ю. «Повернення літератури?». Ї. 2002. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/andr-pl.htm>.

Висновки до першого розділу

Перше задеклароване завдання пропонованого дослідження полягало у формуванні класу комбінаторних конфігурацій, тобто складових елементів (із їхніми зв'язками) метажанру альтернативної історії в українській та інших національних літературах. Виконання його передбачало теоретичне обґрунтування студії, питання термінології, окреслення меж і способів функціонування АІ, що було здійснено у першому розділі.

В українській літературі поняття альтернативної історії як явища літературного процесу чітко окреслюється у царині постпостмодернізму та постмодернізму, а отже, пов'язане 70-90-ми роками ХХ століття та першим десятиліттям ХХІ віку. Хоча зразки творів АІ, як феномени, відомі ще з поч. ХХ ст. як на материковій Україні, так і твори, що були написані або видані в еміграції (наприклад, В. Винниченко «Сонячна машина», 1920, М. Чайковський «За силу Сонця», 1918). Перелік українських письменників, які створили «чисті» зразки АІ та «N жанр + АІ» твори продовжують В. Базів, О. Бердник, І. Білик, М. Бриних, В. Владко, В. Даниленко, Р. Іванченко, Ю. Лукшиц, В. Кожелянко, Р. Іванчук, М. Кідрук, О. Меньшов, Вал. Шевчук, Ю. Щербак, Я. Яновський.

Найвідоміші дослідники творів жанру альтернативної історії: С. Бережной (Росія), Г. Вайт (США), Р. Кацман (Ізраїль), Дж. В. Кемпбелл (США), Дж. Клют (США), В. Коллінз (США), Р. Коулі (США), В. Лещенко (Росія), А. Ройфе (Росія), Н. Чорна (Росія), М. Шнайдер-Маєрсон (США) тощо.

Через посередництво альтернативної історії в художній дітературі, у новому тисячолітті філософія історії знову повернулася до полеміки між історією та романом. Ще у ХVІІІ ст. Д. Дідро, говорячи про С. Річардсона, протиставляв історію як *поганий роман* — романові як *добрій історії*. Саме роман, на думку О. Тьєрі, висуваючи ясні й послідовні засади розуміння, наближається до істини більшою мірою, ніж укрита пилом історія, здатна лише нагромаджувати факти без їхнього внутрішнього логічного зв'язку. Довга й заплутана історія побутування історичного роману, зокрема в англійській

(В. Скотт) та французькій літературах (Ж. Мішле), трохи розборонила ворогуючі табори *фантазерів* та *істориків*.

В історичній науці та художній літературі все частіше реалізується прагнення людини змінити щось в історії, щоби повернути її в *правильне* русло. Заміна фактів чи трактування їх лише політизує історичні хроніки та саму історіографію, але бажаного виправлення *історичної сучасності* не дає. Розуміючи логіку подій, особливо на певній хронотопній відстані, можна успішно створювати проекти нових варіантів, накладаючи їх на вже відомі схеми історичних подій минулих епох — зрозуміли передусім письменники. Особливо вдало, за допомоги цього методу, можна реконструювати національну історію. Тож перша несмілива спроба відбулася 1889 року в американській літературі.

А в ХХ ст. у есеїстиці, драмі, малій прозі, а пізніше — й у романі з'являються елементи АІ. Історичні проміжки та моменти, що найбільше зацікавили зарубіжних письменників, переважно належать до історії воєн та зламів століття, а також стосуються історії християнства. Натомість твори АІ в українській художній практиці стосуються передовсім вітчизняної історії (часто — політичної) і належать або до часів Київської Русі та християнізації українських земель (І. Білик «Меч Арея», «Похорон богів», «Не дратуйте грифонів», В. Владко «Нащадки скіфів»), або до ХІХ — початку ХХІ ст. (О. Ірванець «Рівне-Ровно», Я. Яновський «Долина Бельведеру», Ю. Щербак «Час смертохристів», М. і С. Дяченки «Vita Nostra» і, звичайно, *дефілядна* серія з трьох романів В. Кожелянка).

Так фантастика у ХХ і ХХІ ст., поступово запозичуючи схеми і матриці інших жанрів художньої літератури, також стає метажанром, який використовує надбання своїх, колись дочірніх, жанрів, в т. ч. альтернативної історії. Так відбуваються водночас два процеси: переструктуризації і модифікації жанрових меж і канонів.

Другим чинником, що, як було виявлено, нарощує кількість жанрових маркерів, які, своєю чергою, збільшують розмивання меж АІ, а також розширюють кордони валентності цього генологічного утворення, що сприяє створенню й закріпленню в царині прози нових субжанрів АІ, стала саме

вказана дослідницею теорії жанрів Н. Х. Копистянською проблема трансформації жанру на основі традиції конкретної національної літератури в метажанр світової літератури. Ця виявлена риса функціонування метажанру АІ з дискурсу української літератури може бути ефективно перенесена на ґрунт інших літератур: польської, чеської, німецької. А найголовніше, що саме трансформація жанру в національній літературі в метажанр світової літератури демонструє, як частковий вияв, контактено-генетичний вплив між національними літературами в контексті світового літпроцесу.

Створення вдячного ґрунту для одночасного співіснування багатьох різнорідних, багатоаспектних ідей — полікультурність, полісемантичність як знакові чинники у розвитку культури й, зокрема, літератури Європи приводять американський за походженням жанр на терени європейського письменства.

Найбільшого поширення й читацького інтересу жанр АІ здобуває в німецькій, шведській, британській літературах Західної Європи та в польській, чеській, українській, російській Європи Східної. В цьому дослідженні аспектно зацентровано увагу на впливі німецькомовних літератур, польської, фінської, шведської з-посеред європейських на формування АІ в українській літературі та значенні творчості В. Кожелянка в розвиткові і становленні цього жанру в українському літературному процесі.

Альтернативна історія у слов'янському літературному дискурсі стала також екстремною допомогою в реставрації міфологем візантійського та римського простору, які залишалися деактивованими протягом майже сторіччя. Як уже згадувалося, спочатку в історіографічній практиці та галузі історичної реконструкції, а згодом — у художній літературі. Спочатку — в англійській, і надалі — у всіх національних літературах Європи й навіть США.

У літературах слов'янського світу на перешкоді розвитку альтернативної історії стояли ще два ідеологічні стовпи: приховане язичництво і тоталітаризм. Отже, всі дослідження міфу Європи можна зарахувати до суми студій з альтернативної історії. Міфологізм Європи завжди творив альтернативу

історизму, і, водночас, вони разом — парадигму значень цієї загадкової частини світу. Тому стан розроблення жанру, як і його дослідження, подібний до айсберга: марковані тексти складають частину наявного банку творів і студій.

Отже, з усіх вказаних характеристик сформульоване таке визначення. Альтернативна історія — це міжгалузевий термін, що позначає метажанр і пошуковий напрям у гуманітарних науках, які послуговуються історичним методом. Натомість у вужчому значенні, альтернативна історія може позначати різні генологічні утворення художньої прози, такі як: жанр художньої літератури у німецькій, чеській, польській літературах, субжанр — в американській, метажанр — в українській, британській, російській літературах.

Відтак, бачимо розгалужену мережу субжанрів АІ, які з плином часу в різних національних літературах здобувають власні неповторні генологічні матриці, сюжетні схеми, палітри художніх засобів та історичних періодів.

Базовий теоретичний момент полягає у розрізненні різновидів альтернативної історії в зарубіжних національних літературах і в творчості українських авторів. А формування їх залежить від функціональних ознак і культурної та соціальної мети письменника, що творить в межах АІ. Англомовне літературознавство схиляється до опису АІ як дочірнього жанру наукової фантастики саме через традиційне зарахування АІ до жанрової прози в царині масової літератури (*genre fiction*), а отже, кваліфікує саму альтернативну історію як субжанр. Натомість європейське літературознавство загалом і українське зокрема оперує саме підходом до розгляду АІ на підставі «розшарування на дочірні субжанри», як на те вказує С. Соболев у праці «Альтернативна історія — посібник для хронохічхайкерів». Власне, в розрізі контенту української літератури обидві версії добре працюють, оскільки серед зразків жанру АІ найбільше творів, які репрезентують різні варіанти розвитку держав, залежно від результату світових воєн, то у висновку маємо роман — політичний анекдот, детективний роман, роман-подорож у часі, написані за формулою АІ. Це такі субжанри:

– **Псевдоальтернативна історія (псевдоісторія)** —

різновид альтернативної історії, де розгалуження виникли внаслідок діяльності або впливу т. зв. *прогресорів*.

– **Ухронія (Uchronia)** — це субжанр АІ, в якому дія відбувається у відомому хронотопі та поза часовим еквівалентом. Часовий сегмент може з'являтися після точки біфуркації.

– **Роман — політична утопія** або **political fiction** реалізує жанрову матрицю історико-соціальної прози та стильове обрамлення іронічного роману. Для поєднання доволі різнопланових компонентів автори використовують метод і схему утопії або антиутопії.

– **Криптоісторія** — субжанр альтернативної історії, в генологічній формулі якого справжня історія присутня умовно, а історія альтернативна, що вступає в сюжетну дію після точки біфуркації, походить з недоведених історичних джерел.

– **Метаісторичний твір** — це альтернативна історія з кількома альтернативами, що реалізуються в одному тексті.

– **Альтернативна фантастика (історичне фентезі)** утворюється накладанням жанру альтернативної історії на твір у жанрі фентезі.

Щодо датування перших романів АІ, то від «Сонячної машини» В. Винниченка розпочинається шлях АІ в українській літературі, що, відтак, датується 1920-ми роками. А в американській літературі датування виходить доволі чітко й пов'язане з постпостмодернізмом, а М. Шнайдер-Маєрсон у своїй статті «Те, що майже відбулось...» чітко вказує на рік появи жанру АІ — 1995-й, оскільки саме тоді було засновано літературну нагороду «Sidewise Awards for Alternate History» за досягнення в написанні творів альтернативної історії.

Стосовно методологічних та структурних засад компаративного аналізу в ході практичного порівняльного аналізу, до уваги пропонованого дослідження належить питання українських рис постмодернізму, що визначили «обличчя» літератури постпостмодерністського часу у порівнянні з класичними постмодерністськими явищами гри, зміщенням хронотопних координат, незалапкованими цитатами письменників класичної доби та модернізму, інтермедіальність та інтертекстуальність, схильність до

створення метатексту, жанрові модифікації локального характеру тощо.

Повторна міфологізація європейських міфологем, питання «внутрішнього» та «зовнішнього» міфу, їхня рецепція та інтерпретація — всі ці аспекти, що маргінально стосуються особливостей поетики художньої альтернативної історії, локально включені в структуру дослідження.

Однією з важливих рис компаративістики, що спонукала нас ввести її основним принципом і методологічною основою пропонованої студії, є її амбівалентність відносно історії літератури та літературознавчої теорії. Отже, порівняння вибудовується на трьох базових точках зосередження: українська література і АІ в ній, «материнська» американська література та АІ в ній на сучасному етапі й західноєвропейський вимір АІ як «уявний третій», адже саме через нього відбувалася передача жанрової формули та загальної ідеї альтернативної історії з американської в українську літературу. Отже, можна акцентувати також переважний системний різновид компаративного аналізу в презентованій праці.

Відтак постає логічна дилема одиничності та множинності явищ особистої та національної картини світу, наново постає питання первинності або вторинності чинників формування культурних цінностей.

Так, румунська дослідниця Г. Боанжіу розмежовує компоненти значень «свій-чужий» (або «я — інший») окремо для покоління, яке цілком сформувалось у ХХ столітті, алгоритм формування картини світу якого діяв, виходячи з колективної ідеології, що формувала національну свідомість, яка, своєю чергою, створювала рамки для особистого світогляду, а сьогодні, в перші десятиліття ХХІ віку, процес відбувається у зворотному порядку і спрямований від периферії до центру, від індивідуального до загального.

Умовно екстраполюючи на українську ментальність запропонований Г. Боанжіу майже ідеальний подієвий контур, бачимо прозорий механізм переструктуризації змісту понять. Г. Сиваченко у праці «Пророк не своєї вітчизни» також звертає увагу на зміну способу й сутності взаємодії літератури з

суспільством, письменника з читачем, суб'єктивної візії з об'єктивною реальністю, на те, що в новій інформаційній та соціо-геополітичній ситуації письменники, як і людство загалом, усе більше починають усвідомлювати ступінь своєї теоретичної незалежності від історії та простору.

Дистантність сучасного суб'єкта — носія світогляду та його історико-топографічного контексту в добу постпостмодернізму, порівняно, скажімо, з тією ж опозицією під впливом тоталітарного нарративу, крім очевидних змін домінантних моделей формування картини світу в цілому, означає також розширення дискурсу альтернативності загалом і в AI літературі зокрема.

Завдяки порівнянню моделі альтернативності в художній прозі різних національних літератур, доходимо висновків про тотожність, подібність або відмінність; спільне, особливе чи унікальне; універсальне, зональне та локальне; загальнолюдське, інтернаціональне або національне у зразках AI в діахронічному зрізі, виявляємо генеалогічну й функціональну схему художньої альтернативістики.

Широкий матеріал національних літератур України, Росії, Польщі, Чехії, Німеччини, Швеції, Великобританії, Іспанії, США уможлиблює актуальну ідентифікацію межі альтернативної історії в художній літературі, врахування всіх індивідуальних національних компонентів поетики і генеалогії. Порівняння систем функціонування AI дасть також відповідь на питання спільних функціональних та художніх рис метажанру. Практична цінність висновків саме системного порівняння художньої AI в межах національних літератур, письменників або зразків художніх творів значно зростає за умови синхронізації і систематизації спостережень.

РОЗДІЛ II. ТРАНСНАЦІОНАЛЬНІ ПЕРЕТИНИ ХУДОЖНЬОЇ АІ

2.1. Альтернативна історія України: Атлантида в океані альтернатив (В. Кожелянко і Ю. Щербак)

Українська література, напевно, одна з небагатьох літератур світу, які, в сенсі роману політичної антиутопії, втрапляють у пастку жанрової інтерпретації. Проблема полягає в тому, що державну історіографію, тобто історію політичної історії України, вкрай складно відрізнити від белетризованої прози в жанрі альтернативної історії. Що є візією? Що постає історичною працею, реконструкцією, інтерпретацією?

Складні питання і неоднозначні відповіді постають на тлі розгортання текстів і з протилежного від жанрології боку — герменевтичного. Якщо реципієнт уже готовий бути суб'єктом історіографії, перебуває поза хронотопними межами описаного подієвого ряду, то його знання складаються з писемних і неписемних культурних пам'яток, тобто історіографія формує історію і досліджує сама себе. Відтак, що постає мірилом актуальності праці та її сенситивністю, сумісною історіографічною цінністю? Історична правда, ясність викладу, документалізм? Тоді чи не станеться так, що роман — альтернативна історія, який був спрямований у майбутнє своїми часовими та просторовими координатами, ризикує в майбутньому змінити статус свого жанрового забарвлення, якщо візія автора здійсниться?

Щось подібне відбулося, наприклад, із романом С. Жадана «Ворошиловград» і В. Кожелянка «Тероріум» в українській літературі, з франкомовною «Історією майбутнього» А. Міцкевича у польській літературі, романом німецького письменника-альтернативіста Т. Бруссіґа «Цього немає в жодному російському фільмі» тощо. Частково або повністю сюжет романів АІ реалізується у реальній політичній або соціальній історії держави, за умови, що автор написав свій твір набагато раніше, ніж усе відбулося насправді. Тоді чи варто вважати твір АІ?

В кожному разі, українська політична історія стає Атлантидою в океані альтернатив. Очевидно, саме в полі політичної історії нашої держави написано приблизно 80 відсотків романів альтернативної історії в українській літературі. Першим романом у цій ніші метажанру АІ стала в Україні «Дефіляда в Москві» В. Кожелянка.

Окремою книгою роман з'явився у львівському видавництві «Кальварія» — після перемоги в літературному конкурсі журналу «Сучасність», де був надрукований 1997 року й отримав премію в номінації «Сучасний роман».

Отже, з'явився роман «Дефіляда в Москві», який у перевиданнях отримав скорочену назву «Дефіляда». В резюме книги твір характеризується як наслідок інтелектуального пародіювання «усього назбираного мотлоху та розкішну інтелектуальну забаву для тих, хто має почуття гумору»¹²⁷. Очевидно, мають на увазі «мотлох державного апарату та національної ментальності», а *рекламність* висловлення прихована у відновлювальній дії вміння «посміятися з себе самого»¹²⁸. Проте не все так однозначно зі сприйняттям твору реципієнтом.

Історичний шлях роману, а особливо його російського перекладу не менш захопливий, ніж сюжет. Спершу «Дефіляду» представили як постколоніальну скептичну прозу. Російське видавництво з відцентровою політичною орієнтацією купило у «Кальварії» право на видання перекладу російською, подивований письменник отримав гонорар, а через деякий час — навіть фото майбутньої палітурки, проте переклад до друку не був допущений. Можливо, спрацювала непідготовленість російського видавця і читача до адекватного сприймання постколоніальної літератури, зокрема іронічного фантазування на теми близької нам у часі історії. Як вказує у передмові до видання історик та політолог І. Буркут: «Авторові «Дефіляди» вдалося зібрати до купи чимало різних стереотипів, причому не тільки минулих епох. А висміювання ще живих стереотипів викликає справжню лютість у тих, хто хворіє на такі

¹²⁷ Ільницький М. «Що було б, якби?.. Що буде, якщо?..». Літературна Україна, 26 січня. 2012. № 4 (5433). С. 4.

¹²⁸ Там само. С. 5.

комплекси»¹²⁹. І. Буркут справедливо передбачав агресивну реакцію з боку «самозакоханих людей та політиканів».

Таку думку підтримує й К. Родик: «... одне з видавництв твердо вирішило зробити «Дефіляду» тиражною книжкою. Отоді почнеться. Либонь дійде чи не до суду... А що то буде, коли раптом перекласти цей роман візьметься московський журнал...»¹³⁰. І справді — що ж тоді буде: могла б виникнути серія книг або скандал локального масштабу.

Як відомо, наступні події не були вражаючими. Книгу не переклали ні російською, ні іншими мовами міжнародного спілкування. В Україні, окрім премії, книжкову новинку помітили у пресі, здебільшого галицькій та буковинській. Більш серйозні рецензії з'являлися у поодиноких виданнях у зв'язку з наступними романами В. Кожелянка: «Срібний павук», «Третє поле». Знову роман зринув у інформаційному просторі, коли була видана ювілейна книга «Дефіляда» 2007 року.

Роман альтернативної історії України «Дефіляда в Москві» випередив на кілька років свій час. Справжній фурор (наскільки він у нашому суспільстві взагалі може відбутися у зв'язку з літературним продуктом) твір зчинив у перевиданнях 2000, 2001, 2007 років. Дійшло навіть до створення (після смерті письменника, 2012 року) клубу шанувальників В. Кожелянка на Полтавщині (с. Решетилівка). «Засновником та ініціатором створення об'єднання став Володимир Кулик [...] Метою діяльності клубу є популяризація творчості Василя Кожелянка та можливість ознайомлення з нею всіх охочих [...]»¹³¹.

Безумовно, прославила В. Кожелянка як прозаїка саме «Дефіляда», а також і сам жанр АІ. «Дефіляда» реалізувала (нехай і в альтернативній історії) українську надію на політичний реванш, про що писав ще 2002 р. О. Сидор-Гибелинда: «Українську надію Кожелянко вповні реалізував у «Дефіляді» [...] Оголосити її блюзнірською — якою вона, власне, є — мені не дозволяє тільки розуміння індивідуально-

¹²⁹ Буркут І. Парад комплексів. Буковинський журнал. 1997. № 2. С. 30–31.

¹³⁰ Родик К. Передмова до істерії. Україна молода, 17 березня 1998. № 49. С. 4.

¹³¹ Літщоденник. «...створено клуб пам'яті В. Кожелянка». Літературна Україна, 2012. 8 листопада. № 43 (5472). С. 2.

художньої переконливості твору [...]»¹³².

Як не дивно, ні форма, ні зміст, ні основна ідея В. Кожелянка, не були так полемічно сприйняті читацькою громадою. Тут арсенал вражень має широкий діапазон — від захопленого схвалення до агресивного заперечення, пророкованого політологом І. Буркутом. Проте стиль, мова твору, жанрова незвичність спричинили полеміку в інтелектуальних колах і в спільнотах часописів. «Кожелянко залишається невиправним патріотом, що досить впевнено маскується під постмодерніста»¹³³ — констатує О. Сидор-Гибелинда. В такому ж ключі висловлювались і К. Родик, і М. Лазарук.

Н. Сняданко закидала Кожелянкові дисонанс змістово-формального та ідейно-тематичного планів роману. На її думку, невідповідність і творить анекдотичність «Дефіляди». Проте, з усього видно, іронія виявляється на чотирьох рівнях твору і стає жанротворчим компонентом АІ й органічною характеристикою Кожелянкового ідіостилю.

В. Кожелянко про власний стиль письма та жанр альтернативної історії говорив так: «Коли я почав писати альтернативні історії, я свідомо не хотів бути дуже серйозним, тому що писати альтернативну історію, антиутопію, і писати дуже серйозно, то це мало би виходити нудно [...] якщо людина не має самоіронії, а тоді іронії [...] щодо людства, тоді вона мені просто нецікава»¹³⁴. Наскільки був правий В. Кожелянко ми дізналися пізніше, вже після його смерті, коли естафету писання альтернативно історичних творів перейняв Ю. Щербак.

Доля роману здивувала самого В. Кожелянка й пожвавила інтерес читацької аудиторії до історії України: «Роман-анекдот №1, тобто «Дефіляда», довів, що майбутнє — це добре сплутане з неочікуваним фіналом минуле. Тим більше, коли йдеться про літературний твір. Багатьма літературознавцями й пересічними читачами «Дефіляда» сприймається як

¹³² Сидор-Гибелинда О. Писанковые компьютеры. Зеркало недели. 2012, 16 марта. №10 (385). С. 2.

¹³³ Там само.

¹³⁴ Василь Кожелянко – про себе і про нас [зак. поч. у № 41, 42, 44]. За матеріалом М. Цвірінька, Час. 2008. 30 жовт. (ч. 44). С. 5.

анекдотичний продукт, створений за допомоги зміщення часових площин та історичних фактів. Насправді ж автор змінює точку зору на події, їхні причини та наслідки, причому, — у прямому значенні. А це, як не дивно, викликає сміх. Спочатку сміємося від несподіванки, потім — від розгубленості, а відтак — над собою»¹³⁵. Деякі висловлення у романі можуть стати афоризмами, однак ними також легко шокувати читачів без почуття гумору: «В Європі все було гаразд... Гітлер без особливих зусиль в жовтні взяв Москву... Звичайно, допомогли союзники, передусім українці, але скільки клопотів із тамтими союзниками. Найбільше докучала Румунія. Вони теж планували творити свою імперію від Дунаю до Дніпра, і треба було багато аргументів вживати, аби переконати румунів, що імперії не буде...»¹³⁶. Політкоректність, як бачимо, не належить до особливостей мислення та ідіостилю В. Кожелянка, зате аналітичний підхід робить картину, що зображена у романі, об'ємною та ймовірно достовірною.

У «Дефіляді» архетипну роль дурня відіграє Румунія, румунські військовики, чиновники тощо. Таких персонажів зустрічаємо і в інших його романах, наприклад, у «Срібному павуці». Як і австрійці, італійці, Кожелянкові румуни наділені безмежним гонором та обмеженим кругозором, тому й потерпають від українців, які представлені універсальними вояками, навченими за століття визвольної боротьби гнучкості розуму, кмітливості та фізичної витривалості.

Найвиразнішим у романі є образ росіянина, Москви, як поняття. Москва у тексті є водночас персонажем, простором, онімом та об'єктом бажання (Гітлер із союзними військами планує провести там військовий парад на честь перемоги «Третього райху»), а отже — каталізатором подій. У фабулі роману вона посідає проміжне місце, як і самі росіяни. Хоча це можна оцінити як прийом, до якого вдається автор, щоб применшити геополітичну роль Росії у світовій історії, описаній у творі: «Російська держава гарно виглядатиме у кордонах Московського князівства XIV століття. Щоправда, президент

¹³⁵ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. Чернівці : Місто, 2013. С. 38.

¹³⁶ Кожелянко В. Дефіляда. Романи. Львів: Кальварія, 2007. С. 29.

тимчасового російського уряду генерал Андрій Власов просить ще й Сибір, але я сказав йому, пригадує Адольф Великий, хай спершу ваша РОА звільнить Сибір від большевицьких банд, які ще ходять під червоними прапорами, тоді й поговоримо»¹³⁷.

Карта Європи в сюжеті роману перекроюється наново, але спроби Москви втрутитися ніхто не помічає, проте це не означає, що її залишать у спокої. Андруховичеве кредо: «Спи спокійно, місто кольору крові»¹³⁸ в романі В. Кожелянка реалізується лише частково: у пасивності переможеного перед переможцем, коли поразка очевидна. Так, ми протягом тексту все більше сходимосся на думці, що такий процес може бути, він закономірний. Уся увага реципієнта й сюжетна напруга зосереджені на підготовці майбутньої дефіляди. Ця майже фетиш-прив'язаність до події гальмує втілення планів так званих союзних військ.

Отже, Москва з усіма її проблемами позбавлена надмірної уваги автора та інтересу читача через власну нікчемність: «Двері купе рвучко відчинилися, увірвалися троє осіб невизначеного віку, одягнуті в якесь мілітарне лахміття — рештки німецького, советського та українського обмундирування. Зброя, проте, у них була справна — один шмайсер і два советські ППШ»¹³⁹. Автор відверто й у бурлескному тоні іронізує з дикунського захоплення російських вояків спиртними напоями, завдяки якому українські, італійські, мадярські офіцери на чолі з хорунжим Д. Левицьким провели бойову операцію й зупинили московських бандитів, звільнивши поїзд від нападників за допомоги пляшки коньяку.

Адольф Алоїзович, із його синім та червоним олівцями, якими він розмальовує карту Європи, наче дитячу розмальовку, та задумом пишної процесії у Москві породжує в читача почуття у спектрі від співчутливого сміху до сарказму. Тому надмірно реципієнт цікавитися ним не буде. Залишається великий простір для демонстрації всього українського.

¹³⁷ Там само. С. 30.

¹³⁸ Андрухович Ю. Бу-Ба-Бу: Вибрані твори Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак. Львів: Піраміда, 2007. С. 73.

¹³⁹ Кожелянко В. Дефіляда. Романи. Львів: Кальварія, 2007. С. 33.

Великий керівник райху найбільше у світі боїться України, яка весь час зростає територіально й міцніє авторитетом і світовим економічним становищем. Україна ж займається лише внутрішніми державними питаннями і нагородами.

У такій експозиції відбуваються колізії роману. Текст поділений автором на розділи, які в романі розташовані у шаховому порядку, відповідно до переплетення сюжетних ліній. Такий спосіб подання фабули дозволяє створити панорамний ефект. Читач у перших десяти розділах дізнається в режимі репортажу про основних героїв та події у їхніх контекстах. Далі розгортання сюжету поступово пов'язує всі факти. Особлива видовищність, а відтак — кінематографічність характерні для Кожелянкових прозових творів Дефілядної серії. Тому й виникають прагнення такі, як у Р. Чайки: «Може, колись хтось зніме фільм по його роману «Конотоп», а ще краще — «Дефіляда в Москві». Однозначні українські блокбастери»¹⁴⁰. Інтермедіальність роману відчутна у поетиці через кадрову образність описів, динамічність представлення образів через дію, стан, подію, тому ідея Р. Чайки, на нашу думку, цілком здійсненна. У статті «Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда» О. Брайко вказує на багатофункціональність кінематографічності як компоненту прози, що може проявлятися як у генології, так і в поетиці або мати синкретичну функціональність в тому чи тому творі. Найбільш часто застосовуваним кінематографічним принципом, що запозичується письменниками справедливо вважають «кадрування»: «У літературному тексті не викликає сумніву конструктивна й експресивна вага візуальних елементів образної тканини твору, можливості наративної «розкадровки» і свідомого «декорування» викладу, відсилки зорових сигналів до інших фрагментів дії, мистецького й культурного досвіду читача»¹⁴¹.

Треба зауважити, що Кожелянко в жодному разі не

¹⁴⁰ Чайка Р. «Письменник, який передбачив...». ПІК України. URL: <http://www.calvaria.org/autor.php?aid=14> (24.12.2018).

¹⁴¹ Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. Слово і час. 2015. № 10. С. 48. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_10_7.

користується кадруванням як способом конструювання фабули, тобто включення різноаспектних елементів архітектонічної будови в єдину систему. Кадрування допомагає створювати художню деталь кожного образу без ідеалізації, дискримінування або прямого опису. Скажімо, письменник не ідеалізує постать А. Гітлера в романі. Те, що німецький диктатор не планував створювати незалежну Україну, зрозуміло не тільки реципієнту, але навіть внесено в фабулу через роздуми головного героя роману Дмитра Левицького, який певний час перебував таки під магнетичним впливом «великого фюрера», що демонструється кількома «кадрами» спогадів першої зустрічі з Гітлером Д. Левицького на військовій виправі. Альтернативність історії ведеться від точки дивергенції, яка припадає на початок дії сюжету. Інверсійні частини фабули, введені автором, слугують способом повернення до передісторії альтернативи, в частину романної оповіді до точки дивергенції, яка необхідна для відтворення матриці жанру альтернативної історії. Окремі частини цієї історії: персонажі (Гітлер, Сталін), образи (кавказькі народи, Індія як Схід, російські республіки, більшовицькі банди) перебувають у звичних категоріях та мають відомі й органічні історичні ролі, проте за змінених умов Великої України стають важелями на шальках терезів нової історії.

Наприклад, у той час, як тов. Сталін відправляє за леваду своїх зрадливих чиновників, а спілка магатм-боротьбистів відслідковує баталії в астралі, на теренах України з'являється ще одна сила, яка позиціонує себе як противників і Й. Сталіна, і А. Гітлера. Це «Онуки Святослава» — терористична організація борців за вільну Україну, яка йде власним шляхом. Пан Дмитро Левицький — головний герой — у службових справах відісланий на Далекий Схід.

Реальна історія появи «Онуків Святослава» не менш фантастична за ірреальну. Колись, ще за радянського часу, цю ефемерну політичну організацію вигадав В. Кожелянко для публікації в газеті «Час» і після публікації «розмови» з учасником вказаної організації потрапив, разом із колегою, на розмову до сумнозвісної служби держбезпеки. Залучення альтернативних історій у дійсний плин подій тоді закінчилося

безкровно — штрафом у сімнадцять карбованців. Зате сама вигадана історія одержала нове життя у романі «Дефіляда в Москві», а також у деяких оповіданнях.

Оригінальний з композиційного погляду тринадцятий розділ роману написаний у вигляді твору учня сьомого класу на тему: «Патос українського патріотизму в романі Василя Кожелянка “Дефіляда в Москві”». «В історичному романі «Дефіляда в Москві», — пише автор від імені учня, — письменник зображує події Другої світової війни, а саме: перший етап, коли звитяжне Українське військо вступило в епохальну битву, рівну за масштабами Галактичній Апокаліпсисі чи Армагеддону Наших Днів, зі сатанинською Імперією зла, втіленням Царства Антихриста на землі під аббревіатурою ССРСР [...]. У романі пана Кожелянка зображено українських воїнів, які, не шкодуючи свого життя, змагаються з російським комунізмом, що поклав собі за мету обернути у своє рабство всенький світ і всі народи [...]. Дмитро Левицький у хутряних чоботах та шапці з собачої шкіри вправно пересувається на лижвах морозяними лісами Суомі й зі своєю нерозлучною гвинтівкою *Мосюка* — гордістю українських зброярів з Луганська — стає справжньою Божою карою для російсько-комуністичних загарбників»¹⁴². Ніхто не забутий письменником із майбутньої читацької аудиторії. Іронічні вітання критикам і журналістам, а також вчителям української літератури в школі легко й філігранно введені в текст роману.

Кілька абсолютно різних підходів до творення пародійного тексту дають поживу для уяви підготовлених читачів. Щось схоже до Іздрикового «Якщо надумаєш думати — подумай про таке...»¹⁴³. Власне, крім карколомного сюжету, маємо підсвідомо саркастичний стиль письменника, форму викладу (газетні вирізки, учнівський твір, оголошення, діалоги тощо). Такі архітектонічні вкраплення та багатокомпонентність роману дають підстави говорити про розвиток техніки жанру. А нанизування стильових форм та суміщення мовних стилів демонструють спектр постмодерністських рис у романі «Дефіляда в Москві».

¹⁴² Кожелянко В. Дефіляда. Романи. Львів: Кальварія, 2007. С. 72–73.

¹⁴³ Іздрик Ю. Таке. Харків: вид. КСД, 2009. С. 5.

Р. Нич у монографії «Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство» зазначає: «Історію пародії у Польщі написати було б неважко. Наша література убога на твори такого типу. Вони вимагають витонченої думки і тонкого відчуття формальної сторони справи»¹⁴⁴. Історія української літератури також не може представити світові розмаїття гумористичних жанрів, якщо йдеться про прозовий вид, тим більше — роман.

У В. Кожелянка їх аж сім: «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Людинець пана Бога», «ЛжеNostradamus», «Котигорошко» та «Ефіопська Січ». Особливо перший роман апелює до традиції модерних антиутопій Дж. Орвелла, О. Гакслі, Є. Замятіна. Так, говорячи про «Конотоп» та «Людинець пана Бога», відносимо їх до *дефілядних*, а отже, — написаних у тій же манері, стильовому й художньому оформленні, тільки з новим сюжетом, іншими історичними віхами.

Стильові маркери роману «Дефіляда в Москві», якщо й не сконденсувалися в новий окремих стиль новітнього роману, то виробили стійкий набір формальних рис Кожелянкового ідіостилу: *особлива мова* творів, що містить західноукраїнський та діаспорний діалект на лексичному й граматичному рівнях, велика кількість okazіоналізмів, екзотизмів, яскравий ономастикон, із широким спектром впливу на різних рівнях твору — від власне номінативної, оцінної функції до жанроутворювального складника та стильового маркера; *публіцистичність викладу матеріалу*, що включає деталізацію фактичних чинників оповіді, фабульних подробиць (розлогі, аж до бароковості письма, описи наїдків, застіль, інтер'єрів, одягу персонажів, посуду, парфумів) і зменшення обсягу художніх описів (вони здійснюються письменником переважно через дію та ономастичні одиниці); емоційно забарвлені, часто рольові *діалоги між персонажами* є чи не єдиними накладеними на сюжет елементами; *вплетення в художній стиль інших мовних стилів*: публіцистичних виступів (газетних статей, щоденникових записів), епістолярних частин (листи, записки), ділових документів

¹⁴⁴ Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Л.: Літопис, 2007. С. 188.

(оголошення, повідомлення тощо), *суміщення жанрових видів* та ін.

У двохтисячних роках, після захоплено сприйнятого роману В. Кожелянка читацькою аудиторією в Україні та за кордоном, з'являється трилогія Ю. Щербака «Час смертохристів» (2011), «Час Великої Гри» (2012), «Час Тирана» (2014). Романи, написані в манері *дефілядної* серії В. Кожелянка та в ритмі подій вестерну, описують передусім майбутнє української нації з певною, дещо звуженою, схемою альтернативізму, в якій переважає, на відміну від сюжетної перспективи В. Кожелянка, песимістична візія. Точка біфуркації в романах Ю. Щербака перебуває за межами наративу. А сама нарація прямує від християнізованого патріотизму до педагогічно-етичного застереження.

Варто зауважити, що Ю. Щербак, безсумнівно, талановитий письменник, не в меншій мірі, ніж засновник жанру АІ в нашій літературі, динамічно виписує *найтоншу тканину прози* (за Ю. Андруховичем). Однак, так само як і Вал. Шевчук, В. Тарнавський, В. Базів, не влітає в авторський стиль і моделювання сюжету іскрометний гумор, який свідчить про вміння сміятися із самого себе. Натомість Ю. Щербак залишається серйозним і скрупульозно уважним до деталей і географічних координат, особливу роль в яких займає Америка як колиска дієвої демократії, яку переймає українське суспільство задля перемоги у протистоянні з Росією.

Імовірно тому ці твори читаються важче, і флер похмурої готичності в них зачинає перед романами двері белетристики, зате дає можливість не тільки ретроспективного аналізу історичного буття України, а й погляду в майбутнє, яке автор бачить у багатовимірному просторі численних альтернатив. За вихідними даними та ретроспективною політичних подій в Україні і світі Ю. Щербак тонко відчуває майбутню загрозу війни Росії з Україною в усіх її проявах: державній, культурній, історичній.

Тож у сюжетній перспективі трилогії бачимо поступовий перехід автора від історизму до дидактизму, й від умовного способу до іскрометної прогностики. Альтернативна формула «що було б, якби ...» перетворюється на пересторогу читачеві

«що буде, якщо...». Концептуальний рівень романів Ю. Щербака сходиться в точці дії і спонукає реципієнта до конкретних змін у системі самоідентифікації себе у державі. Відтак, виховний аспект, фактично не видимий у фабулі романів, висловлений автором самим ідейно-тематичним підґрунтям цих творів, і в цьому найперший і найважливіший його внесок у літературу.

Роман Ю. Щербака «Час смертохристів. Міражі 2077 року»¹⁴⁵ вийшов друком 2011 року, що безсумнівно знаково відображено на кодовому рівні прочитання тексту: візія майбутнього України у світі через 66 років. Авторська концепція, співмірна коду «6», виявляється на текстуальному рівні функціонуванням інтерпретаційної моделі поступових апокаліптичних змін у світі, де прихід так званого *Звіра* (втілення абсолютного зла) ознаменований його діями на людей і через людей. На образному рівні твору код «6» та інтерпретаційна модель *Звіра* виявляються через систему образів *смертохристів* та людей, які вільно чи невільно діють у їхніх інтересах.

Смертохристи, за визначенням, узятим із роману, це — таємна секта, яка базується на вченні про земну смерть Ісуса Христа, «центром діяльності якої стала Києво-Печерська Лавра, а духовним лідером є фанатик і шаман Сигізмунд Сансизбаєв»¹⁴⁶. Головний герой роману, Ігор Гайдук, разом із офіційним опозиційним гетьманом України та за підтримки американських спецслужб намагається вибороти Україні та усій цивілізації Заходу свободу і можливість розвиватися без втручання *Чорної Орди*, багатоликої та сильної на всій території України і далі на Схід.

Отже, за подіями фабули читач переконується, що таємно поневоленими стали практично всі нації: українці, поляки, болгари, нації Західної Європи. Проте, це поневолення помітили тільки окремі представники еліти: науковці, військовики, діячі гуманітарних сфер. Політики, продовжуючи вважати себе найхитрішими і найвинахідливішими, що далі то більше втрапляли у підступи геополітичних пасток. Пропонуємо, для прикладу, опис перемовин української влади з

¹⁴⁵ Щербак Ю. Час смертохристів : Міражі 2077 року. Київ: Ярославів Вал, 2011. 480 с.

¹⁴⁶ Там само. С. 128.

представниками Орди: «Стіл для переговорів поставили неподалік від історичного танка, гармата якого мовчазно дивилася на членів делегації. Гетьман вважав це вдалим психологічним прийомом, але на делегацію Чорної Орди цей застарілий мотлох не справив жодного враження»¹⁴⁷.

На референтному рівні роману «Час смертохристів» стоїть дуальність боротьби за незалежність України та спокуса української влади продати державу Чорній Орді за особисту наживу. У готичному світлі розвиток подій логічно підводить реципієнта до фаталістського висновку. Однак, надія, вкладаєна ще на кодовому рівні в назву твору, говорить про те, що і в сили, найзагрозливішої у світі, є свій час, який плине й минає. Роман завершується знаково листом-покутою Ігоря Гайдука, в якому він розповідає про все своє життя під кутом зору християнського покаяння.

У центрі роману «Час Великої Гри» знаходимо продовження драматичної долі головного героя, генерала української розвідки Ігоря Гайдука. Діючи в період *Великої Темряви* та після її закінчення, беручи участь у жорстокій політичній боротьбі, наражаючись на смертельний ризик, генерал Гайдук приймає доленосне рішення: зіграти з агресорами та в прямому сенсі *виграти* свободу та незалежність рідній державі. Роман «Час Великої Гри» продовжує базову сюжетну лінію «Часу смертохристів» — поєднання магічного реалізму з гротеском, як на те вказує у виступі на засіданні СПУ І. Дзюба («Надзвичайно цікавий, із захоплюючою інтригою роман Юрія Щербака я сприймаю як гротеск-фантастику не так прогнозу, як застереження від недалекоглядності й пасивності, смертельно небезпечних у цьому безжалісному світі, сповненому геополітичних пасток і підступів»)¹⁴⁸, включно з «міфологічними» сценами за участі Христа і Сатани. Останні на образному рівні прочитання роману реалізують дуальність абсолютного Добра і Зла. Гра, ясна річ, триває.

Після другої частини трилогії 2014 року виходить новий

¹⁴⁷ Там само. С. 167.

¹⁴⁸ Бурбан В. Перестороги і пророцтва Юрія Щербака. Сільські Вісті. 18 жовтня 2019. № 81(19728). URL: <http://www.silskivisti.kiev.ua/19728/print.php?n=43719>.

роман Ю. Щербака «Час Тирана» — заключна частина трилогії. Герой роману і трилогії генерал Ігор Гайдук — у цій частині вже військовий диктатор України — переживає найдраматичніший період свого життя. Треба зауважити, що трилогія Ю. Щербака, незважаючи на поліфонічну жанрову схему, часто утопічну альтернативність, специфічний мовостиль романів, зажила неабиякої читацької популярності. В той час, як «Літературна Україна» висвітлювала згадані три романи у кількох номерах¹⁴⁹ як бестселери світового значення, у літературних колах точилися дискусії щодо романів Ю. Щербака, а 2015 року автор мало не одержав Шевченківську премію¹⁵⁰.

Наступні літературні звершення автора присвячені сьогочасним суспільно-політичним проблемам: наше українське сьогодення не вимагає від письменників звернення до альтернативізму задля створення похмурого готичного хронотопного дискурсу роману.

Якщо порівняти трилогію В. Кожелянка з трилогією Ю. Щербака (у «Дефілядній» трилогії В. Кожелянка аналізує історію України, а Ю. Щербак у трилогії «Час» застерігає про катастрофічне майбутнє України і всебічно його описує), знайдемо як спільні, так і відмінні ознаки. Спільні риси, безсумнівно, перебувають у генологічному полі АІ, адже в обох трилогіях реалізується умова альтернативності як жанрова матриця з історичною основою, точкою дивергенції та альтернативним сюжетним компонентом після неї. Образний і сюжетно-композиційний рівень обох трилогій має подібні вияви: головні герої обох трилогій (Гайдук та Левицький) втілюють героїчні риси справжніх українських патріотів: вони несуть людські чесноти, витривалі, винахідливі, безстрашні, як супергерої, що звикли перемагати, однак, якщо Левицький з романів В. Кожелянка таки перемагає, то Гайдук у романах Ю. Щербака має більш драматичну долю. Відтак, робимо висновок про базову відмінність трилогій: якщо погляд В. Кожелянка у Дефілядній серії, незалежно від хронотопу творів, спрямований ретроспективно, а ідейно-тематичний

¹⁴⁹ Літературна Україна. №25 (2012); №26 (2013); № 47 (2014).

¹⁵⁰ Час тирана. Прозріння 2084 року. Повідомлення про Шевченківську премію. День. №21. 10 лютого 2015. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/archiv/no21-2015?page=1>.

зміст романів полягає в реконструкції вітчизняного історичного буття, то інтенцією Ю.Щербака є здійснення прогностичного рейду, моделювання недалекого майбутнього України та її стратегічних партнерів, країн-суперниць і споконвічних загарбників. Отже, бачимо, що за допомоги моделі художньої альтернативістики письменники беруться як аналізувати національну історію, так і проектувати майбутнє держав і їхніх об'єднань.

2.2. Образ героя-звитяжця як суб'єкт альтернативної історії України (І. Білик і В. Владко)

Історія кожної нації та, частково, державна історія — це одночасно об'єкт і суб'єкт культурного процесу в цивілізаційному корпусі історичного, тобто часового, буття. Проте існує досить істотна різниця між національною і державною історією, що полягає у підґрунті альтернативізму і в полі альтернатив історичної онтології та історичної інтерпретації.

Говорячи про альтернативність історії наразі, маємо на увазі історіографію національну та державну. Значеннєво різниця між згаданими двома «історіями» полягає у сутності кожної точки відліку. Ключовим питанням в історії нації є її походження і часовий відтинок, у який конкретна нація почала себе ідентифікувати як колективну єдність, складену з індивідуальностей. Натомість відправним пунктом історії державної стає переважно питання соборності — громадянської самоідентифікації та політичної незалежності.

Транскультурне поняття національного героя в західноєвропейських країнах, хоч це може здатися ірраціональним, належить до сфери державної історії, що в ідеальному сценарії, збігається з історією національною, хоча б у сенсі історичного моделювання.

Враховуючи специфіку історії України, про такий збіг історичних моделей не може бути й мови. Щоразу, читаючи або говорячи про *славетне минуле*, нарратор має на увазі історію національну, адже історія державна, тобто така, що пов'язана із соборністю, не тільки не може вважатися доктриною історичного світогляду, але часто стає фантомом провокації та перебуває на маргінесі суспільного дискурсу.

Відтак, суб'єкт історичного моделювання — національний герой — одержує онтологічне функціонування в полі національної історичної альтернативи: він завжди *український національний герой* і ніколи не *національний герой України*. Ці важелі історичного впливу тотожні тільки на перший погляд, адже *український національний герой* може мати або не мати

схвалення, натомість його можна *одягати* у певні риси і залучати до подієвості, формуючи когнітивні моделі історіографії.

Національний герой України натомість має валентність зі сполученням слів *Герой України*, що не тільки апелює до нарації *існує Україна, яка має своїх героїв*, але й співзвучна високій державній нагороді, що герменевтично містить сенс схвалення.

Ці програмові моделі ідеально працюють для історіографії та історії подієвого ряду, однак альтернативна історія, в полі національної чи державної історії, характеризується метою реконструювання, тобто усунення недостатнього компонента державної історії України, її якісної заміни на історію політичну.

Зазначена ситуація стає, на нашу думку, причиною амбівалентності образів національного героя як такого і національного героя України в картині світу українців ХІХ—ХХ ст. Національний герой-звитяжець у сенсі збірного образу походить із давньогрецьких та римських міфів і відповідає в літературних творах якісному й функціональному набору характеристик таких персонажів («Енеїда» І. Котляревського, «Чорна рада» П. Куліша, «Калинова сопілка» О. Забужко), однак національний герой України постає трикстером, мінливим, має як позитивні, так і негативні якості, в певний час свого розвитку був або буде вигнанцем («Молодість Мазепи», «Богдан Хмельницький» І. Старицького).

Відтак реконструкція успішного героя-звитяжця здійснюється у полі альтернативної історії, наче у партизанському підпіллі, адже формальною умовою реалізації АІ у вітчизняному культурно-історичному дискурсі є саме чітка розбіжність між поняттями національної і державної історії України.

Яка ж анти-програма заважає альтернативним історіям вбудуватися, якщо вони продуктивні, в дійсну історію нашої вітчизни? Тут ми неминуче приходимо до питання соборності. «Тема соборності, — пише Шарль Маламуд, — крім роздумів про стосунок між складовою *мир* і складовою *світ* єдиного поняття *мир*, включає також розгляд третього значення цього слова: мир як назву специфічної інституції — селянської

общини»¹⁵¹. Реалія, відповідна цьому значенню слова *мир*, була предметом ідеологічних баталій 1840-1930 рр., що прямо стосувалося подальшої долі російського суспільства. Це той *мир*, селянська громада, яку мав на увазі В. Топоров, маркуючи цим словом соціальне угруповання селян у певну спільноту задля соціально мотивованого поділу земельних наділів. Щодо історичної сутності та ролі цього третього трактування поняття *мир* існують декілька інтерпретаційних писемних джерел. По-перше, це результати дослідження аграрного устрою в Росії німецького мандрівника А. фон Гакстгаузена, який вказував на те, що «слов'янофіли воліли вбачати той *мир*, про який свідчать юридичні тексти Київської Русі («Руська правда», XIII століття)»¹⁵².

В 1856 р. Б. Чичерін показав, що то була помилка: в Київській Русі селяни одного територіального округу формували *мир*, тобто періодично збиралися, щоби призначити своїх представників, які відповідали за охорону порядку та зв'язки громади із зовнішнім світом, князем та феодалами. Хоча київський *мир* мав також управляти землями, якими ніхто не володів, селянин міг на свій розсуд розпоряджатися землею, якою користувався. Навпаки, той *мир*, який спостерігав Гакстгаузен, є справжнім утримувачем (якщо не власником!) та розподільником землі, яку обробляли селяни. За В. Ключевським, такий *мир* російського, а не руського (тобто українського, русинського) зразка характеризувався такими *общинними* ознаками, що закріпилися лише у XVII ст. як «обов'язкова рівність земельних ділянок, закріплених за кожною родиною, цілковита перевага общини над селянином, кругова порука *общини* у сплаті податку»¹⁵³.

Як бачимо, змінені скрижалі культурної історії ще в XVI — XVII ст. вплинули на ментальний розвиток української нації, а не лише на історичний процес державотворення, що відображено в літературі. Вплив зовнішніх агресорів помножений на внутрішні територіальні переділи та

¹⁵¹ Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. Т. 1. Вид. друге, виправл. К. : Дух і Літера, 2011. С. 348.

¹⁵² Там само. С. 349.

¹⁵³ Ключевский В. Сочинения. Т. 2. Курс русской истории. С. 297.

перекроювання політичної карти змінили роль та сутність поняття національного героя і його якостей, рис і збірного образу, розпорошеного між фольклорним банком творів і корпусом романної прози.

Відтак, реконструкція цього рушія національного розвитку, великою мірою, відбувається через зразки літературних творів. Як уже було згадано, під час історичної реконструкції найчастіше застосовується метод альтернативізму як істориками, так і письменниками. У вільному користуванні як для перших, так і для других існують факти, датовані події, відомі історичні постаті, політичні діячі, історичні документи, а також — вигадані персонажі, маловідомі історичні особи, документи, що не вступили в дію чи були втрачені, військові та економічні союзи, що, з певних причин, не були реалізовані.

Історики, за науковим кодексом честі, послуговуються перевіреними фактами, архівними даними та конкретними історичними діячами для створення *офіційних історій*. Тут не має місця для умовного способу, якщо говорити про історичну онтологію, що займає понад 70% історичних джерел. Проте, окрім них, маємо ще історичну інтерпретацію. А ці 30% акумулюють всі альтернативи офіційної історіографії.

Інша річ — письменники. Письменників насамперед цікавлять всі доступні джерела: перевірені, офіційні, а також непевні і непідтверджені. Останні цікавлять значно більше, адже саме вони містять таємницю, що відкриває художній світ для втілення цікавого сюжету. А коли бракує всіх наведених джерел, то автори історичної літератури заповнюють «білі плями» за допомоги фантазії. Так і з'являється альтернативна історія загалом і українська альтернативна історія зокрема.

Найдавнішими періодами української національної історії — маловивченими і вдатними до альтернатив — зацікавився відомий український письменник, сімдесятник І. Білик. Його роман «Меч Арея», що вперше вийшов друком 1972 року в київському видавництві «Радянський письменник», зажив у читачів великої популярності, натомість автору приніс численні цькування з боку радянської влади. Справа в тому, що дія роману відбувається у V ст. на території сучасної України, а

точніше — Києва і околиць. Волею автора, на карті Європи, серед стародавніх народів і племен, знаходиться місце і для пращурів українців.

В романі історія нашого народу продовжується на півтисячоліття вглиб віків, де на арені історичних баталій, поруч із кельтами, готами, фракійцями, балтами, скіфами, сарматами, греками і римлянами діють наші предки. Свого головного героя, якого в офіційній історіографії називають *гунським царем Аттілою*, автор ототожнює з великим князем *Богданом Гатилом*, а літописних *гунів* зображує слов'янами, безпосередніми пращурами теперішніх українців, які замешкували Київ-град. «Саме така ідейно-художня тональність викликала лють у функціонерів од культури та ідеології лихих застійних часів, — пише авторка передмови до другого видання О. Апанович. — Книжку заборонили, вилучили з бібліотек, частину тиражу, яку не встигли продати, було знищено. Автора піддали злісному цькуванню в пресі, позбавили роботи й права друкуватись»¹⁵⁴. До слова, друге видання роману було здійснене в передчутті незалежності України у 1990 році. В умовах важкої економічної та політичної кризи, книга вийшла не таким ошатним зразком поліграфії, як перший варіант, зате не була заборонена.

За авторським викладом кодового рівня твору та його анотації у референтному рівні роману, «Меч Арея, або казання про великого князя Богдана, званого Аттілою, про незрівняну красуню Гримільду, про підступного євнуха Хрисафія та вірного воя Годечана, який порятував свого князя від наглої смерті, про імператорів Теодосія й Маркіана, про нерозважливого короля Бургундського, про коваля Людоту і зачарований скарб Нібелунгів»¹⁵⁵, — на форзаці маркує І. Білик.

Власне кажучи, карколомних подій, що спіткали письменника після виходу роману в світ 1972 року, могло б і не бути: не було би знищено понад 5 тисяч екземплярів нерозпроданого на той момент накладу, не мусив би І. Білик 3,5 роки залишатися безробітним і врешті влаштуватися секретарем у «Всесвіт», не втрапив би в халепу заборони

¹⁵⁴ Білик І. Меч Арея. Роман. Київ : «Дніпро», 1990. С. 6-7.

¹⁵⁵ Білик І. Меч Арея. Роман. Київ : «Радянський письменник», 1972. С. 5.

друкуватися, якби... ще на етапі цензури подав би твір як альтернативну історію України, в жанрову матрицю якої роман вписується ідеально. Проте, у 70-х роках ХХ століття метажанр альтернативної історії, не кажучи вже про субжанр альтернативної історії України не був засвідчений в літературознавчій думці.

Натомість письменнику довелося задля друку роману написати розлогий і дещо заплутаний нарис-пояснення історичних подій у світлі позиції автора під назвою «Аксіоми недоведених традицій». Без авторського пояснення історичного підґрунтя роману видавництва не бралися його друкувати. З іншого боку, як показує історія «Меча Арея», і такий ухильний хід письменника у підсумку не врятував його від переслідувань. Українці, які з'явилися на 500 років раніше за гіпотетичних пращурів росіян, не влаштовували радянську владу, навіть із багатотомними поясненнями. Враховуючи рамки радянської цензури та фаховий рівень радянської критики, і на фентезі-жанрах мало надії було залишитися в мережі дозволених письменників.

Щодо національного героя, то його квінтесенцією стає останній абзац роману, в якому висловлено і лейтмотив твору, і епілог фабульного відтинку структури роману: «... помер великий володар, найвеличніший з-поміж усіх володарів, яких тільки знав світ і в теперішні, й у давні, й у праминулі часи...»¹⁵⁶.

Якими ж характерними рисами можна описати втіленого національного героя Богдана Гатила? Усіма основними якостями архетипного героя — володаря сили, розуму, справедливості, владності, родової ідентичності (що часто співвідноситься з національною ідентичністю), хоробрістю та почуттям відповідальності.

Сила — безумовна властивість національного героя. Причому, для українського національного героя — це фізична сила (хоч вона переважно й виступає аксіоматично), але остання не стає єдиною передумовою героїзму, а поєднується із силою волі: «... Богдан ... підняв гатило і заходився гупати вже притоптану глину. Всі челядники й роби поставали й задивились на малого дужця, той же гупав і гупав, немов би

¹⁵⁶ Там само. С. 402.

важезний дубовий обрубок був іграшкою»¹⁵⁷. Описаний інцидент належить до часу, коли Богданові Гатилю було лише 12 років (і був вирізаний цензурою з видання 1972 року).

У такому юному віці хлопець був уже мужнім, як дорослий чоловік, і мав силу волі подолати страх, що зображено в епізоді його першої неочікуваної битви під час раптового набігу кочовиків.

Пізніше, у зрілому віці, княжич Богдан виявить і такі риси, як мудрість і неабиякий розум, що автор роману продемонстрував у епізоді з Бургундським королем.

Дуже важливий і своєрідний маркер національного героя має саме український герой: тісний зв'язок із пам'яттю роду, часто виражений глибокою прив'язаністю до батьків, якої не описано у героїв інших народів. Скажімо, східні воїни, як і воїни північних народів, на противагу слов'янським витязям, виховувалися окремо від родини, щоби родовий зв'язок не завадив виховати залізну волю і — що гріха таїти — необхідну очільнику війська черствість та безкомпромісність. Богдан Гатило ж після проявленого бойового таланту й визначної сили та вправності, коли військова небезпека минула, виявляє психологічні риси 12-річного підлітка, який потребує материнської ласки та підтримки: «Він стрибнув на землю й опинився у материних обіймах. / — Мамо... /- Се було перше слово, на яке Богдан спромігся»¹⁵⁸.

Справедливість і відповідальність князя Богдана зображена в усіх епізодах протягом розгортання фабули роману та зумовлена довірою русичів до князя, якого самі обрали у стольному Києві, адже вбачали в ньому керівника й захисника.

Щодо зіставлення альтернативної історії та історії, описаної в романі, — точка біфуркації реальної історіографічної практики лежить поза межами романної схеми «Меча Арея» і перебуває у фабульному полі наступного роману І. Білика «Похорон богів», у якому автор деталізує і персоналізує історію міжусобиць князів «Київської Русі»¹⁵⁹. Події в романі «Меч Арея» розпочинаються альтернативноісторичною хронікою

¹⁵⁷ Білик І. Меч Арея. Київ: Вид. худ. л-ри «Дніпро», 1990. С. 12.

¹⁵⁸ Білик І. Меч Арея. *op. cit.* С. 16.

¹⁵⁹ Білик І. Похорон богів: Роман. Київ: Рад. письменник, 1986. 574 с.

376-го року, коли «Великий князь київський Велімир повстав усією Руссю, й скинув конунга Германаріха готського...»¹⁶⁰.

Часові межі, пов'язаних історичним тлом романів «Меч Арея» та «Похорон богів» завершуються 988 роком і взяттям престолу князем Володимиром, його спланованим вінчанням, що мало продемонструвати, як «... пихата Візантія вклонилася Русі»¹⁶¹. Неомовленим, проте очевидним, вислідом образного рівня роману «Похорон богів» виступає геополітична й економічна причини прийняття християнства у Київській Русі, а не емоційно-психологічна потреба населення в оновленні віри. Підсилює це переконання епілог роману, де розповідається про спалення язичницьких ідолів після хрещення русинів Володимиром, що двояко сприймалося людьми: одні веселилися (ті, що були хрещені раніше), а інші — голосили. «Я ж убоявся невіголосів, викопав Дажбога золотого вночі, й пропустили мене через Подільську браму вірні люди, котрі шанували дідний закон, і поніс я Дажбога до Хрещатого яру, й вирив яму й схоронив там, нема-бо нічого вічного під небом і на небі...»¹⁶².

В кожному разі, альтернативна історія, що належить до періоду Київської Русі, та питання прийняття християнства не знайшли відгуку в сприйнятті тогочасної літературної критики, яка навідріз відмовлялася вбачати історичну правду і в тому, і в іншому. Отже, І. Білик узявся за античну Грецію і Рим та «Історії» Геродота. Так з'явився роман «Золотий Ра», що вийшов у світ 1989 року. Саме за цей твір він одержав Державну премію ім. Т. Шевченка.

У 30-х роках минулого століття на арену фантастичної літератури українського літпроцесу виходить В. Владко. Його фантастичними творами починають зачитуватися підлітки і прихильники жанру наукової фантастики. Проте, можливо несамохіть, письменник закладає підвалини жанру альтернативної історії. У 1939 р. виходить роман «Нащадки скіфів». Самим автором він маркований як історико-фантастичний роман про культуру і побут давніх мешканців

¹⁶⁰ Білик І. Меч Арея. Роман. *op. cit.* С. 7.

¹⁶¹ Білик І. І. Похорон богів. . *op. cit.* С. 569.

¹⁶² Там само. С. 570-571.

Причорномор'я. Проте видавництво підзаголовок і жанровий маркер дещо змінило: «Науково-фантастичний роман»¹⁶³. Науковий він, на думку редакторів, напевно, тим, що на образному рівні твору персонажами виступають науковці — геологи і археологи, а фантастичний — через те, що стосується української історії. Якщо ж розглянути генологічні та стильові маркування без іронії, то на момент появи твору В. Владка про альтернативну історію як жанр на теренах радянської літератури ніхто не говорив, а оскільки роман має забарвлення пригодницької літератури і на сюжетному рівні містить історію наукової експедиції, яка здійснює феноменальну знахідку часів скіфської культури, і, частково, дія роману відбувається у нереальному хронотопі — у час цивілізації скіфів, то його зарахували до продуктивного і популярного у згаданий період жанру наукової фантастики.

Постмодерний роман альтернативної історії В. Кожелянка «Конотоп» вийшов друком 1998 року у видавництві «Кальварія». Точка дивергенції в творі припадає на 28-29 червня 1659 року, тобто на дату битви під Конотопом

Неоднозначна історична подія, в певному сенсі вузлова для української історії, яку більшість письменників та істориків воліли б оминати. Різнобічний науково-публіцистичний аналіз цієї історичної події поданий у збірнику наукових праць «Конотопська битва 1659 року»¹⁶⁴, яку видав 1996 року Центр східноєвропейських досліджень. Безсумнівно, збірник статей має національно-патріотичну конотацію. Однак, для нашого дослідження він цікавий тим, що, попри історіографічне та довідкове значення, книга містить велику кількість альтернативних варіантів розвитку української держави (якби битва мала інший вислід та якби українська сторона більш вдало скористалася перемогою, наприклад), описаних авторами вміщених нарисів та статей.

Власне, керуючись такою настановою, В. Кожелянко створює 10 віртуальних варіантів України після Конотопської битви, записує їх конспективно як підготовчі тексти до

¹⁶³ Владко В. М. Твори. Т. I Нащадки Скіфів. Київ: Веселка, 1980. 574 с.

¹⁶⁴ Конотопська битва 1659 року. Наук. ред. С. Бондар. Київ: Центр східноєвроп. досліджень, 1996. 178 с.

репортажу віртуально присутнього на полі бою журналіста з майбутнього (тобто нашого сучасника) Автовізія Самійленка.

Десять варіантів розвитку — це практично всі можливі напрямки позитивного наслідку Конотопської битви. І майже всі ці варіації неймовірні аж до бурлескного вигляду. З якою ж метою подає їх письменник? «В. Кожелянко володіє широкими знаннями в різних царинах людської діяльності, а історію, безперечно, знає досконало. Проте він не вважає себе *історичним письменником у класичному розумінні*. Історія його «цікавить як предметний посередник, за допомоги якого можна сформулювати відповіді на ті виклики, що їх кидають нам сучасне і майбутнє»¹⁶⁵. Отже, простудійовані письменником матеріали щодо Конотопської битви допомогли самому авторові створити адекватне уявлення про те, з чим він має творчо попрацювати.

Сага про переможний поступ України не була самоціллю творчих шукань письменника. Іронічно-патріотична «Дефіляда в Москві» була сприйнята критиками в дещо звуженому ідейно-тематичному потрактуванні. В «Конотопі» В. Кожелянко сподівався створити панорамний ефект сукупності альтернативних можливостей, щоби читач переконався, що втіленими можуть бути як позитивні, так і негативні чи нейтральні варіанти.

Зміна спрямування історії іноді залежить від незначних (на погляд великої історії) подій та постатей. Так званий *ефект точкового втручання* використав В. Кожелянко для сюжетного конструювання. Одночасно цей хід письменника слугував для втілення ідейного шару твору: історію можна змінити, історія не є константою сама собою, історію змінити не важко, для цього необхідно докласти зусиль у потрібному місці та вчасно.

Модель вказаного принципу — це фактична фабульна схема роману «Конотоп». Кутом проекції сюжетної лінії на полотно твору роман кардинально відрізняється від «Дефіляди в Москві». А те, що на цей твір майже немає відгуків та жодної форматної рецензії, цілком закономірна річ: В. Кожелянко

¹⁶⁵ Письменники Буковини другої половини ХХ століття: Хрестоматія. Частина 2. 2-ге видання, доповнене. Упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці: Прут, 2003. С. 367.

зарано віддав у друк наступний роман і він опинився в тіні «Дефіляди».

«Конотоп» — один із небагатьох творів В. Кожелянка, який має прямий сюжет. Тобто оповідь ведеться послідовно, хронологічно. Спочатку Автовізію Самійленку пропонують здійснити *астральну подорож у часі* (доволі напрацьований спосіб переходу до альтернативної розвилки та самої точки дивергенції для В. Кожелянка, що зустрічається в «Ефіопській Січі», «Третьому полі» тощо).

Наступним важливим елементом твору в жанрі альтернативної історії є власно історичне тло, яке передує новій історичній гілці. Тож В. Кожелянко, в режимі панорамного огляду, який став головним способом викладу в творі, подає відомі цитати з історичних записів, хронік. Вони потрібні авторові не тільки як жанровий елемент, а й для підготовки читача, який, може трапитися, зовсім не обізнаний з цією історичною епохою України. «Подальша історія подана у вигляді газетних статей Автовізія Самійленка, який, замість написання лише замовлених репортажів для «Ночі», пише в усі видання, які згодні йому платити: патріотичні, проукраїнські, промосковські, сіоністські, проамериканські, промусульманські тощо, стилізуючи, пристосовуючи повідомлення під формат кожної з газет»¹⁶⁶.

За визначенням газети «Книжник-Ревю», «Конотоп» є «блискучою пародією на сучасну медіа-проституцію»¹⁶⁷ — «Книжник-Ревю» завжди позиціонував себе контроверсійним, безапеляційним та богемним друкованим органом. Безумовно, В. Кожелянко зображує одне з «Янусових облич» сучасної журналістики, проте робить це вишукано, мимоволі читачеві спадає на думку, що вправний, обдарований та позбавлений комплексів журналіст здатен проаналізувати подію, всі її причини, чинники та наслідки й описати її, згідно з ракурсом видання, навіть у нашому українському суспільстві перетворюється з маріонетки на маніпулятора. А отже, — є

¹⁶⁶ Максимюк М. Онімний простір постмодерністського тексту (на матеріалі творів Василя Кожелянка). Рукопис дис. на здобуття наук. ст. к. філол. н. Чернівці: Рута, 2012. С. 100.

¹⁶⁷ Бойченко О. Кожелянд. Книжник ревью. 2002. січ. (№ 1). С. 10.

носієм латентної небезпеки.

Весь фарс і злободенність проблеми нагадують старий письменницький анекдот про те, що прожити життя може кожний, а ось отримати за його опис гонорар — тільки письменник. Протягом усього сюжету маємо нагоду спостерігати, як Автовізій Самійленко пропускає повз вуха свою інтенційну силу, розмінюючись на сумнівні гонорари (адже, ніхто не гарантував йому повернення додому в часі, отже, не відомо, чи він отримав би грошову винагороду за форматизовані статті). Але у розв'язці твору Автовізій Самійленко реалізовує закладену автором потенційну можливість (прообраз Самійла Самовидця) та обирає альтернативну Україну замість гонору та гонорару: «Тому я, Автовізій Самійленко, залишаюсь тут. [...] буду скверну випікати на тілі України...»¹⁶⁸. А в кінці ХХ ст. залишиться мандрівний дяк, якому, на думку журналіста, має сподобатися в майбутньому. Блокбастер про те, як писар з ХІХ ст. розклепить очі на редакційному м'якому дивані, Кожелянко написати не взявся. Зате «Ця іронічна, начебто прихована, алюзійність довершує і увиразнює постмодерну ауру роману»¹⁶⁹, — вказує в дослідженні М. Максимюк.

Автовізій залишився, щоби змінити історію, проте останнє слово в романі (у прямому значенні) — *може*. Багатозначний сенс поєднує сумну дійсність та альтернативну реальність. Кожелянко прагнув створити простір для реваншу України, хоча б ірреального. А вийшла знову точка дивергенції та непевна ситуація розвитку *України*.

Головний ментальний капкан українців — це генетично закладене небажання та невміння консолідувати зусилля заради досягнення спільної мети, хронічна неповага до співгромадян, яка, як показують події останніх років (після 2014 р.), поступово «відпрацьовується», хоча, на жаль, дорогою ціною. У романі «Я, зомбі» Л. Кононовича вустами одного з героїв, Мурата, автор про цю проблему говорить так: «Мене дратує [...] оця хлопська вдача українців [...] Аби лиш не мене! [...] Щоб на Кавказі когось одного зачепили — то вся нація

¹⁶⁸ Кожелянко В. Дефіляда. Романи. Львів: Кальварія, 2007. С. 224.

¹⁶⁹ Максимюк М. Онімний простір постмодерністського тексту. *op. cit.* С. 154.

сказилася б! [...]»¹⁷⁰. Звідси впливає постійний брак зразкового героя, якого хотілося б наслідувати. З реального життя проблема переходить до художньої літератури. Вроджена цілеспрямованість, меткий розум та гідність Автовізія Самійленка допомогли персонажу подолати другу ваду. Проте перша — глибинна — продовжувала справляти вплив на вчинки героя аж до кінця твору. І послаблення задекларованої *я-позиції* прийшло тільки під дією *інших* обставин, а саме: перебування на полі бою під Конотопом. Перемога (хай і втрачена пізніше) вселила надію та впевненість у Автовізія.

Суперечливий образ персонажа — часто пишуть у тій чи тій формі, характеризуючи роман В. Кожелянка. Ця очевидна та завжди присутня ознака яскравого сильного головного героя, яким може зацікавитися читач, і який має потенцію для реалізації сюжету і втілення авторських задумів, насправді сутнісно не описує його. Для того, щоб у романі відбувався внутрішній розвиток персонажа (а особливо — головного дійового персонажа), його постійно супроводжують особистісне боріння і зовнішні несприятливі та сприятливі обставини, які *суперечать* попередньому, щоразу оновлюваному образу персонажа.

Поступове розкриття усіх компонентів образу головного героя, а наприкінці твору — всіх персонажів, реалізує текст як мистецький твір в уяві реципієнта. Усі інші елементи й рівні тексту, разом із двофазовістю, допомагають розкрити алгоритми й засоби цього втілення. Філософсько-літературознавчі роздуми з цього питання читаємо у праці французького есеїста М. Бланшо: «[...] Коли немає нічого, то образ тут знаходить умову своєї з'яви, та відразу ж зникає. Образ потребує нейтральності і стирання світу [...] Образ промовляє до нас, тож видається, ніби він промовляє зсередини нас [...] Щастя образу — в тому, що він є межею біля невизначеного»¹⁷¹. Образ у художньому творі відмежовує, так би мовити, *територію впливу* на ознаки й дії, що функціонують у ньому. Кожен художній твір, поетичний, прозовий чи

¹⁷⁰ Кононович Л. Я, зомбі. Київ: Джерела М, 2000. С. 89.

¹⁷¹ Бланшо М. Простір літератури. Есе. Перекл. з франц. Л. Кононовича. Львів: Кальварія, 2007. С. 241.

драматичний, можемо розглядати як галерею образів. Такий підхід часто застосовують у шкільних курсах літератури, адже відслідкувати образну систему твору доволі просто, для цього необхідно прочитати твір, а теоретична підготовка реципієнта тут хоч і має значення, проте не стає визначальним фактором. Крім того, визначення образних систем допомагає читачеві встановлювати асоціативні зв'язки між різними творами, мистецькими епохами, в які вони з'явилися.

Попри всі альтернативні варіанти, політичний реванш України в романі «Конотоп» залишається уявним та ефемерним. Здійснення його *може* відбутися.

Натомість у «Людинці пана Бога» він розгортається в масштабну картину й створює декларативний план дій. За притаманною авторській манері іронією приховано Кожелянкову громадянську позицію: «Держава без ідеології — це просто територія»¹⁷². А оскільки ідеологію перероблено на т. зв. *демократію теорій*, то виходить, що *всі ловлять всіх*, (перефразований вислів Сенеки). На формально-змістовому рівні автор досягає панорамного ефекту завдяки улюбленому веденню оповіді у репортажному стилі, який, своєю чергою, допомагає дозувати інформацію про перебіг різних сюжетних ліній в шаховому порядку.

На рівні текстових жанротворчих чинників маємо детальний і прискіпливо-уважний опис усіх персонажів першого та другого плану, як *позитивних* (тобто, головний герой та оточення), так і антагоністів. Назарія Кравченка й Теофіла Левицького автор описує в ретроспективі їхніх органічних занять: Теофіла — в художній майстерні, а Назарія — під час пиятики. Дозовано читач дізнається про ширшу біографію персонажів. Проте не меншої ваги та уваги надає письменник й антагоністові цих героїв — *начальнику п'ятого відділу осавулові СНБ Матвію Матвійчуку*: «[...] А він, здається, не такий вже довбня, як про них кажуть у колах вічно незадоволеної інтелігенції: вбраний модно, сорочка навіть американська, мешти італійські, годинник швейцарський, підстрижений по-києво-могилянськи. Франт! [...]»¹⁷³.

¹⁷² Кожелянко В. Дефіляда. *op. cit.* С. 370.

¹⁷³ Там само. С. 259.

Тож пан Матвійчук ловить очільників жахливої антидержавної організації «Онуки Святослава», які влаштували акцію «Шевченківські дні у Чернівцях» і протягом кількох днів пограбували державний бюджет на кілька мільйонів, викравши золоті бюстики Тараса Шевченка, що призначалися для кабінетів державних чиновників.

За зовнішньою схожістю, під пильне око М. Матвійчука потрапив *мандрівний філософ* Назарій Кравченко, який попереднього року ніс дубовий хрест на гору Цецино. Врятувати останнього від розправи внутрішньої служби безпеки може хіба алібі: доведене перебування під час скоєння злочинів у майстерні Теофіла Левицького.

Постмодерний роман у жанрі альтернативної історії «Людинець пана Бога» вийшов друком 1999 року у видавництві «Кальварія». Точка дивергенції у творі припадає на час та події, описані в романі «Конотоп». Саме цим кроком (та ще повторюваними персонажами, хоч із дещо іншими функціями) автор поєднав романи «Дефіляду в Москві», «Конотоп» та «Людинець» у трилогію.

Продовжуючи в третій частині з'ясовувати політичний лад України, застосовуючи метод бесіди, проповідник Назарій Саваотрович Кравченко продукував свої *нові заповіді* релігійної організації «Іній світла» перед паном осавулом Матвійчуком. У розмові чиновник висловлювався доволі химерно, як на державного службовця: «[...] Назва як для екзистенційної поеми — так нічого [...] але в чому суть вашого вчення?». У відповідь Назарій сказав, що поки не знає, зате йому явлено десятку заповідь: «Будь в свободі!». І свобода ця означає, як висвітлює власну позицію через свого персонажа В. Кожелянко, — чесність із собою та відповідальність за вільні дії та рішення.

«Зухвалий, цинічний, але талановитий журналіст»¹⁷⁴ Автовізій Самійленко знову з'являється в полі подій третього роману «дефілядного» циклу. Він бажає взяти інтерв'ю в батька Теофіла Левицького — героя роману «Дефіляда в Москві». Це йому не вдалося через відмову пана Левицького-старшого від будь-яких інтерв'ю.

Без жодного трепету, навіть із деяким відстороненням,

¹⁷⁴ Кожелянко В. Дефіляда. *op. cit.* С. 268.

автор вводить епізодичного персонажа — письменника Василя Кожелянка, який живе у с. Кам'яна й навіть телефона не має, зате, «за великим рахунком, нічого не перекрутив у романі «Дефіляда в Москві», — за що старий генерал Левицький — сухо йому подякував»¹⁷⁵.

Епатажний стиль письменника функціонує в романі не стільки в сюжетній сатирі, скільки за рахунок архітектонічної побудови справжнього історичного тла, на якому, після точки дивергенції стає альтернативна історія та, вже поза романом, проектується конвергенція уявного політичного реваншу та українського національного досвіду.

Зіставляючи романи І. Білика та В. Кожелянка, можна побачити, що, як у середині ХХ ст., так і на початку ХХІ ст., базовим суб'єктом АІ залишається герой-звитяжець, який змінює емоційно-смісловий полюс історії України з програшу, втрати, сумування за славним минулим на реванш, перемогу, гордість за радісне сучасне батьківщини.

Образ героя-звитяжця у романах В. Владка реалізує свою жанрово-стильову сему АІ на образному та сюжетному рівнях твору, тому що галерея образів героїчного статусу має першочергово функцію фабульної побудови, а в романах В. Кожелянка він виступає як суб'єкт альтернативної історії України і належить до кодового та ідейно-тематичного рівнів твору.

¹⁷⁵ Там само. С. 269.

2.3. Пошук і відродження національної ідеї в художній прозі АІ: український, польський та німецький виміри (О. Меньшов, О. Ірванець, Ю. Щербак, С. Фрай, Т. Вермес, Я. Дукай)

На порозі третього десятиліття двохтисячних альтернативна історія в європейських літературах функціонує як метажанр. Жанрова матриця історичного роману легко імплікується у фентезійні, детективні, пригодницькі генологічні різновиди, що у підсумку дає можливість письменникові створювати зразки нових субжанрів, які передбачали б необхідний для реалізації ідейно-тематичного змісту арсенал художніх засобів.

Отже, для встановлення особливостей поетики й жанрової своєрідності політичного роману метажанру альтернативної історії візьмемо до порівняння такі зразки в українській літературі: «Третя терція» О. Меньшова, «Львівська брама» О. Ірванця, «Хроніка міста Ярополя» Ю. Щербака та С. Фрая «Як творити історію», Т. Вермеса «Він знову тут», Я. Дукай «Крига».

Згідно з класифікацією генологічних маркувань АІ, варто означити точку зору жанрологів, які умовно йдуть т. зв. «серединним шляхом», не втрапляючи в теоретичну утопію суперпозиції жанру і також не відкидаючи його впливу на всі аспекти художнього твору, як до цього вдаються апологети постструктуралізму й теорії інтерсеміотики.

Подібну серединну точку зору демонструє Р. Кацман у монографії, присвяченій альтернативній історії та Й. Агнону: «Позитивну грань історичної альтернативності в літературі можна побачити в жанрі альтернативної історії, що належить до фантастичної літератури та кінематографії. Це неканонічний жанр, надзвичайно плідний в останні десятиліття, недостатньо оцінений академічним світом, але, як зазначають науковці, «навіть» великі письменники періодично створювали його зразки. Хоча це дослідження стосується не жанру альтернативної історії, а принципу альтернативності,

який добувається з нього»¹⁷⁶. Дуже цікаво Р. Кацман формулює — та сам заперечує власну тезу про неканонічність і вторинність альтернативної історії в генологічному сенсі: спершу вказує на інтермедіальність походження АІ, потім на верифіковану продуктивність жанру, та наступним кроком легітимізує вивищення АІ над жанром як таким та перехід його у «принцип». На жаль, відомий літературознавець та, на момент написання згаданої праці, стипендіат Кембріджського університету Р. Кацман, не пояснює інтермедіального жанрового походження АІ з кіно та фентезі.

Натомість європейське літературознавство, зокрема українське, оперує саме підходом до розгляду АІ як метажанру, що продуктивно творить субжанри, які чітко апелюють не тільки до своєрідності генологічного маркування романів, а й до своєрідності поетики романів, написаних у межах метажанру АІ: від мовостилю до фабульної та архітектонічної будови. Скажімо, М. Пабісек (Maciej Pabisek) у критичній статті про роман Я. Дукая «Крига» так характеризує поетику роману, згідно з його альтернативноісторичним жанровим різновидом: «Яцек Дукай жонглує [сюжетними — А. А.] нитками, трансформованим способом повертаючи відчуття архетипів або виявляючи парадокси у відомих, здавалося б, мотивах. Так само, як він створює авторський світ, він створює мову роману. Автор відмовився від обтічного стилю подання, характерного для романів, що зображують альтернативні сюжети. Крім архаїзації орфографії, тексту, він вводить також різні стилі [викладу — А. А.], посилення та криптопосилання на літературні, філософські чи містичні твори...»¹⁷⁷. Бачимо опис конкретних рис поетики роману, написаного в межах метажанру АІ, що реалізує субжанр політичного роману про європейський світ 1924 року, в якому не сталася I світова війна, натомість відбулися карколомні кліматичні та суспільно-політичні зміни після падіння Тунгуського метеориту. Як, практично, кожен політичний роман будь-якої європейської

¹⁷⁶ Katsman R. Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein), op. cit., P. 9

¹⁷⁷ Pabisek M. «Głos łodu». Polityka, 7 marca. 2008. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/247673,1,recenzja-ksiazki-jacek-dukaj-lod.read>

літератури (німецької, британської, польської), політичний конфлікт так чи інакше приводить до хронотопного дискурсу Росії.

Головний герой роману «Крига» Бенедикт опиняється в центрі політичних інтриг двох партій: консервативної, яка сповідує ідею «замороженої Росії»¹⁷⁸, та революційної, яка прагне політичної *відлиги*. Частина подій, що формують колізію роману, відбуваються у Транссибірському експресі, на батьківщині «льоду» та у Варшаві. Відтак, метажанрова схема АІ з корпусом субжанрів ефективна не тільки для західноєвропейських та західнослов'янських літератур. Власне, в розрізі контенту української національної літератури вона так само добре працює.

Наприкінці минулого тисячоліття в українській літературі виник т. зв. «Буковинський феномен». Власне, така назва фактично, оказіонально, за прикладом відомого «Станіславського феномену» та «Житомирської школи» (за В. Даниленком) означає творчість В. Кожелянка, який свідомо заклав підвалини та генологічні принципи жанру «альтернативна історія України», який виник у полі метажанру альтернативної історії. В. Кожелянко встиг написати за 10 років (1998-2008) 10 романів, які так чи інакше стосувалися альтернативної історії. За ним можливостями метажанру зацікавився Ю. Щербак, отже з'явилися такі романи, як «Хроніка міста Ярополя» (2008), «Час смертохристів» (2011), «Час великої гри» (2012) і «Час тирана» (2014). Отже на мапі української альтернативної історії засвітився окремим діодом Київ. Ясна річ, у перші десятиліття двохтисячних твори АІ з'являлися в Галичині: йдеться про «Львівську браму» О. Ірванця та «Долину Бельведеру» Я. Яновського з м. Івано-Франківська, «Мальву Ланду» Ю. Винничука зі Львова. Надалі до естафети АІ підключаються Центр та Схід, тобто Рівне в особі М. Кідрука («Бот. Атакамська криза», 2012) і Харків із улюбленцем всієї України С. Жаданом та його «Ворошиловградом», романом, що містить альтернативну історію, яка стала 2014 року нашою суспільно-мілітарною реальністю, та спровокував низку пророчих подій. Кілька років

¹⁷⁸ Dukaj J. *Lód. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2007. S. 162.*

після 2014-го року українська нація була деморалізована суспільними та політичними подіями, їхнім відгомоном в економіці, тому якісна художня проза практично не виходила друком, наклади всієї поліграфічної продукції суттєво знизилися, натомість з'явилося багато перекладів суспільно-політичної аналітики у працях західноєвропейських письменників, журналістів, соціологів, як-от: Т. Снайдер «Криваві землі. Європа між Гітлером та Сталіним» (2018. — український переклад, ориг. Timoti Sneider «Broadlands...», 2010), К. Шльогель «Український виклик. Відкриття європейської країни» (2015) тощо.

Відтак, за кілька років, знову гучно заявляє про себе столиця. У Києві виходить роман О. Меньшова «Третя терція» (2019) про 1929 рік і будівництво Дніпровської ГЕС, під час якого нібито відбулося таємниче вбивство американського інженера Білла Пауелла. Випускник юридичного факультету й головний герой роману Іван Кичинський випадково стає учасником розслідування цієї запутаної справи та напарником екстравагантного слідчого Віктора Ястржембського. Щодо функціональної поетики роману, то сукупність художньо-естетичних та стилістичних якостей роману чітко підпорядкована формі та побудові твору, що є доволі рідкісним явищем для детективного пригодницького роману. Можна припустити (оскільки чітких вказівок від автора чи критиків щодо історії написання роману наразі немає), що явна підпорядкованість змісту формі продиктована задумом О. Меньшова — а саме ідеєю «Третьої терції» розгорнути сценічну та кінематографічну модель доби УНР з альтернативною структурою державності України, яка «могла би» здійснитися за певних (спроектованих у фабулі твору) умов. Роман починається авторською стилізацією під газетну вирізку з «Кубанської газети» про будівництво Дніпровської електростанції, написаною під ідеологічно спланованим кутом зору: «Буржуазний петлюрівський режим знову показав свій вищир...»¹⁷⁹. Відтак протягом дії сюжетних колізій у романі ресурсом для створення, розгортання та розв'язання конфлікту служить діалектичне протистояння умовної «Руки Москви» як

¹⁷⁹ Меньшов О. Третя терція. Київ: Видавнича група КМ-БУКС, 2019. С. 3.

утопічного гальмівного процесу розвитку та умовного «Західного сонця» як джерела прогресивних ідей. УНР уособлює зерно розвитку в ролі безумовного чинника. На рівні художніх образів реалізуються обидва суміжно-протилежних збірних образи: з одного боку (СРСР) як медіа-матеріали, а з другого (УНР) як персонажі-діячі: Білл Пауелл, Іван Кичинський, Віктор Ястржембський, Макар, Банкір, Рібаков тощо — і також як вирізки з газет і журналів «Вечірній голос», «Телеграф», «Свобода», «Всесвіт» тощо. Незалежно від ролі та емоційно-стилістичного малюнку персонажа, будь-хто з дійових осіб разом із медійним простором (радіо «Свобода», газета «Свобода», «Таймс», газета «Нью-Джерсі» та українські незаангажовані проросійським та радянським кон'юнктурним наглядом видання) функціонують у романі як «західне сонце» і мають активізаційну й активну роль каталізатора сюжету, а всі інші медійні матеріали відіграють роль пасивної загрози, що є антагоністом світового простору як такого, міфологічним втіленням ідеї первинного Хаосу. Роман О. Меньшова «Третя терція» апелює до традицій класичного детективу А. Крісті, Г. К. Честертона та водночас до стилістики О. Гончара (особливо, мовостилю роману «Таврія», де фабульні дії в шаховому порядку переплітаються з понятійним описом як основним засобом передавання емоційного та ментального авторського коментаря). В стильовому аспекті роман інтермедіальний: близько 50-ти відсотків усього тексту займають вирізки, оголошення, статті, цитати (або стилізація їх) із американських, британських, українських та російських газет і журналів. Треба зауважити, що структурно й семантично публіцистичні надбудови тіла роману формують специфічну сюжетну лінію, яка бере безпосередню участь у реалізації фабули.

Відтак, комунікативна мета *диригує* усіма рівнями художнього твору. Скажімо, на мовно-стильовому рівні авторами застосовується переважно публіцистичний, репортажний стиль, у мові твору вживаються сленгові слова, фраземи, внутрішні діалоги у формі непрямой мови («...розповідав Сокіл, потягуючи коньяк і закусяючи «ніколяшками»... контррозвідка аж зі штанів вистрибнула на

радошах. Уявляю, скільки там людей уже вішало на груди медальки в зв'язку з тим, що упіймали шпигуна! А він візьми та й утечи від них...»¹⁸⁰; на синтаксичному рівні — неповні речення, апелятивні конструкції є характерною рисою поетики субжанру політичного роману, не тільки для української політичної прози, а й загалом — метажанровим маркером АІ. Знаходимо у німецького письменника Т. Вермеса в романі «Він знову тут» частотно вживані неповні речення, «пунктирові» означення, риторичні питання: «...читач упіймався у пастку, де закінчується насміх із Гітлера, читач сміється. Але не із нього, а з ним. Сміятися з Гітлером — хіба це можливо? Чи це дозволено? Дізнайтеся самі. Це нарешті вільна країна. Поки що...»¹⁸¹. Політичні гасла функціонують як персонажі, а відомі постаті — як символи колективного національного вибору: «Ми на війні! Як ти думаєш, що росіянин зробить із тобою, коли прийде сюди? Повір, росіянин придивиться до твоєї дитини і не скаже, наприклад, о, це ж юна німецька дівчинка, але заради дитини я не хочу впускати низькі інстинкти в мої штани!»¹⁸². На генологічному рівні матимемо комбінований жанровий різновид, а на ідейно-тематичному проявляється задекларований результат комунікації, який полягає у естетичному та політичному впливі на читача, що може дати читачеві харч для переосмислення певних історико-політичних подій («А коли ви, прочитавши сю річ, полюбили моє мало знане місто та його горожан, коли перейнялися повагою до історії Ярополя та його майбутніх прямунів — то вважатиму я, що не дарма проминуло моє життя»¹⁸³, — завершує у формі листа до читача свій роман Ю. Щербак).

Якщо взяти до уваги поетику англійськомовних романів політичного різновиду АІ, то в них спостерігається виразна алегоризація архітектоніки роману, інколи аж до метафоризації фабульної структури, причому незалежно від національної літератури та культурно-історичної належності автора. Йдеться про об'єднання кількох художніх прийомів, що мають

¹⁸⁰ Меньшов О. Третя терція. *op. cit.* С. 428.

¹⁸¹ Vermes T. Er ist wieder da. Der Roman, Köln: Lübbe GmbH & Co. KG, 2012. S. 4-5.

¹⁸² Там само. С. 27-28.

¹⁸³ Щербак Ю. Хроніки міста Ярополя. Харків: Фоліо, 2008. С. 242.

спільне завдання — створення специфічного ритму твору за рахунок вторинного поділу фабульних частин на окремі фракції задля подальшої алегоризації або ж символізації їх та наступного створення макрометафори на рівні архітектоники роману. Наприклад, у психології (зокрема, гештальт-психології) символічний образ їжі як інформації письменники екстраполують інколи на власні тексти, тому прийоми харчування людини в такому разі можуть слугувати рівнями проникнення в інформаційний простір певної події чи поглиблення інформаційно-емоційної взаємодії між персонажами. Контекстуально це виглядає, наприклад, так: «Коли служниця Анна піднялася о шостій, вона, як завжди, повела носом, побачивши чистий стіл, а її зморщений ніс, здавалося, промовляв до Клари за спиною Алоїза, коли той пуцував чоботи перед плитою: “Я тебе знаю. Ми однаковісінькі. Ти теж колись була служницею. Навіть не домогосподаркою. Звичайнісінькою покоївкою або на кухні. А всередині себе ти залишишся нею назавжди”»¹⁸⁴, — розпочинає розділ «Приготування сніданку» С. Фрай, і далі читач довідується історію головної героїні Клари та її справжніх стосунків із чоловіком Алоїзом. Власне, фабула роману сконструйована архітектонічною побудовою за принципом метафори «один день із життя = життя», яка розробляється за рахунок алегоризації періодів т. зв. входження в інформацію, за рахунок взаємодії персонажів між собою під час щоденних ритуалів, наприклад, прийому їжі, яка, своєю чергою, символізує інформацію, певний рівень знання, який дозволяє взаємодію, робить її ефективною з погляду розгортання колізії сюжету.

Пальма першості у найглибшому проникненні концепту їжі в конструювання фабули роману безперечно належить М. Боцюрків та її романові «Вдала їжа для розставань. Спомини голодної дівчинки» (Maria Bociurkiw «Comfort food for breakups. The Memoir of a Hungry Girl», 2007). Їжа тут втрачає об'єктну спрямованість і трансформується в дескриптивну сутність персонажів-діячів: «Кожний з моїх друзів має свою фірмову страву. Рецепт може бути занотований на старих картках, одержаних від колишніх коханців або ж померлих бабусь [...]

¹⁸⁴ Fry S. Making History. op. cit. P. 6.

Інколи фірмова страва людини заміщає летючий образ її обличчя. Часто це людське *alter ego*, внутрішня саморепрезентація, що її не так легко розкрити...»¹⁸⁵. Не маючи іншого ґрунту для національної самоідентифікації, персонажі твору вдаються до заземлення (чи то — закорінення самих себе) у стравах і кулінарних рецептах.

Щодо роману М. Боцюрків «Вдала їжа для розставань...» слід наголосити також на двох важливих його жанрових чинниках: розпізнавання альтернативної історії та політичного контексту роману. Авторка являє собою яскравий приклад талановитої емігрантки в другому поколінні. Вона вже не є носієм української мови, тому, власне, її твори написані непоганою англійською, однак вона все ще всотувала українську культуру, зростаючи в наполовину українській сім'ї, причому найдоступнішою часткою української культури для неї у Канаді виявилася саме традиція кухні.

Так, бачимо в романі якщо не *alternative history*, то принаймні *alternative story* імплантації в культурне середовище та реінтеграції пам'яті як культурного антропологічного модусу. Політичний аспект роману в сюжеті виражений слабо, однак засобами іронії та алегоризації чітко продемонстрований на символічному рівні твору й полягає у розкритті наслідків політичної глобалізації для мало захищених верств населення, зокрема емігрантів та їхніх сімей.

Якщо М. Боцюрків майже всі свої твори присвятила цілковитій боротьбі з глобалізацією, то в оповіданні О. Ірванця «Львівська брама», навпаки, гротескно описана альтернативна історія (*alternative story*) наслідків суспільно-політичної локалізації та регіоналізації. Поет, прозаїк, О. Ірванець чітко відчуває децентралізацію культурного, наукового, духовного та суспільного життя в Україні, передає її в зміщенні часових і просторових площин засобами кадрування в сюжеті оповідання.

Кадр перший сповіщає читача про відправну точку оповідного хронотопу: «...Як тебе не любити, Києве мій! Ну, не любити можна по всякому. Можна тихо і злобно, крадькома, як

¹⁸⁵ Bociurkiw M. Comfort food for breakups. The Memoir of a Hungry Girl. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007. P. 119-120.

москаль який-небудь. А можна відверто, з розпачем, як ось я, наприклад, зараз. Тут і тепер. На задній лаві довжелезного тролейбуса-гармошки... Ні, такого тебе я й справді не люблю, мій Києве, столиця моєї держави, плюс-мінус матір всіх руських городів...»¹⁸⁶. З іронічної, навіть фантасмагоричної, зав'язки впливає кілька чітких фактів: головний герой — автор-оповідач — виступає спостерігачем і коментатором подій; він «проїжджає» повз подієвий ряд на тролейбусі, отже маємо описані події, які ще не відбулися й, вочевидь, будуть іманентними оповідачеві й діалектично пов'язаними з «москалями» та «городами руськими», наостанок автор дає вказівку на місцевий локус або ж (в просторовому сенсі) децентралізацію та регіоналізацію: «столиця моєї держави» та «плюс-мінус», прикладений до історичного міфу, відомого на східнослов'янському культурному просторі.

Кадр другий, у метрополітені, демонструє зміну політичної полярності, яскраву регіоналізацію суспільних, культурних та політичних явищ на початку 2000-х років: «... обережно, двері зачиняються, наступна станція «Театральна»... Що? А це ж яка? В голові магнітофончик слухняно прокручує попереднє неуважно прослухане повідомлення, точнісінько як на автовідповідачі в телефоні: «Станція «Львівська брама», технічна зупинка». Оце так!.. Що ж робити? Що це за станція?!»¹⁸⁷. Так розкривається колізія оповідання: головний герой через київський метрополітен потрапляє до Львова. Дискурс героя-спостерігача у третьому кадрі замінюється імплікованим персонажем-діячем, адже біля турнікетів метро чується не просто українська мова чи суржик, а галицький діалект, пересипаний полонізмами та прикметними галицькими слівцями, отже головний герой потрапляє у новий хронотоп львівського середмістя і такого ж львівського дощу: «— Пані, скажіть, це й справді Львів? / — Но, видите! — вона задоволено розводить руками, — / Я вам то казала, ше як тільки ви піднялися. У нас тутай часом люди виходят, і так само, як ви тепера, гублят си. То я вам зразу хтіла порадити, йдіт до

¹⁸⁶ Ірванець О. Львівська брама. Харків: «Фоліо», 2010. URL: <https://www.mediaport.ua/lvivska-brama>.

¹⁸⁷ Там само.

пана Юзя, він вас пустит до рана посидіти. От ходіт, я вас проведу...»¹⁸⁸.

Надалі всі кадри бесіди з паном Юзем стосуються ідейно-тематичного рівня твору, а саме регіоналізації розуміння та покликання на поняття національної ідеї засобами деперсоналізації, метафори, іронії. Пан Юзьо виступає кимсь на кшталт булгаківського Воланда і через певні сакральні (хоч і описані в зниженому тоні) предмети демонструє розкол та відсталість сутності української національної ідеї: «— Я не є вар'ятом, як ви може подумали. — Пан Юзьо явно знову читає твої думки. — Але я насправді маю такий крам і часом навіть його продаю... Волосся, як ви може знаєте, можна використовувати при чаклуванні... ось у вас в руках — тут є волосся не тільки теперішнього, але й наступних президентів України...»¹⁸⁹.

Завершується бесіда пана Юзя з головним героєм і починається розв'язка — тим, що за гостину й частування останній має зробити послугу збирачеві національних артефактів, тобто забрати зі сховища та викинути у річку Дніпро згорток із національною ідеєю українців, що вже віджила і «смердить», заважаючи панові Юзеві робити його справу. Наостанок головний герой не тільки виконає це доручення, а ще й матиме нагоду довідатися вміст «згортка» і читач, ясна річ, також: «Полієтилен тріснув, і крізь дірку ізсередини щось випало просто мені під ноги. Я нахилився і не без огиди підібрав з тротуару продірявленого черепа, вкритого м'яким рідким заростом, як на кокосовому горісі, руків'я шаблі з уламком леза, якусь засмальцьовану книжечку в м'якій палітурці, кілька жовтих кісток. Впхавши все це назад, у дірку — на книжечці майнув напис «Кобзарь» чомусь з м'яким знаком у кінці слова — я, присівши, таки перевалив усього згортка через гранітний бар'єр»¹⁹⁰.

На зміну старій картині світу, яка включала символи України, вибудовані за принципами радянської системної українізації, очевидно, має бути створена нова система

¹⁸⁸ Там само.

¹⁸⁹ Там само.

¹⁹⁰ Там само.

національних цінностей та програм світоглядної побудови. Прикметно, що модус локалізації націєтворчого процесу, як це помітили й описали в своїх творах О. Ірванець, Ю. Андрухович, С. Жадан, після здобуття Україною державної незалежності змінився: децентралізувався і регіоналізувався. Процес, треба зауважити, закономірний та цілком природний, за однієї особливості: модус «українізованої України», типізований радянською системою, в тому числі й літературною кон'юнктурою, так і не був знівельований, тому обидва модуси — застарілий та незавершений — накладаються у картині світу українців. Спроба О. Ірванця у «Львівській брамі», так би мовити, ритуально впустити його у хвилі Дніпра, постає літературною моделлю колективного національного вибору, який, на жаль, досі не був здійснений. Чому так сталося? Відповідь на це риторичне запитання спробує розгорнуто подати С. Жадан у романі «Ворошиловград»: «Але він [брат Гери — А. А.] жодних розпоряджень не лишив. Просто зник, як турист із готелю, витягнувши мене на просмолені сонцем пагорби, на яких я завжди почувався невпевнено ще з дитинства, від перших спогадів і аж до останніх років, проведених тут, аж до того прекрасного осіннього дня, коли ми з батьками вибралися звідси, коли наш тато, відставний військовий нікому не потрібної армії, отримав житло поблизу Харкова і ми поїхали...»¹⁹¹.

Повернувшись раптово у рідний Луганськ, головний герой роману Герман аналізує зміни в картині світу своїх співвітчизників після 10 років його проживання у Харкові та впадає у культурний шок, який намагається лікувати боротьбою з рейдерством, а також кукурудзою, джазом та алкоголем. У синопсисі роману вказано, що він належить до соцреалістичної літератури нового зразка, з таким поясненням від літературного критика Л. Белея: «Поєднання соцреалізму зі щедрою жаданівською тропікою надає тексту певної химерності в сенсі літературного стилю. До слова, теоретики літератури називають 1958-й роком появи химерної прози в Україні. Того ж року Ворошиловград перейменували на

¹⁹¹ Жадан С. Ворошиловград. Роман. URL: <http://litakcent.com/2010/09/27/dvi-recenziji-na-voroshylvhrad>

Луганськ»¹⁹². Зображальний реалізм у його первинному, прямому значенні різнить український політичний роман альтернативної історії від такого ж за генологічними характеристиками роману в німецькій, британській, польській літературах, що часто написані в гротескній манері соціально-політичної утопії.

В романі Т. Вермеса маємо сучасний механізований та технократизований суспільно-політичний простір в Німеччині, де ніхто не зважає на людей, емоційне сприйняття ситуацій замінене на юридично-процесуальне, саме тому поява Великого Фюрера живцем на вулицях Берліна навіть не зауважується громадянами нового німецького суспільства і Адольф Гітлер у романі «Він знову тут» відчуває власну нікчемність і неспроможність знову очолити свою націю, адже, як «пошепки» нагадує автор-оповідач, нації — немає.

Гіперболізація, тонка іронія роману відповідає ідейно-тематичному змісту твору: він покликаний розворушити в розумі та серці німецького читача образ нового національного героя, який відповідав би запитам сучасної Німеччини. У романі С. Жадана «Ворошиловград» пошук національного героя для України виразно відкладається «на потім». Оскільки Україна у варіанті луганської дійсності має чимало нагальніших проблем: тотальна сірість інтелектуального розвитку загалом, алкоголізм, що помолодшав за останнє десятиліття років на десять, безробіття. В романі харківського письменника надзвичайно емоційно й натуралістично зображена наша українська дійсність, хоча у фабулі присутня точка біфуркації та нашарування альтернативної історії (у її варіанті story). Можливо, хібною роману, сприймається практично цілковита відсутність дидактизму (що, зрештою, бачимо і в одному з найвідоміших романів С. Жадана «Депеш Мод»).

Отже, питання про вихід із моральної та економічної кризи залишається риторичним. Натомість у романі «Створення історії» С. Фрая такі рецепти присутні, наприклад, спосіб «прихильної війни» з людьми, які можуть стати на заваді важливій суспільній справі, завдяки власній честолюбності:

¹⁹² Белей Л. Химерний соцреалізм Сергія Жадана. Літакцент. 27.09.10, URL: <http://litakcent.com/2010/09/27/dvi-recenziji-na-voroshylvhrad>

«Однак Шмідт отримав усі заслуги, тому я був першим, хто погладив його, як тупу вірну собаку, якою він і є, та пообіцяв йому надати рекомендацію, згадати про його «самовіддану мужність». Неймовірно дратує...»¹⁹³. Відтак, перетворюючи крок за кроком своїх ворогів на друзів, головний герой (автор-оповідач) робить власні цілі здійсненими, проминаючи всі життєві бурі, навіть спілкування з дружиною й донькою.

Відтак, розглянувши романи німецької, британської, польської та української альтернативної історії, написані в межах субжанру альтернативноісторичного політичного роману, бачимо різницю в поетиці та структурно-композиційному вирішенні творів. Водночас спостерігається й спорідненість у жанровому та стильовому форматі, ідейно-тематичному фокусі творів. Роман О. Меньшова «Третя терція» так само, як і роман Я. Дукая «Крига», написано в межах художніх прийомів пригодницького жанру, мають стилістичні маркери політичного роману та жанрово представляють роман — альтернативну історію, оскільки кожен із них містить предметно-історичний шар матеріалу фабули й альтернативноісторичний шар після точки біфуркації (в романі «Крига» — це подорож Бенедикта в транссибірському експресі, а в «Третій терції» — поява в сюжеті справи Білла Пауела). Відмінні риси цих двох творів чітко видно на мовному, символічному рівнях: «Крига» за мовостилем і сюжетним вирішенням ближчий до історичного технотрилера й, можливо, не отримав би альтернативноісторичного жанрового компонента, якби не зв'язок із історією СРСР та новочасної «російської імперії», який означається символом «замороженої Росії» в романі (рецептивно може тлумачитися як криптопосилання на суспільно-політичну течію «руській мір» або партію РФ «Єдина Росія»), а роман «Третя терція» за набором художніх засобів та архітектонічного конструювання тяжіє до історичного детективу й, очевидно, без альтернативноісторичного субжанру політичного роману не міг би бути створеним. Отже, на символічному рівні маємо міфологічні та архетипні протистояння: «свій-чужий», «друг-ворог», «вогонь-лід» (тепло-холод), «розвиток-руйнація» в обох

¹⁹³ Fry S. Making History, op. cit., P. 98.

романах, однак роман Я. Дукая скомпонований, залежно від ідейно-тематичного значення, як дискантний ухронічний аналіз історичних подій ХХ століття, а роман О. Меньшова покликаний аналізувати вітчизняну історію, яка донині містить багато «білих плям», отже, виконується константний аналіз із залученням кількох незаангажованих «цензорів», роль яких у фабулі виконують британські, американські медіа.

Роман німецького письменника з угорським корінням Т. Вермеса «Він знову тут» апелює хронотопно до «золотого віку Німеччини» в сенсі консолідації німецької нації, залишаючи осторонь етичне питання впливу теорій і практик фашизму в Європі, а оповідання-повість О. Ірванця «Львівська брама» характеризується інтрачасовістю, хоча ідейно-тематичний фокус обох творів стосується пошуку та відродження національного героя як творця й оберега національної ідеї. У «Львівській брамі» спостерігаємо свідому анігіляцію національного проекту «українізованої України» задля наступного (вже здійсненого поза хронотопом твору) створення нової національної ідеї та адекватного їй національного героя. В романі «Він знову тут» фокус письменницької уваги в дискурсі національної ідеї та якісно-сутнісних характеристик національного героя зміщується на саму націю рідної йому країни, проблему відсутності масштабного резонування колективної свідомості німців чіткій, зрозумілій, логічній національній ідеї, яка вже була раніше сформована.

Роман Ю. Щербака «Хроніка міста Ярополя» написаний філігранно, вишукано, у кращих традиціях історизованого фентезі. Вигадане місто Ярополь містить усі очевидні характеристики реального українського міста: топос, часовий відтинок існування, міщан та їхніх антагоністів, сусідів, друзів, ворогів, проблеми і здобутки. Так само місто Ярополь має ірреальні властивості не-українського міста: його здобутки вивищуються над проблемами, його міщани — «аристократи в царстві духа», а яропольські антагоністи — ні, тому й програють протистояння.

Точка біфуркації в романі не лише переводить реальний історизм роману в поле альтернативної історії, але й змінює

полярність генеральної емоційної картини твору від мінорного на мажорний лад, який не лише налаштовує читача на сприйняття: позитивний лад альтернативної історичної лінії сюжету роману продукує значно насиченіший інформаційний пласт, дозволяє автору описати, проаналізувати й спрогнозувати національну українську історію на прикладі зрізу історико-політичного відтинку життя одного міста.

Спираючись на одну з важливих характеристик альтернативної історії — множинність, С. Фрай у романі «Як творити історію», зосереджується на переході від загального до конкретного, тобто від *history* до *story*. На прикладі життя однієї сім'ї С. Фрай демонструє способи та конкретні алгоритми творення великої історії. Основний стилістичний прийом, що зумовлює поетику роману, полягає в інформаційному представленні подій, персонажів, їх якостей і зв'язків. Усі компоненти роману С. Фрая є рівнями й підрівнями інформації, з якої, розуміється, побудована історія. Прикладів подібного прийому інформатизації структур і засобів художнього твору доволі багато: М. Боцюрків «Вдала їжа для розставань», П'єр Дібісі «Світло згасло в Країні Див» тощо. Отже, бачимо, як різні за стильовими й тематичними маркерами романи українських, німецьких, польських авторів об'єднують риси, притаманні метажанру альтернативної історії.

2.4. Вплив фольклорних образів і мовостилю усної народної творчості на поетику роману АІ (В. Пелевін, В. Кожелянко та фольклорні обрядодії)

Художня література як різновид мистецтва бере свій початок у фольклорній традиції та, глибше, — у містичних віруваннях, що їй передували. Активний вплив на творення і формування літературної традиції українського народу виявила традиційно-побутова культура, стереотипи мислення, морально-етичні норми поведінки, в них закладені. Усі згадані аспекти перебувають у тісному коловороті міфу, відтак — в колі циклічних модифікацій.

Ретроспективний аналіз і спроби вплинути на події в минулому і майбутньому походять саме з міфоцентричного світогляду, адже з часом панування історичної свідомості та авторитету історіографії в суспільстві в картину світу вбудовується плинна координата часу, що веде свій відлік із минулого в майбутнє, перетинаючи момент часу теперішнього. Подорож у часі як прийом у художній літературі, на нашу думку, має значно глибше коріння, ніж історично закладена українська чи навіть світова літературна традиція. Вона, очевидно, походить із уявлення про світобудову, де час є не лінійною векторною величиною, а повторюваним, хоча й змінним, поряд навіть із його дискретним вираженням. Очевидно, таке уявлення про час характерне для міфологічного світогляду. Отже, тут ми спробуємо висвітлити особливості, характер та спосіб запозичення прийому подорожі в часі з фольклорної пластичної обрядовості до художньої прози на матеріалі сучасної української літератури.

Час у літературному творі відіграє концептуальне значення для генологічного його маркування. Тому проблеми хронотопної інверсії в модерністській літературі, виявів часопростору художнього твору, походження елементів часовості неодноразово ставали предметом пильного дослідження літературознавців.

Однією з прикладних праць щодо згаданої теми є монографія В. Даниленка «Лісоруб у пустелі», де час

літературного твору розглядається не лише концептуально та генологічно, але й стає предметом непрямої дискусії у сучасному вітчизняному літературознавстві у царині генеалогічній. Щодо теоретичних праць, які акумулюють найпоширеніші концепції часу в літературі, часу в культурі та цивілізаційному формуванні, безперечно, залишаються актуальними праці «Культура и взрыв» Ю. Лотмана, «Форми часу в хронотопі роману» М. Бахтіна, «Хронотоп» Л. Гоготішвілі, «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму» Н. Копистянської, «Категорії середньовічної культури» А. Гуревича, праці А. Дюркгайма, В. Кабо тощо.

Попри велику увагу науковців гуманітарної сфери до цього питання, у прикладному літературознавстві нез'ясованим залишається спосіб формування окремих концептів часу, таких, що продуктивно використовуються письменниками для досягнення конкретної мети: створення позитивного хронотопу, каталізування перебігу фабули твору, активізація колізії чи розв'язки, ретроспективна чи футуристична демонстрація тощо. Не вдалося також виявити наукових розвідок щодо походження таких елементів, як подорожі в часі та час їхньої фіксації в історії літератури. Відтак стає необхідним з'ясування походження і способу передачі такого прийому, як подорож у часі з пластичної фольклорної обрядовості до художньої літератури. Отже розглянемо зразки сучасних романів із використанням подорожі в часі: В. Кожелянко «ЛжеНострадамус», В. Пелєвін «Generation П», Ю. Щербак «Час смертохристів» та історико-етнографічні студії, засновані на польовому матеріалі щодо пластичних та драматичних обрядів українців.

В аграрному суспільстві час регулювався природними циклами, що визначали також специфічну структуру свідомості людини. У природі немає односпрямованого розвитку, принаймні він прихований. Люди вбачали в просторі лише регулярне повторення і, за А. Гуревичем, неспроможні були подолати тиранію її ритмічного руху по колу. Це вічне відновлення стало стрижнем духовного життя і в античності, і в середньовіччі. Архаїчне суспільство, на думку А. Гуревича, заперечувало індивідуальність і новаторську поведінку.

Нормою і навіть заслугою вважалося поводитись як усі, так, як чинили люди одвічно. Лише така традиційна поведінка мала моральну силу. Повторення людьми вчинків, які походили від небесного, божого прототипу, пов'язує їх із божеством, надає їм і їхній поведінці реальності. Вся діяльність набуває змісту, оскільки причетна до сакрального. Тому мирський час, позбавлений самоцінності й автономності, людина проектує на міфологічний. Особливо це спостерігалось у період святкувань, урочистостей, які встановлювали прямий зв'язок із міфом, що втілював у собі взірець поведінки. Міф не просто переказувався, він розігрувався як ритуальна драма і відповідно переживався в усій своїй вищій реальності та напрузі. Виконання міфу, за А. Гуревичем, відключало мирський час і відновлювало час міфологічний¹⁹⁴.

Перехід від язичництва до християнства супроводжувався суттєвою перебудовою всієї структури часових уявлень у середньовічній Європі. Але архаїчне сприйняття часу не зникло — воно лишень відступило на задній план, так би мовити, у «нижчий» пласт індивідуальної свідомості та відобразилося в художній літературі специфічними явищами хронотопу великої прози.

Язичницький календар, який відображав природні ритми, був пристосований до потреб християнської літургії. Категорія божественного архетипу, яка визначала поведінку і свідомість людей в архаїчних суспільствах, залишається центральною у світосприйнятті середньовічного християнства.

За А. Гуревичем, пориваючи з циклізмом язичницького світогляду, християнство перейняло зі Старого Заповіту розуміння часу як есхатологічного процесу, напруженого очікування великої події, що вирішує історію, — приходу Месії. Однак, поділяючи старозаповітний есхатологізм, новозаповітне вчення переробило це уявлення й висунуло зовсім нове поняття часу. У християнському світосприйнятті поняття часу було відокремлене від поняття вічності, яка в інших давніх світоглядних системах поглинала і підпорядковувала собі земний час. Вічність — невимірні часовими відрізками.

¹⁹⁴ Гуревич А. Категории средневековой культуры. Избранные труды. Москва, 1999. Т. 2. С. 312.

Вічність — атрибут Бога, час же створений, має початок і кінець, він обмежує вік людської історії.

На відміну від давніх, сучасні люди співвідносять себе з історією і виключно з нею. Життя в історії відмінне від космічного способу існування. Діяльність у потоці часу перетворює кожний крок на неповторний і вирішальний, і це накладає на сучасну людину нелегкий тягар відповідальності, але водночас дає їй змогу почуватися творцем історії.

Водночас у системі літературознавства, розмови та епатажні дискусії про постмодернізм як напрям в українському мистецтві та як актуальний дискурс соціально-політичного й культурного життя сконцентрувалися в останні десятиліття на проблемі хронотопу та відмінностях його вияву в модерністській літературі й тій, що вважається постмодерністською. Якщо говорити про сам дискурс постмодернізму, то його опрацювання має два рівні та, відповідно, дві ланки дискутувальників. По-перше, це науковий рівень, де В. Агеєва, С. Андрусів, Л. Герасимчук, Т. Гундорова, О. Забужко, В. Пахаренко, І. Старовойт, О. Харчук вправляються у виправданні чи запереченні існування постмодернізму в Україні, яке, своєю чергою, супроти всіх дискусій, вже відзначило свій золотий ювілей. Тим часом на другому рівні — літературознавці, критики, тобто підготовлені читачі, й самі письменники (Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, О. Соловей, О. Ульяненко, О. Яровий тощо) логічно розсудили: коли про постмодернізм стільки говорять, то, вочевидь, він є, і, відтак, узялися визначати його риси, особливості, здобутки, проблеми та історію виникнення на ґрунті національної культури. Однією з основних ознак постмодерністських творів визначають циклічний або дискретний хронотоп. притаманний міфологічній картині світу.

Ось що пише про це О. Соловей, редактор донецького літературного журналу «Кальміус»: «[...] говорячи про сучасну українську літературу, зокрема, і про постмодерністський дискурс [...] доречно було б говорити про *дві літератури нашої доби*, лишаючи поза увагою всю іншу макулатуру. Отож, дві літератури — постмодерністська та, умовно кажучи, постпостмодерністська, яка є значно строкатішою за першу, що,

своєю чергою, також не є чимсь однорідним та з'ясованим до кінця [...]»¹⁹⁵.

Пояснення О. Солов'я дає підстави класифікувати друковану продукцію за ознакою її належності до постмодерністського канону (хоч постмодернізм сам собою канон саме заперечує), а усе, що написано після появи постмодернізму й не належить до нього, кваліфікується як твори постпостмодернізму. Інша річ, що завдяки такому підходу, може скластися хибне враження, що постпостмодерністські твори літератури за жанровим та стильовим маркуванням не підходять під ознаки постмодерністських. Проте, важливо розуміти діалектичний зв'язок модифікованих художніх напрямів із модернізмом: постпостмодернізм вибудовує естетичні концепції на уявному палімпсесті ідей модернізму та підлаштовує під змінені умови систему жанрів модернізму, а постмодернізм, заперечуючи естетичні надбання модернізму та розмаїтість і структуру його жанрових утворень, неодмінно *паразитує* на каноні модернізму. Однак ці ознаки творчих напрямів не варто вважати позитивними чи негативними: вони демонструють потенційні можливості напряму чи концепції.

Повертаючись до розгляду постмодернізму українського зразка, звернімо увагу на родо-видові різновиди творів, які домінують у полі цього напряму. Безперечно, що найповніше реалізована програма постмодернізму в українській поезії, проте, у прозі також маємо деякі досягнення, зокрема у жанрі роману: «[...] значна частина резонансних і ****можливо етапних творів сучасної української літератури належать саме дискурсу постмодернізму. Це романи Ю. Андруховича й Ю. Іздрика, повісті Т. Прохаська, друковані два романи В. Кожелянка тощо»¹⁹⁶.

Романістам найперше імponує в постмодерністській АІ практиці свобода формально-змістових рамок твору та естетика гри, які разом дозволяють експериментувати з формальними та змістовими деталями, зокрема мінімізувати

¹⁹⁵ Соловей О. Фенікс, або свято безсмертного Енка. Кальміюс. 2001. № 1-2 (13-14). URL: www.kalmiyus.h1.ru/nomer6/polemic/solo.shtml (12.09.2013).

¹⁹⁶ Там само.

фактичну роботу над твором, зменшити його обсяг і приділити увагу героям, персонажам, образам. Брак гумористичних творів у епоху модернізму також створює нині читацький попит на іронічний роман, роман-анекдот, призабутий фейлетон, комедію характерів та дії.

Отже, бачимо, окрім нестабільного і неекторного часового вияву, ще й спорідненість із обрядовою драмою. У народному календарі найбільшою одиницею виміру річного часу є пора року (сезон). Згідно з народною традицією, міжсезонні межі нечіткі, вони різняться в різних регіонах. На Буковині ще у другій половині ХІХ ст. весна, за народними уявленнями, розпочиналася або з першого дня березня, або по завершенню днів баби Одокії, а саме на св. Олексія (17 березня)¹⁹⁷ і тривала до дня св. Онуфрія (12 червня). Літо тривало від св. Онуфрія до дня Другої Богородиці (8 вересня) або до св. Параскеви. За народними уявленнями, «літо йде до осені» від дня Пантелія-мандрівника (Pintelei-călătorul) — 27 липня¹⁹⁸. Осінь починається від Другої Богородиці і триває до св. Миколая (6 / 19 грудня)¹⁹⁹. Зима настає від дня св. Миколая, або з Овіденій чи Різдяного посту (Арб.С., Ват.М. С., Кал. С., Ниж.В. С.). Так виражається циклічний повторюваний календарний час. Задля здійснення подорожі в ньому використовувалися замовляння та ритуальні дії з певними предметами, наприклад, вишнева чи яблунева галузка, зірвана у період цвітіння, зберігалася і могла вплинути на швидкість плину зими і прихід весни.

Кожна з цих сезонних змін містить специфічні обряди пластичного характеру: ритуальні дії, танці, драматичні обряди зі специфічними персонажами. З приходом християнства, а пізніше — з технократизацією суспільства ці обрядодії поступово відмирають і залишаються відголосками у художній

¹⁹⁷ Dan D. Credințe populare bucovinene. Gazeta Bucovinei. 1894. № 84. P. 1; Credințe populare bucovinene. Gazeta Bucovinei. 1895. № 43. P. 1; Marian S. Fl. Sărbătorile la români. Studiu etnografic. Ediție îngrijită și introducere de I. Datcu, București: Editura «Grai și Suflet – Cultura Națională». 2001. Vol. I. P. 72.

¹⁹⁸ Marian S. Fl. Sărbătorile la români..., op.cit. P.72; Diaconu V. Etnografie și folclor pe Suha Bucovineană. Obiceiuri și credințe [Ethnography and folklore on Suha Bucovina. Habits and beliefs]. Iași: Unirea. 2002. P. 369.

¹⁹⁹ Marian S. Fl. Sărbătorile la români..., op.cit. P. 72.

літературі в жанрі пародії та гумору.

Треба сказати, незадоволений попит на гумористичні та драматичні твори у Європі перманентний: «Природна сила гумору, яка переносить нас вмиль у світ бадьорості, — не закорінилася б ніколи в нашому часі, якби не комічна пластика танцю. Це був момент колосального впливу на гумор, що був втілений у сучасній салонній опереті, в такий же спосіб, як кінцівка інтерпретує психологічну схему початку»²⁰⁰ — писав незрівнянний есеїст К. Краус²⁰¹ ще на початку минулого століття про рідну йому австрійську та загалом німецькомовну літературу

Щодо літератури української, зокрема романістики В. Кожелянка, то у спектрі постмодерністських творів автора флагманом буде іронічний постмодерний роман «ЛжеNostradamus». Іронічна складова твору базується на співвідношенні світової культури, до якої в цьому аспекті відносимо культуру українську, та російської культури. Остання сприймається іронічно, до того ж, в усьому описаному часовому розрізі: від Московського князівства до сьогодення. Зауважимо також, що термін *культура* використовуємо в широкому значенні, яке наближається до локального сенсу терміну *цивілізація*. Отже, іронією просякнутий весь масив *московщини* й *російщини*. Опрацювання історичного матеріалу В. Кожелянком — винятково копітке, хоча власне історичні факти займають фонове місце в романі. Підхід письменника нагадує той, що використав відомий історик культури та есеїст О. Борґардт в книзі «Дві культури»²⁰². Розглядаючи історичний розділ «Експозиція ситуації» у праці О. Борґардта, бачимо, що у випадку української історії, особливо в її зв'язку з історією російською, офіційна історія виглядає навіть не альтернативною, а цілком науково-фантастичною версією.

З-під пера О. Борґардта виходить монографія про вторинність російської культури, засвідчену тим, що ця культура зроблена *чужими руками*: «Є творчі люди, народжені,

²⁰⁰ Kraus K. Grimassen. Ausgewählte Werke (1902–1914). Berlin: Volk und Welt, 1977, B. 1. S. 204-205.

²⁰¹ Там само. S.574.

²⁰² Борґардт О. Дві культури. 2-ге вид. К. : Видавничий дім «Простір», 2012. 400 с.

на своє нещастя, в імперії, але не приналежні до панівної нації. Для таких, якщо вони зберегли власну мову й культуру, неодмінно виникає альтернатива. Вона, коли йдеться про творчу індивідуальність, зводиться до того, — в якій культурі творити?»²⁰³. У такій альтернативній ситуації не тільки опиняються цілі покоління українських письменників, але перед альтернативою вибору перебувають також персонажі багатьох творів українського сентименталізму, реалізму, модернізму та постпостмодернізму, зокрема і герой роману «ЛжеNostradamus» Клим Староігл.

У скрутному фінансовому та соціальному становищі він повинен обирати сторону, якій служитиме: росіянам, французам, полякам чи українцям. Вибір неоднозначний, адже поляки та французи — підступні, росіяни — недалекі та малокультурні, українці — незрозумілі, а Клим найбільше оберігає особисту свободу: «Україна поволі почала змагатися за свою свободу, і Клим, вирахувавши, що в незалежній державі йому легше буде відстояти свою особисту свободу, включився в процес [...] Клим ходив на демонстрації, носив синьо-жовті прапори на бамбукових вудках, бився на мітингах з *псами соціалізму*, розклеював листівки, возив самвидав з Прибалтики [...] І переміг [...]»²⁰⁴. Проте, дуже швидко герой роману втратив ментальний зв'язок зі своїм народом. І знову, як і спорідненість на певний час, відчуження прийшло через розуміння свободи: «[...] свободи стало набагато більше, Клим від того дуже піднісся духом, а народ навпаки — розгубився, потім занепав морально, а нарешті гірко затужив [...] Для Кліма така поведінка його народу не сказати, що була несподіванкою, [...] але щоб так боятися свободи?!»²⁰⁵.

Певна пластична ініціація характерна також для народних обрядів посвячення у нові соціальні ролі, коли хлопець чи дівчина з дитинства переходять до сходинки дорослішання. Приготування до ритуального дійства починалося під час зимових свят, коли парубоцька громада організовувала зимові драматичні обряди. Так, у Магалі «виставляння могоричу»

²⁰³ Там само. С. 39.

²⁰⁴ Кожелянко В. ЛжеNostradamus: Роман. Львів: Кальварія, 2001. 148 с.

²⁰⁵ Там само.

(посвячення хлопців у парубки) відбувалося у суботу або неділю під час Різдяного посту у заздалегідь визначеному місці, де розподілялися ролі, відбувалися репетиції традиційних народних вистав: ходіння з *Маланкою*, *Іродом*, *зіркою*. Причому, у драматичних обрядах могли брати участь лише хлопці, які «виставилися»: в такий спосіб їх приймали до нового соціального стану — парубків.²⁰⁶

Співвіднесення одиничного та множинного, часткового та загального, характерів персонажів і ментальної характеристики народу в зображуваних сценах фабули роману «*ЛжеNostradamus*» прямує до зіставлення. Але, треба зауважити, зіставлення не прямого, а заснованого на принципах художньої умовності та пародійності. Таким, зокрема, стає зіставлення головного героя з абстрактним українцем та пізніша екстраполяція умовного образу.

До реалізації подорожі в часі в художньому творі належить також умовність, яка спричиняє зсув часових площин. Спосіб фіксації умовності в художній літературі, який був забезпечений побутуванням магічних пластичних ритуалів, коли маг, проводячи обрядодію, викликає реалізацію чи матеріалізацію задуманого поза часом. Від ідеї до створення не минає жодного проміжку часу, як це прийнято в історичному плині часовості. Відбувається таке за рахунок ототожнення. У трактуванні природи магії польський антрополог Б. К. Малиновський виділив формулу, обряд і стан виконавця. В кожному акті чаклунства, за його логікою, ритуал зосереджується навколо виголошення заклинання. Обряд і спроможність виконавця є лише обумовлюючими факторами, які слугують автентичному збереженню і виголошенню заклинання. З цією тезою входить у суперечність гіпотеза французького етнолога М. Мосса стосовно ролі виконавця. Він вважає, що зв'язок мага з духом часто переходить у повну тотожність. Це злиття краще відбувається тоді, коли маг і дух мають одне ім'я (у нашому випадку це стосується, мабуть,

²⁰⁶ Експедиційний матеріал, що був зібраний під керівництвом проф. Мойсея А. А. від місцевих жителів українських сіл Чернівецької та сусідніх областей України (1997-2009 рр.): Діхтинець Путіл. Від: Кочергана Михайла Івановича, 1942 р. н., Пана Івана Томнука, Іван Пантелович, 1952 р. ; Скидан Параски Василівни, 1931 р. н. (Запис: А. Москаля).

соломонаря — авт.). За його словами, це явище спостерігається настільки часто, що практично стає правилом, яке не потребує проведення розмежувань. Тим самим, стверджує М. Мосс, можна побачити, наскільки маг існує поза звичним колом речей, особливо коли його душа покидає тіло, тобто коли він діє. В обрядодії маг належить, швидше за все, світові духів, ніж світу людей²⁰⁷, тож час для нього зупиняється.

Художня умовність у прозі набирає так само виражальної множинності, на чому наголошує в монографії А. Михайлова: «Варто відзначити, що [...] знищення образотворчості нівелює й умовність. Ми говоримо *умовно*, коли впізнаємо, що зображено [...]»²⁰⁸. Оскільки зображувальний ланцюг у романі — найдовший з-поміж епічних творів, то діапазон умовних елементів та надбудов фабули зростає. Коли цей процес *брунькування* умовностей доходить певної запрограмованої межі для конкретного твору, то відбувається створення нових одиничних речей з множини умовних: «[...] Нове одиничне, нову предметну цілісність людина творить на основі пізнаного нею об'єкта відображення, сприймаючи його не лише в індивідуальності, але і в належності до всезагального, в його зв'язках і відношеннях [...]»²⁰⁹. Так, у постмодерному романі «ЛжеNostradamus» В. Кожелянко нашаровує множини умовних речей, узагальнених образних структур та одиничних, акцентованих компонентів. Засобами поєднання *шарів* є сюжетні основи комплектації твору, художня пародія, алюзія, хронотопна інверсія.

Найцікавіше виявлена пародія у романі «ЛжеNostradamus», тому розглянемо рівні її впливу в тексті. Оскільки «Пародія — це комічний образ твору, стилю, жанру»²¹⁰, то найперше потрібно визначити рівень твору, в якому пародія є активним творчим чинником. Задля з'ясування проаналізуємо іронічний роман В. Кожелянко «ЛжеNostradamus»²¹¹, який вийшов друком

²⁰⁷ Мосс М. Социальные функции священного. Санкт-Петербург: Евразия, 2000. С. 132;

²⁰⁸ Михайлова А. О художественной условности. Москва: Мысль, 1966. С. 149.

²⁰⁹ Там само. С. 120–121.

²¹⁰ Новиков В. Книга о пародии. Москва: Советский писатель, 1989. С. 5.

²¹¹ Кожелянко В. ЛжеNostradamus: Роман. Львів: Кальварія, 2001. 148 с.

2001 року та В. Пелєвіна «Generation «П»²¹², надрукований у московському видавництві «Ексмо» 2005 р.

Постмодерністський текст В. Кожелянка цілком можна віднести до постколоніальної літератури. З кожним розділом ми все більше знаходимо аналогів описаним алегоричним образам у дійсному світі. Для підсилення асоціативних містків В. Кожелянко використовує основний прийом постмодерністської естетики — немарковані цитування відомих, канонізованих творів української та зарубіжної літератур. Так, зустрічаємо на сторінках роману «Осінь псі Карпат», яке безперечно відлунює одним із найвідоміших віршів В. Герасим'юка («Осінні пси Карпат»), читаємо про «Чотириста років самотности», яке, очевидно, має внутрішній передбачуваний смисловий зв'язок із твором Г. Маркеса «Сто років самотности».

Практично кожний розділ роману має багатоконпонентну назву в плані вираження. Усі ці умовні *гіперпосилання* розширюють текст твору і сфери його дії. У розділі «Рука Москви» голова *царства Московського* з'ясовує, що сказав Нострадамус про *його Русь*: «— А що там такого небезпечного? Чи не про мою передчасну смерть написав француз? / — Ні, государю, але Михайло-звїздар напроочив дещо про наших сусідів. / — про Шведів, може? — Ні, про Русь»²¹³. Прикметно, що хоч цар, наче й не знав про існування такої держави, бо її давно мала поглинути Литва, але дуже перелякався віщування Нострадамуса, в якому Русі (тобто Україні) пророкувалася велика доля. А поки ті пророчі слова не збулися, то долею чергового *загубленого покоління* опікуються випадкові особи — *гіпні Джоні, Клим Староігл* та подібні до них *духовні бомжі* (вислів О. Забужко).

Така ж проблема з героями нового національного міфу простежується й у В. Пелєвіна. «Generation «П» — це загублене покоління часів розвалу СРСР. Іронічно обіграні обставини дуже знайомі й натуралістичні в зображенні внутрішнього світу мешканців перехідного часу. Вавілен Татарський — типовий представник цього *другого загубленого покоління*. Навіть його

²¹² Пелевин В. Generation «П». Москва: Изд. «Эксмо», 2005. 352 р.

²¹³Кожелянко В. ЛжеНострадамус, op. cit. С. 23.

ім'я «було складено зі слів *Василій Аксьонов* та *Володимир Ілліч Ленін*». Батько Татарського, напевно, легко уявляв собі вірнопідданого ленінця, який вдячно досягає розуміння марксизму над вільною Аксьонівською сторінкою...»²¹⁴. Випробування долі, яких зазнає Татарський, здаються лабораторним експериментом письменника, але найжахливіше те, що вони — дуже правдоподібні для описаного часу. І лише гіперболізований, переграний характер подій та рис героїв дозволяє залучати роман до альтернативної історії та жанру політичного роману-анекдота. На створеному тлі екстравагантних подій В. Пелєвін не зупинився. Він творить ще й відповідну, напівіронічну філософію, яка годилася б до контексту твору: «Вічність була довільною — якби, скажімо, не Сталін убив Троцького, а навпаки, то її б населяли зовсім інші особи...»²¹⁵. В цьому плані іронія В. Кожелянка — легкий гумор порівняно з кислим сум'яттям В. Пелєвіна. Персонажі останнього діють під зорею невідворотного фатуму. І хоча на героїв обох авторів чекає врешті *Страшний суд*, у романі В. Пелєвіна читач стає свідком, може лише споглядати і втрачає можливість подумки діяти разом із головним героєм.

Отже, ми бачимо схожі творчі прийоми, подібні ідеї, проблеми, що їх розкривають автори сучасної прози в Росії та Україні. Але зустрічаємо й принципову різницю в картині світу, розташуванні її компонентів у почерговій важливості, місця свого «я» у вирі світових потреб.

Скажімо, пізнання майбутнього або його віддзеркалення у теперішньому за допомоги ворожіння, яке змінює співвідношення часу, у фольклорних обрядодіях відбувається за допомоги ритуальних предметів: листків безсмертника, каблучки або перстня, що символізує безмежність часу, дзеркала як інструмента безчасового переходу, триглава або знака безконечника. Ворожіння з кілечком зафіксоване у виконанні дівчат українських сіл Буковини (*Вр. Зст. Ч., Нд. Хот. Ч.*)²¹⁶. Виконавиця набирала ротом 9 разів непочатої води і

²¹⁴ Пелєвін В. Generation «П». op. cit. С. 12.

²¹⁵ Там само. С. 16.

²¹⁶ Експедиційний матеріал був зібраний під керівництвом проф. А. А. Мойсея від місцевих жителів українських сіл Чернівецької та сусідніх областей України (1997-2005 рр.): Веренчанка, Заставна, Чернівецька область: Штефанич Ганна Георгіївна,

поверталася додому. По дорозі їй заборонялося роззиратися по сторонах і з кимсь розмовляти. У хаті вона клала вазу та люстерко на стіл і запалювала дві свічки. Рівно опівночі кидала обручку у вазу з водою і, тримаючи люстерко над кілечком, виглядала у ньому обличчя майбутнього нареченого.

Передбачення майбутнього як візія його у теперішньому відбувається у художньому творі способом пародійного зсуву часових площин. На сюжетному рівні роману В. Пелєвіна можемо зробити висновок, що роман «Generation “П”» написаний як пародія на покоління автора, що не належить своєму часові. З погляду теорії жанрів роман є соціальним, а пародійність виражена на мовному та логічно-образному рівнях. Пародійність у творі «ЛжеNostradamus» проникає глибше, тобто бачимо пародію також як жанровий маркер і спосіб поєднання постмодерністського нашарування жанрових та сюжетних рівнів, адже пародія існує не тільки як окремий жанр та спосіб осмислення дійсності, але «[...] часто виявляється усередині твору іншого жанру [...]»²¹⁷.

Іронічний постмодерністський роман «ЛжеNostradamus» містить альтернативність не тільки історичного характеру, а й стильову та жанрову, що виражається у можливому переході твору в той чи інший домінуючий жанр при зміні функціональних чинників жанрово-стильового детермінізму: наприклад, виведення однієї з сюжетних ліній на маргінес, додатковий розвиток окремих персонажів, навіть зміна послідовності викладу матеріалу.

Після спроби В. Кожелянка в «Дефіляді в Москві» зіставити на двох рівнях тексту компоненти й характеристики пригодницького роману з альтернативною історією, такі прогностично-пригодницькі твори почали з'являтися з-під пера інших сучасних українських прозаїків. «Поява роману Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077 року» стала подією в українській літературі і привернула увагу критики як художньою неординарністю, так і гостротою та актуальністю порушених проблем, і важко сказати, який із зазначених

1922 р. н. (Запис В. Штефаніча); Маленький Хотин, Хотин, Чернівецька область: від Ткачук Ольга Іванівна, 1932 р. Н. (Запис В. Пилика).

²¹⁷ Новиков В. Книга о пародии. *op. cit.* С. 25.

аспектів важливіший. Що перед нами: роман-застереження, роман-пророцтво?»²¹⁸, — запитує М. Ільницький у компаративістичній розвідці, яка виявляє своєрідність і співвідношення жанрово-стильових особливостей романів Ю. Щербака та В. Кожелянка. Аналізуючи їх, М. Ільницький доходить висновку, що романи обох авторів «[...] засвідчують, що сучасна українська проза шукає різних шляхів осмислення складних і болючих проблем сучасності в руслі сучасної загальноєвропейської художньої практики, не відриваючись водночас від національного ґрунту і літературного процесу.

Гострота проблематики настільки тісно пов'язана тут із пошуками нових виражальних форм, що творить органічну цілість і спонукає кожного усвідомлювати і міру своїх можливостей, і міру своїх провин [...]»²¹⁹.

Розділяє ці твори хронотопна проекція: альтернативний погляд В. Кожелянка спрямований на минуле або сучасне (навіть, якщо номінально йдеться про майбутнє), а Ю. Щербак проектує майбутнє, про що промовляє підзаголовок «Міражі 2077 року». Роман «ЛжеNostradamus» за хронотопною побудовою ще складніший: протягом розгортання фабули роману читач занурюється у різні часові та просторові зрізи, які змінюються раптово та поєднуються в цілісний сюжет подекуди незбагнено й неочікувано.

Роман «ЛжеNostradamus» починається конфліктом концепту часу та хронотопу. «Минали дні... Але несподівано один з них — нічим не примітний, можна навіть сказати, сірий і цілком буденний день — чомусь не захотів минати. Виявив собі такий анархізм, волюнтаризм вкупі з дрібноастрономічним індивідуалізмом. Затявся і збунтувався, словом... У частині безмежного всесвіту, що була опанована тією субстанцією, яку космічні двоногі істоти називали *час*, сталася катастрофа. Радше не сталася, бо відколи заціпенів плин часу, то вже нічого не могло ставатися. Застигло все...»²²⁰. Фізичне розуміння часу в рухомій системі, як координати подій, обігране письменником

²¹⁸ Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року. Київ: Ярославів Вал. С. 10.

²¹⁹ Ільницький М. «Що було б, якби?.. Що буде, якщо?..». Літературна Україна. 2012. 26 січня. № 4 (5433). С. 10–11.

²²⁰ Кожелянко В. ЛжеНострадамус, *op. cit.* С. 7.

трохи в іронічному ключі. Адже навіть розуміння часу як міри речей ми застосовуємо переважно до антропологічного розуміння. Кожелянко йде далі — він розширює цю проекцію на всю живу й неживу природу. «...Вода у річках перестала текти й обертати колеса водяних млинів та турбіни гідроелектростанцій... вогонь перестав горіти... вітер не гнув більше тополі, а ті, що вже зігнув, то й так залишилися зігнутими...»²²¹. У письменницькій свідомості часто виявляються деструктивні елементи картини світу. Кожелянко — не виняток. Вилучення якоїсь складової частини цілком відомої реальності — тут, часопростору як характеристики нашої реальності, — приводить до утопічної реальності літературного твору. Читач із подивом запитує себе: *Як це існує простір, коли зник час?*. В цій парадигмі те, що час може зникнути, вже не збурює протесту в реципієнта, отже він, нехотячи, йде за автором в його новостворений світ.

Людина, за східними духовними вченнями, перебуває одночасно у часі й міжчассі. Отже, серед людей виявилися такі, — вказує В. Кожелянко, — що продовжували рухатись у просторі, позбавленому часової координати.

Отже, з проаналізованого видно, що архітектонічні та жанрово-стильові знахідки В. Кожелянка не тільки заклали фундамент його творчого блоку, зокрема роману в жанрі альтернативної історії та пригодницького постмодерного та постпостмодерного романів, але й склали майстерню сучасних творчих засобів, зокрема подорожі в часі, що походженням пов'язана з дохристиянськими віруваннями та пластичними і ритуальними обрядодіями. Зсув часових площин як сюжетний елемент і обрис хронотопу твору використаний у таких українських сучасних романах: «Час смертохристів» Ю. Щербака, «Долина Бельведеру» В. Найденової та Я. Яновського²²². Останній урбаністичний роман написано в одній культурно-мистецькій течії, що й Кожелянків «Срібний павук», хоча «Долина Бельведеру» тяжіє до романтичної прози, там присутня детективна інтрига та міський силует: «Автори

²²¹Там само. С. 7-8.

²²² Найденова В., Яновський Я. Долина Бельведеру. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2008. 152 с.

вважають свій твір мінімалістичною прозою. Вони майстерно передали атмосферу минулого: Івано-Франківськ / Станіслав 1930-х — початку 1940-х років змальований правдоподібно аж до ностальгії, тому, гортаючи сторінки роману, наче й сам безпосередньо проживаєш той час. Дух часу доповнюють місцеві легенди, міфи, оповіді про франківські підземелля, побут аристократичних родин та галицькі звичаї, описані у творі»²²³. З усього видно, що застосований В. Кожелянком прийом подорожі в часі має бути продуктивним для сучасного українського роману.

Підсумовуючи розглянуті способи та концепти запозичення і фіксації зсуву часових площин або подорожі в часі як прийому художньої прози, варто виокремити такі принципи: переключення реципієнта з лінійного часу на календарний циклічний час, надання персонажам (наприклад, Клим Староігл із роману «ЛжеНострадамус» В. Кожелянка) надприродних можливостей, зокрема владарювання над абсолютним часом, подолання відстані в часі від теперішнього до майбутнього (ворожіння).

²²³ Аністратенко А. Долина Бельведеру. Друг читача. № 21. 2009. С. 4.

2.5. АІ та християнський мотив. Вплив християнських образів і сакруму на поетику роману АІ (В. Базів, С. Кінг, В. Кожелянко, М. і С. Дяченко)

Християнський мотив у постпостмодерністському романі характерний для української літератури ХХ–ХХІ ст. Проте, говорячи про альтернативну історію, важливо візначити роль християнського мотиву, що впливає з біблійного концепту про створення світу. Також, у значеннєвому сенсі, саме історичний період між приходом християнства і сьогоднішнім, для української літератури стає найбільш продуктивним щодо історичного тла до точки біфуркації. Це пов'язане насамперед із ментальним світоглядом української нації, а відтак — картина світу пересічного українця тисячоліттями формується під впливом християнства.

Навіть самоідентифікація відбувається в такий спосіб, що віра та релігія слугують в сучасному суспільстві чи не першим фільтром для асоціативного концептуального розрізнення *свій-чужий*. В цій системі, навіть на побутовому рівні, оперуємо поняттям *християнська душа*, а в Запорізькій Січі, приймаючи нову людину до війська, існував традиційний ритуал, за яким осавул запитував не особисту історію життя, а тільки чи неофіт в Бога вірує (під чим розумівся саме християнський світогляд, адже традиційний діалог продовжувався запитанням про знання молитви «Отче наш»). Світоглядна картина вірянина займає чільне місце в палітрі жанрових компонентів і виразників поетики в АІ.

Роман В. Базіва «Хрест», який сам автор охарактеризував як *постбіблійний детектив*, на п'ятому — кодовому — рівні накладається на матрицю альтернативної історії. Альтернативна історія ментального виживання нації у *країні рад* при тотальному нівелюванні християнських цінностей, разом із церквою та вірою, втрата самоідентифікації людини. Лейтмотив складного і багатогранного роману В. Базіва було вкладено у вислів однойменного персонажа роману, за образом якого стоїть Євген Коновалець, який звернувся до Самоплатова, свого майбутнього кілера, що в романі відіграє роль біблійного

Юди: «Добре жити в країні, свобода якої нікому не заважає. Коли так буде в Україні?»²²⁴. Проте альтернативи свободі і волі в Україні такі ж похмурі, як і в трилогії «Час» Ю. Щербака, тільки пояснення причин інше: кожний має нести свій хрест, і Україна — не виняток.

Постпостмодерний криптоісторичний пригодницький роман «Ефіопська Січ» був написаний В. Кожелянком, що зазначено в рукописі та виданні роману, у грудні 2005 року. Певний час він зберігався в архіві письменника й не був одразу поданий до друку. На думку літературного критика О. Бойченка, цей крок його пов'язаний з Помаранчевою революцією, через яку В. Кожелянко вирішив зачекати, «доки осяде помаранчева курява і знову дадуть про себе знати століттями незмінні, так би мовити, *рушійні сили* українського життя»²²⁵. Існує, однак, інша думка щодо шести років притримування друку роману: В. Кожелянко остерігався зменшити зацікавлення романом «Тероріум», який на той час мав великий успіх, через реалізацію письменницьких передбачень щодо *революції*, та все ще не був впевнений щодо *християнського* закінчення роману й долі головного героя, про що довідуємося з інтерв'ю²²⁶.

Криптоісторичний елемент роману як різновиду альтернативної історії полягає в функціонуванні головного героя, волинського шляхтича Петра Павла Горностая-Лазаревського, якого у козацькому війську записали просто Павлом Лазаренком, у полі реальних фактів історії Ефіопії. Йдеться про час правління імператора Сисинія (1607-1632), який намагався прищепити своїм підданам католицизм.

Проте для визначення жанрової характеристики роману як чистої альтернативної історії бракує історичного підґрунтя наступної альтернативи, тобто якісної зміни історії, на відміну від реальної, що вступає після описаної точки біфуркації (коли козаки заволоділи галерою). Оскільки точка біфуркації припадає на середину фабули роману, коли турецька галера

²²⁴ Базів В. А. Хрест: постбіблійний детектив. Харків: Фоліо, 2011. С. 165.

²²⁵ Бойченко О. Передостанній роман Кожелянка. Молодий буковинець. 2011. 22–23 квіт. додаток «Трохи культури». С. 2.

²²⁶ Кожелянко В. «Я – консерватор, живу у хаті, де народився, і дружина в мене одна». Молодий буковинець. 2007. 1 лют. (№ 11). С. 14.

волею долі закидає Павла Лазаренка до Ефіопії, а весь роман побудований як реалістичне фентезі з іронічним та історичним підтекстом. Натомість чиста альтернативна історія мала бути мотивованою надбудовою історичного твору. Тракткування історії реальної в романі «Ефіопська Січ» породжує сумніви, тому вважаємо більш чітким визначення його різновиду як криптоісторії.

За структурою роман має класичну тричленну композицію: пролог, 12 розділів та епілог. У пролозі автор знайомить читача з *дистанційним розвідником* А. А. Поступово, описуючи *астральну подорож* героя, В. Кожелянко підводить реципієнта до теми Ефіопії та майбутнього історико-культурного екскурсу до цієї країни.

Задля яскравості, багатоплановості другого (мовно-сміслового) рівня тексту, письменник вводить велику кількість епізодичних персонажів, описи їжі, напоїв, розваг, захоплень цих прикладних образів. Наприклад, в описі персонажа, якого названо криптонімом Б. А., В. Кожелянко використовує яскраву алюзію на роман Л. Толстого «Анна Кареніна»²²⁷: улюблений кінь Б. А. «Фру-Фру, якого він особисто об'їздив у Триполі»²²⁸.

Гіперпосилання письменника цілком виправдане, адже у романі Л. Толстого однойменний кінь був найдорожчою живою істотою після коханої жінки для Олексія Вронського. Отже, замість довгих красномовних описів зовнішнього вигляду тварини, її вдачі та важливості для господаря, прозаїк використав тільки одну назву — прізвисько, — зате відоме читачам із набором характеристик і значень.

В основній частині оповідь ведеться від третьої особи: історія життя Петра Павла Лазаренка, його шлях від гріха до покаяння, від себе самого — до світу. Епілог демонструє побутування України, якої ще немає в сюжеті роману і також немає в реальності, навіть називається вона *Україн'їа*: християнство — єдина культурно-етнічна складова, що збереглася, мови української не знає, фактично, ніхто, навіть із етнічного населення, якого не так уже й багато залишилось у

²²⁷ Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Анна Каренина. Москва, 1963. Т. 8. С. 383.

²²⁸ Кожелянко В. Ефіопська січ. Кур'єр Кривбасу. 2010. № 245–246. С. 252.

Халіфаті, на який перетворилася українська територія з численними мечетями та засиллям китайської мови (напевно, позиченими В. Кожелянком у його улюблених російських сучасних письменників В. Аксьонова та В. Пєлєвіна, або, навіть із роману «Цукровий Кремль» В. Сорокіна).

Попри антиутопічні та апокаліптичні страхи, надія залишається в оповідній структурі твору, адже в позапросторово-часових двобоях переміг великий давній маг українського походження, та після перемоги над А. А., домовився з Мустафою Лазарли (в якого, очевидно, перевтілюється П. П. Лазаренко, проте притаманних йому дипломатичних здібностей та хитромудрих властивостей не втратив) повернутись на свою першу батьківщину.

Що стосується реалізації альтернативноісторичного компоненту, криптоісторичний роман перебуває ближче до іронічного та детективного творів. Цей різновид дозволяє більшу свободу авторській фантазії, наприклад, залучення двох і більше точок дивергенції. Тоді другий пункт розгалуження будуватиметься на ірреальній історії, що відіграє роль такої, що відбувалась.

Щодо двох точок дивергенції, то, з певним узагальненням, можемо виокремити їх у «Ефіопській Січі». Оскільки в творі діють як реальні історичні постаті (імператор Сисиній, його донька, Ісус тощо), так і вигадані персонажі (Петро Павло Лазаренко, Еліяс Гіоргіс, Желько), до того ж, ті й ті належать до трьох основних світів, які складають географію роману: української території, Ефіопії, невизначеної землі, що перебуває поза цими країнами, куди Петро Павло Лазаренко мусив «[...] піти до Святого Чоловіка Кари Божої, відлюдного схимника [...]»²²⁹. Окремо від цих просторових координат, у яких реалізуються події роману, стоїть альтернативна Україна, описана в епілозі.

За географією подій роман можна розмежувати на три частини: перша відбувається у Запорозькій Січі, куди подався молодий волинський шляхтич у пошуках легкої наживи. Саме тоді відбувається перша точка дивергенції: у війську козаків простий найманець стає ледь не гетьманом, протягом року

²²⁹ Кожелянко В. Ефіопська січ. С. 271.

настільки добре знається на військовій службі, що вчиняє бунт на турецькій галері, де опинився в полоні. Історія більш ніж альтернативна — вона фантастична навіть із логічних міркувань. В романі відбувається не тільки розгалуження *історії (history)*, але ця *Історія* перетворюється в конкретну особисту історію життя (*story*).

Після другої точки дивергенції — подій в Ефіопії — коли Петро Павло Лазаренко зваблює принцесу Вангельявіт, доньку справжнього, історично зафіксованого імператора Сисинія, починає рятуватися сам та, власне, рятувати нетривкий ефіопський християнський світ Сисинія. Так особисту історію життя (*story*) письменник перетворює назад у розгалуження історії (*history*).

Третя точка дивергенції в романі не відбувається. Зрештою, це було б надлишковим і з погляду композиції. Величезна кількість персонажів, подій, назв релігій, зброї, страв: у «Ефіопській Січі» В. Кожелянко перевершив не тільки самого себе, але й знаного в царині фантастичного та хорор-роману С. Кінга, чий роман — альтернативна історія «11. 22. 63»²³⁰ вибудовує альтернативи нашого сьогодення у світі, де американський президент Джон Кеннеді уникнув би кулі Г. Освальда (увійшов в десятку найкращих романів 2011 року, за версією журналу «World literature»).

Майстер детективу і роману жахів узявся до художньої АІ з метою історичного та психологічного реконструювання американської історії за умови широкоформатного в часі та просторі впровадження політичного ладу Кеннеді. Велика увага у романі С. Кінга приділена символічній постаті 35-го президента США, який виступає в романі в ролі сакрального оберога нації. Провидінню та вищим силам відведено також у романі «11. 22. 63» місію творення альтернатив, втілених самим головним героєм, від імені якого оповіdana історія. Натомість у романі В. Базіва «Хрест», попри сакральну сюжетну канву (народне повстання проти знесення хреста із сільського храму, який є копією собору Святого Петра у Римі), альтернативність твориться рушійною силою людей, звичайних представників

²³⁰ Кінг С. 11 / 22 / 63. Харків: Книжковий Клуб: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. 896 с.

української сільської громади, в чому й полягає базова розбіжність у принципі конструювання цих двох романів.

На символному рівні романи українського і американського письменників сходяться у точці фіксації сакруму як біблійно-християнського поняття. Тут хрест відіграє роль тригера, який у В. Базіва «відкриває духовний портал Божої Покрови над земною цивілізацією»²³¹, а в романі С. Кінга — хрест виступає компасом, дороговказом, який головний герой, у розпачі, відкидає, отже альтернативна історія набирає ще більш похмурого забарвлення, ніж реальна історія розвитку США після 22 листопада 1961 року.

На мовному рівні обидва романи написані в постмодерністській естетиці кліповості висловлень, коротких, зате часто вживаних діалогів, надбудови фабули виступають каталізаторами сюжетних колізій, в мовленні персонажів відображено етнічний та соціальний статус, що прогнозує в уяві читача романну роль персонажа, тож мовний рівень обох творів містить також базовий код функціональної ролі дійових осіб сюжету та виявляється як одна зі зображальних одиниць поетики.

Наприклад, В. Базів описує підйом машини з робітниками, що їдуть на гору знести хрест, так: «Та третя учасниця сходження, що на чотирьох колесах, хоч і Берлін брала, але виявляла, схоже, найменше бажання брати церковну висоту. Одначе, пручаючись, все ж повзла»²³². Характер усієї богохульної операції чітко видно з уживання зниженої розмовної лексики, тривіальності технічних проблем, які відкривають перед читачем глибоку прірву морального занепаду людей, які погодилися виконувати таку справу. Подібними зображальними прийомами послуговується С. Кінг під час опису світогляду простих людей з «півдня» США, з Техасу, їхньої історичної недовіри до чужинців з «півночі»: «Всередині перукарні два старигани сиділи під стіною, а третій, не менш старий дідок, — у кріслі, де йому рівняли тонзуру. Обидва чекальники диміли, як паровози. Так само й перукар (це і є Бавмер, вирішив я), який стриг клієнта, примруживши одне

²³¹ Базів В. Хрест: постбіблійний детектив. Харків: Фоліо, 2011. 441 с.

²³² Там само. С. 92.

око від сягаючого вгору диму. Всі четверо подивилися в мій бік добре мені знаним манером: не те щоб зовсім недовіжливо, але оцінюючи, цей погляд Кристі колись була назвала “пильним янківським прозором”²³³. Отже, метафоричний стиль викладу С. Кінга, численні стилізації діалектної мови техасців, — усе в романі працює на довершене протистояння двох діаметрально протилежних світів американського суспільства — півночі та півдня.

Якщо модуси романів В. Базіва та С. Кінга спрямовані зсередини назовні, від індивідуального вибору — до долі нації, від локальної події до глобального ефекту для держав, то В. Кожелянко архітектонічно вибудовує твір так, щоби оповідна локальна історія увібрала глобальний державний історичний шлях та вмістилася на двох сотнях сторінок. Приміром, подальше розширення контексту означало би зробити текст складним і перенасиченим подіями, але В. Кожелянко шанував свого читача: «Я поважаю свого читача і якщо вже його чимсь *вантаж*у, то намагаюся максимально полегшити йому процес сприйняття»²³⁴, — зізнавався Кожелянко. Тож, між кінцем 12-го розділу «Ятаганова правда» та початком епілогу «пропущений» час поневірянь Петра Павла Лазаренка невідомими землями в якості жебрака, прочанина та християнського схимника. Сам процес покаяння та катарсису письменник залишив для домислення читацькій аудиторії. Цим прийомом автор ще й убезпечив себе від неправдоподібності у зображенні динамічної та якісної зміни Петра Павла Лазаренка.

Головний герой роману та інші його персонажі мають помітні риси *Кожелянкового персонажа*: це національний герой, який «по-справжньому у цьому житті любить ось цю несолдатську їжу, вівчарку Блонді, ну і... Все. А народ? А Батьківщина?... важко бути самим собою»²³⁵. Так, наприклад, А. А. любить французьку їжу, японських мудреців та німецьких філософів. І це не стає йому на заваді бути національним українським героєм. Тонкий скепсис, навіть у способі

²³³ Кінг С. 11 / 22 / 63: роман, 2012. Електронний ресурс: <https://www.e-reading-lib.com/chapter.php/1011483/38/stiven-king-11-22-63.html> (29.03.2020).

²³⁴ Кожелянко В. «Я закінчив дефілядний період». Потяг 76. 2002. № 1. С. 43.

²³⁵ Кожелянко В. Ефіопська Січ. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2011. С. 22.

характеризування персонажів, нагадує з перших сторінок, що читаємо Кожелянка, але цим твір не відштовхує читача. Сторінки прогресивної преси кричать про втрату генетичної пам'яті українцями, а В. Кожелянко не кричить, а обережно й майстерно вплітає цю думку в художній текст.

Спробуємо пояснити, хто такий *дистанційний розвідник* та яка його роль у національній боротьбі українців, за версією В. Кожелянка, Ю. Щербака та М. і С. Дяченків. Кожелянків герой роману «Ефіопська Січ» А. А. володіє рідкісною здатністю *зависати у позахромотопному континуумі* для якісної й непомітної розвідницької діяльності. Схожий сюжетний елемент був використаний у «ЛжеNostradamusi»: одного дня зупинився час і завмерло все навколо, могли рухатися лише десятеро достойників, серед яких — «Клим Староігл, просто чоловік, тридцятисемирічного віку, хронічний шукач спокою і такий же хронічний незнаходжувач його»²³⁶. Автор зіграв на кількарізному використанні надприродних можливостей національних героїв, що й надають їм *героїчного пафосу з присмаком бравади* (за К. Родиком). Подібна роль Саші у романі М. і С. Дяченків «Vita Nostra»²³⁷. Тепер, коли всі звикли до використання письменниками подорожей у часопросторі, Кожелянко подав таке вміння А. А. як професію і повноваження генерала, а не виняткове обдарування.

Якщо історичну основу майбутнього тексту та й саму ідею йому підготував знайомий — письменник та історик Анатолій Дністровий (Астаф'єв)²³⁸, то образи персонажів і сюжетну схему катарсису В. Кожелянко задумав ще раніше. Щоправда, до визначальної зустрічі з А. Астаф'євим у столиці В. Кожелянко сподівався написати психологічну прозову річ, навіть уже маючи готового героя (прототип А. А.) і нову партію нещасливого кохання (конспективні варіанти якого письменник використав у інших творах). Здавалося, немає іншого виходу, як узятися за модерну, медитативну чи філософсько-психологічну прозу. Однак письменник дізнався

²³⁶ Кожелянко В. ЛжеNostradamus. Львів: Кальварія, 2001. С. 9.

²³⁷ Дяченки Марина та Сергій. Vita Nostra. Переклад з російської. Київ: Зелений пес, 2007. 343 с.

²³⁸ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. Чернівці : Місто, 2013. С. 132.

про козака на галері й запалився ідеєю «Ефіопської Січі» — не стільки її екзотичністю, як відповідністю до стратегії його авторського ідіостилю.

В романі «Ефіопська Січ» роль «дивергента» виконує сам П. П. Лазаренко, а в романі М. і С. Дяченків «Vita Nostra» — Фаріт Коженников, а головна героїня — Саша — виявляється маріонеткою свого куратора, який виступає в ролі демонічного суб'єкта на кшталт Мефістофеля чи Воланда. Хоча християнський сюжет тут відтворюється авторами маргінально, він має обшири для повноцінної реалізації з кількома альтернативами, тож у згаданому сенсі, структурно, роман Дяченків входить у таку матрицю субжанру АІ, як метаісторія.

Важлива відмінність полягає також у тому, що твір харків'ян написаний у манері підліткового роману, а у творі буковинця АІ — еволюціонує психологізм письма, пов'язаний з роздумуванням про причини відсутності в картині світу українців адекватно оціненого національного героя, що спричиняється до неможливості його появи у суспільстві: «...ти ще ідейний живий мрець, бо ніби маєш якусь незбориму причину, а більшість українців нудять світом, енергетично мертві просто через брак життєвої сили. Багато хто вже народжується мертвим»²³⁹, — пише В. Кожелянко у новелі «Українська книга мертвих», яка повторює вузлові ідейно-тематичні моменти роману «Ефіопська Січ».

Ідейний простір книжки «Чужий», ущипливий гумор, споріднений на мовному рівні з творчим методом конструювання роману «Ефіопська Січ», стилем, що автор використовує для імплікації в текст твору реципієнта, хай навіть у моделі незгоди з автором, внутрішнього супротиву, має дещо інший характер, ніж антитеза та схематичні персонажі М. і С. Дяченків: Фаріт Коженников, Оксана і Ліза, Костя тощо.

Якщо роман В. Кожелянка на ідейно-тематичному рівні реалізується як схематична побудова ефективної державної моделі у порівнянні з історико-політичним формуванням України в історіографічній перспективі, а мотив особистості в історії має сюжетотворче функціональне значення, то роман М.

²³⁹ Кожелянко В. Чужий : Новели. Кальварія, 2008. С. 131.

і С. Дяченків ідейно-тематичний план реалізує як аналогію розвитку особистості від її персоніфікації до універсалізації через ідентичність, а мотив суспільства розкривається через метафору структури мови як символічної системи, де кожна людина виступає словом, знаком, логічно-конструкційним зв'язком у реченні, й тільки одиниці з усіх стають частинами мови, залежно від обдарувань та якостей: дієсловами, іменниками, прикметниками.

Отже, принципова різниця між творами «Ефіопська Січ» і «Vita Nostra» полягає в архітектоніці символічного та ідейно-тематичного рівня, на якому в першому випадку формується проєкція моделі на історичну канву реального часопростору, а в другому — навпаки: ієрархія покликання кожного індивіда в суспільстві створює системи народу, нації та всієї людської цивілізації.

Підсумовуючи, проаналізований мотив християнства та вплив християнських образів і сакруму на поетику роману АІ в творчості В. Базіва, С. Кінга, М. і С. Дяченків та В. Кожелянка, доходимо таких висновків. Християнський мотив українських романів АІ походить від суміжності історії українського народу та історії християнства і його закорінення на просторах України та Європи, а в романі американського письменника християнські сакральні образи формують архітектоніку твору як базу реалізації сюжету, виражену за рахунок антитези «християнський світ — трансцендентні функціональні ролі демонічних образів».

Стосовно альтернативноісторичного компоненту роману, криптоісторичний роман «Ефіопська Січ» перебуває в полі іронічного та детективного жанрів, що включає дві точки дивергенції, тому другий пункт розгалуження будується в романі В. Кожелянка на матеріалі ірреальної історії, яка відіграє роль такої, що відбувалася. Протягом сюжетного втілення фабули в романі відбувається не тільки розгалуження історії (history), але ця Історія перетворюється в конкретну особисту історію життя (story), щоби в розв'язці знову повернути все у первинну конструкцію.

На противагу такому підходу В. Кожелянка, С. Кінг узявся до художньої АІ з метою реконструювання американської історії

ззовні, з подієвого ряду, що включається силами однієї людини. Натомість у романі В. Базіва «Хрест», альтернативність твориться рушійною силою суспільної групи людей, звичайних представників української сільської громади, в чому й полягає базова розбіжність у принципі конструювання цих двох романів.

На символному рівні романи українських і американських письменників сходяться у точці фіксації сакруму як біблійно-християнського поняття. У всіх проаналізованих романах хрест відіграє роль своєрідного тригера, який у В. Базіва «відкриває духовний портал Божої покрови над земною цивілізацією», а в романі С. Кінга виступає компасом, дороговказом, у В. Кожелянка постає сакральним кодом доступу до вищої істини, а в М. і С. Дяченків — прикладним принципом фатуму, який веде героїню від звичайного людського життя до глибинного досягнення свого призначення на Землі.

2.6. «Метафоричне розширення» як апеляція до колективної пам'яті через АІ (В. Тарнавський, В. Кожелянко, М. Поллак)

Сучасні дослідники наголошують на розрізненні індивідуальної пам'яті, якою її знає і розуміє психологія, і колективної пам'яті, яку слід вивчати як осібну культурну практику. Процес переходу від індивідуальної до колективної пам'яті означають при цьому поняттям *метафоричного розширення*, яке запропонували Сюзанна Радстоун і Кетрін Годжкін²⁴⁰. Більше того, «пам'ятати» у цьому випадку означає також «належати до певної спільноти: процес пригадування як колективна дія забезпечує тривкість тієї чи іншої групи»²⁴¹.

«Позиційована офіційною наукою як своєрідний *інший*, пам'ять давала прихисток тим, хто не знаходив поіменної згадки про себе у контексті великої історії. Ситуація змінилася з виникненням... *історії знизу*, мікроісторії, усної історії та посиленням уваги до наративного аспекту історичної розповіді: пам'ять увійшла до самого історичного знання, зберігши при цьому свою інакшість»²⁴².

Словесна творчість у цьому процесі відіграє особливу роль. Якщо П. Нора розглядає проблему пам'яті в історичному плані, то Я. Ассманн надає їй також літературного виміру. Щоправда, Нора також стверджує, що «пам'ять насправді зазнала тільки дві форми легітимації: історичну та літературну»²⁴³. Межа між цими двома формами комеморативних практик стає все більш розмитою в сучасному суспільстві, де співіснують феномени гуманізму й антигуманізму, структуралізму і постструктуралізму, модернізму, постмодернізму й постпостмодернізму, доповнюючи дискурси, а не руйнуючи їх, формують певну структуру мультиреальності культурного простору. Історична і

²⁴⁰ Галета Олена. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кін. ХІХ – поч. ХХ століття. К. : Смолоскип, 2015 С. 139.

²⁴¹ Там само, С. 138-139.

²⁴² Там само, С. 139.

²⁴³ Нора П. Между памятью и историей : проблематика мест памяти. Пьер Нора. Франция-память. СПб. : Издательство С.-Петербургского университета, 1999. С. 50.

національна пам'ять часто трактується письменниками як протиборні елементи в картині світу українців, однак, слід зауважити, що т. зв. духовні бомжі можуть фігурувати в альтернативній історії (що послуговується альтернативною пам'яттю) як носії обох вказаних різновидів колективної пам'яті. «Антигуманізм — складова контркультури, поруч із постгуманізмом (синонім трансгуманізму) та ескапізмом він уперто й невідворотно трансформує естетичну систему сучасності, породжуючи у сфері літератури не просто нову модифікацію роману, але — нову ідеологію тексту»²⁴⁴. На думку Т. Бовсунівської дискурс антикультури і антигуманізм формують контекст, в якому сприймаються літературні явища, відтак, антигуманізм стає моделлю глобального інтеграційного гуманізму (Н. Бондарєва, А. Кудішина). Альтернатива гуманізму, сформована літературою антигуманізму, ставить в центрі уваги персонажа-маргінала. Наприклад, Т. Бовсунівська наводить приклад роману українського письменника О. Чупи «Бомжі Донбасу» (2014), побудованого на історії безхатченків, а центральний персонаж, Малевич, також маргінал, деградована особистість, своєрідна жертва політичного дисбалансу в Україні, як і його друзі.

В романах АІ такого жорсткого протистояння між гуманістичною літературою модернізму і антигуманістичним письменством постмодернізму не відчувається за рахунок включення формули альтернативізму. Так, розгалуження історіографічної правди на умовні альтернативи знімає моральну напругу ідентичності, тобто процесу самоідентифікації читача з автором, персонажем або імплікації реципієнта у художній дискурс. Творчість В. Тарнавського в питанні відвернення ментального конфлікту історичної та національної пам'яті українців посідає чільне місце у вітчизняній літературі. На жаль, заслуженої уваги В. Тарнавський за життя не зажив і частково повернутий літературному процесу завдяки В. Даниленку.

²⁴⁴ Бовсунівська Т. Антигуманізм в образній рефлексії сучасної західної та української літератури: бомжі й *et cetera*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика, 2018. №1(28). С. 8.

Майже містичні збіги знаходимо на перетині біографічного дискурсу між постаттю недооціненого В. Тарнавського та мало відомого у контексті літературного простору сучасної України В. Кожелянка. Приблизно в один час і в подібний період життя вони написали свої найвизначніші твори — після 35 років. Навіть відійшли у вічність обидва письменники 2008 року.

Творчість В. Тарнавського апелює до пам'яті, зокрема до пам'яті роду, що — у розрізі національному — становить історичну пам'ять, формує світоглядну єдність національного масштабу і містить для кожного індивіда, який ідентифікує себе належним до неї, семантичну антиномію до забування.

Роман В. Тарнавського «Порожній п'єдестал»²⁴⁵ містить в архітектонічній побудові два епілоги, що й реалізують метажанрову конструкцію роману альтернативної історії. Після точки біфуркації автор подає на розсуд читача два можливі фінали як паралельні реальності міфологічного світу, в якому відбувається зав'язка повісті про коваля Івана, який «виплавив із Метеорита й руди залізу голову, яка могла виконувати будь-які бажання». Перший фінал, названий В. Тарнавським «Кінець перший» у фабулі роману міститься у 29-му розділі, а другий фінал, під назвою «Кінець другий», — постає вже в останньому, 30-му розділі.

З такої фабульної структури очевидно, що йдеться саме про паралельні світи обох розв'язок, а не двох точок біфуркації та, відповідно, циклічного алгоритму роману. Така структура великого епічного твору альтернативної історії трапляється рідко, адже вимагає від письменника прискіпливої уваги до деталей розвитку роману, які природно уможливили б таку подвійну розв'язку. Зазвичай альтернативна історія буває засвідчена точкою відліку альтернативізму в зачині, а основна частина роману вже реалізує подвійні або множинні альтернативні лінії, як-от, у «Метаісторії» Г. Вайта чи «Українській якбитології» Д. Шурхала.

Отже, варіант розв'язки №1 такий: «Боротьба за винахід так виснажує коваля Івана, що спустошеним повертається він

²⁴⁵ Тарнавський В. Порцеляновий острів. Повісті, оповідання. Київ: Преса України, 2013. 416 с.

до села, так і не добившись у Києві визнання»²⁴⁶, а варіант розв'язки №2 — «... Іван, омолодивши старого партійного боса, стає директором науково-дослідного інституту і забирає сім'ю до Києва. А вченим секретарем нового інституту Івану завбачливо пропонують Дяченка, який був на цій посаді в Інституті фундаментальних проблем народної творчості і всіляко шкодив у просуванні його винаходу...»²⁴⁷. Отже, В. Тарнавський актуалізує в сюжеті поняття антагоністичних пар «пам'ять-забування», «успіх-невдача», «друг-ворог», які не тільки сприяють світовій рівновазі, а й нагадують читачеві незаперечну істину причинно-наслідкових зв'язків, що проявляються як в об'єктивній реальності, так і в художній літературі: щось відбувається за рахунок чогось; віддаючи, ми отримуємо, здійснюючи вибір, ми несемо за нього відповідальність.

Невідворотний фатум *забування*, що складає опозицію до *пам'яті*, ходить протягом усієї національної історії за українцями і, відтак, за Україною як державою, дізнаємося з прочитання образного рівня роману В. Тарнавського. Забування того, чого забувати — не слід, а саме — зовнішніх ворогів, які діють руками ворога внутрішнього, посідає в «Порожньому п'єдесталі» провідну роль функціонального чинника сюжету. Наступною сходинкою забування лиходій і лиходіїв стає втрата національного героя.

Політичний роман-анекдот В. Кожелянка «Котигорошко» вийшов друком у видавництві «Кальварія» в серії «Дефіляда» 2001 р. За ідейним спрямуванням та схемою розроблення персонажів, навіть за контекстом сюжетної дії, тобто сюжетною схемою, твір ближчий до пригодницького роману «Третє поле», однак у стильовому маркуванні в «Котигорошкові» відчутний вплив *дефілядної* трилогії. Роль іронії вкладає текст у рамки політичного анекдоту, задля цієї ж цілі працює глибоко мотивована ономастична картина роману. У мовному оформленні бачимо вже задекларований, впізнаваний авторський ідіостиль В. Кожелянка.

²⁴⁶ Даниленко В. Розвідник прийдешнього. Передмова. Тарнавський В. Порцеляновий острів: Повісті, оповідання. Київ: Преса України, 2013. С. 410.

²⁴⁷ Там само,

Альтернативноісторичний пригодницький роман «Трете поле», єдиний з написаного В. Кожелянком на замовлення, вийшов друком у видавництві «Теза» 2007 року. Зважаючи на славу В. Кожелянка як творця жанру альтернативна історія України, першою реакцією літературних критиків була спроба залучити і «Трете поле» до АІ України, проте, цей роман генологічно належить до чистого жанру АІ.

Історичне тло справді є тією *фішкою*, яка притягує увагу *глядача*. А коли вже *глядач* перетворюється на читача, то зацікавлення стає захопленням, бо роман містить правдиві історико-археологічні факти, що спонукають вірити у фантастичну історію життя персонажів, додають імовірності подіям. «Трете поле» — не розповідь про те, як наші пращури-трипільці ліпили горщики, і аж ніяк не історична хроніка часів переходу від матріархату до патріархату, — а цілісний і самодостатній художній твір, що природно творить власну філософію»²⁴⁸. У художній перспективі твору проводиться паралель між Трипільською цивілізацією та українським етносом.

Автор використовує надбання європейської філософії, зокрема кантіанство, ніцшеанство, частково соціально-політичну теорію Макіавеллі, щоби витворити для внутрішнього простору роману специфічний ідейний контекст, який був би правдоподібним.

Про культуру Кукутені ми знаємо досі не все, отже навіть альтернативну реконструкцію, до якої звик В. Кожелянко, здійснити було дуже складно. Археологічні відомості допомагали письменникові зробити описово-предметну частину сюжету.

В. Кожелянко вказує у передмові на спробу написати про людей, які колись жили на цій землі й, без сумніву, залишили свій слід у нашій культурі. Щоб передати цей невловимий слід, В. Кожелянко взявся за розроблення цілісного світу й імплантації його в сюжетну схему. Треба зазначити, що із своїм надзавданням В. Кожелянко впорався, адже «Трете поле» — це один із найбільш синкретичних романів за архітектонічною

²⁴⁸ Аністратенко А. Вплив європейської філософії в романі Василя Кожелянка «Трете поле» та літературна нива твору. Буковинський журнал. № 2. 2011. С. 117.

структурою та чітким виконанням усіх змістовно-формальних рівнів тексту.

Однак, у створеному автором контексті, не всі персонажі органічно співіснують. Зокрема, головний герой Ран зі своїми властивостями, уміннями та способом мислення цілком міг би бути гостем із майбутнього, а не хлопцем із громади трипільського поселення, проте, інакшість Рана є запорукою перебування роману в межах жанрового різновиду. Тому В. Кожелянку довелося максимально пристосувати свого надзвичайного героя до вимог письменницького задуму.

Базове запитання, відповідь на яке також дасть підстави визначити, які ще генетичні компоненти містить роман «Третє поле»: «І все ж таки, чому трипільці?»²⁴⁹. Інтерпретація автора відповідає ставленню його до проблеми національного героя та ідеологічного простору, за умови якого він міг би відродитись.

«...Мені, крім іншого, імпонувало, що трипільці — один із небагатьох етносів, що замешкували Україну, від якого не дійшли до нас гіркі плачі над тяжкою долею. Та, мабуть, вони й не плакали безкінечно, бо інакше не виживали б так успішно впродовж тисячоліть і не створили б того, що називається тепер Трипільською цивілізацією...»²⁵⁰, — вказує у передмові автор.

Тепер бачимо змістову й сюжетну проблематику вибору письменника, що формує альтернативність. А фактично — це пошук певної спільноти, що жила б за іншими принципами, ніж реальна Україна. Таку спільноту можна вигадати, а можна взяти як історично зафіксовану. Так само і філософську концепцію можна творити або переосмислити надбання європейських філософів, скажімо, ХХ ст., до чого й вдається у творі В. Кожелянко.

Щодо ретроспективи реалізованого в романі задуму, духовний світ трипільського поселення позначений переходом від міфологічного світогляду до релігійного (від матриархату до патріархату). Щодо танатології, то «смерті люди не боялися, бо навіть якби не довелося воскреснути [...], все одно смерть — це

²⁴⁹ Кожелянко В. Третє поле. Вінниця: Теза. 2007. 222 с.

²⁵⁰ Там само. С. 4.

лише перехід у підземний Терен Мертвих»²⁵¹. Про призначення людини тут говорять скрижалі давньослов'янського вчення: «Кожна людина в своєму житті має зорати три поля: перше — коли вона росте і прагне кимсь стати; друге — коли вона кимсь таки стає; третє — коли вона переосмислює своє друге поле і розуміє, що стала не тим, чого вимагало її внутрішнє єство, і робить крок у цілком несподіваний для інших людей бік. Йде орати своє третє поле»²⁵².

Найцікавішою є природність розвитку ідеї роману: «Що ж, коли друге і третє поля збігаються?»²⁵³. Саме це запитання виголосив головний герой роману Ран. «Тоді, — відповів відун громади Ош, — це вже не просто людина, а надлюдина — особа, вибрана Вищими Силами...». Отже, бачимо застосування ідей раннього Ф. Ніцше. І це не єдиний випадок. Загалом у романі впродовж розвитку сюжету відбувається розвиток закладеного в темі та ідеї твору філософського зерна, причому логічність викладу не втрачається й читач не відчуває гострих суперечностей.

Ще один дуже важливий для роману момент — це друга теза Ф. Ніцше: *бог помер*. До речі у тексті, зі стилістичною метою, йдеться саме про фізичну смерть бога (звісно, між рядків прочитується весь глибинний зміст переоцінки цінностей і появи нового світогляду), адже головний герой знищив фігуру глиняного бога і створив нового — дерев'яного. Він повідомив громаді, що бог помер і відразу ж, аби встановити рівновагу, сказав: «Народився новий бог»²⁵⁴.

Вказаний момент колізії, який є одночасно точкою біфуркації в романі та символізує час переходу від міфологічного до релігійного світогляду. В сюжеті твору Ран, збудувавши власне місто (Рангород), установив на майдані єдине божество, нового бога-отця, решту богів він оголошує *меншими богами*. Їх тепер прославляють лише в окремих випадках. А жертви приносять одному богу. Фактично, бачимо перехід від міфологічного до релігійного світогляду. Очевидно,

²⁵¹ Кожелянко В. Третє поле. *op. cit.* С. 11.

²⁵² Там само. С. 13.

²⁵³ Там само. С. 17.

²⁵⁴ Там само. С. 43.

творче припущення автора не може претендувати на правдивий опис історіографічного процесу зміни світогляду народів, оскільки відповідний реальний процес займає сотні років, зате у фабулі роману такий письменницький прийом творить колізійну перспективу, актуалізує динамічність сюжетного та образного рядів.

Зауважимо, що філософські надбудови роману не затьмарюють пригодницької інтриги, образів героїв та їхнього зв'язку з фабульним обрамленням, роман залишається живим і динамічним.

Розв'язка «Третього поля» є, безперечно, фантастичною. Ран постає перед межевою ситуацією (переступити через свої переконання на угоду матеріальному благополуччю чи ні), подієвий спектр забарвлюється емоційно похмурими тонами (в Рана помирають кохана Леда та син, отже будувати Ледгород не має сенсу, за час його скорботи дружина Гета порядкує в городищі, встановлюючи матріархат). У такій ретроспективі головний герой робить вибір доживати віку у Ледгороді як відлюдник. Оскільки в місті Ледгороді він проживає один, то його омріяна столиця пертворюється на Некрополь — пропадає місто, де не народиться більше жодна дитина, місто, яке буде спалене по смерті останнього мешканця.

Вишнеслав Котигорошко з однойменного роману, на противагу філософу Рану, має в собі риси супергероя, тож із усіх життєвих перипетій виходить живий та непереможний, проте так само нікому не потрібний: не сприйнятий ані коханою жінкою Яриною, ані власними дітьми (донька Ярослава не бажає бачити батька, один син загинув, а другий веде негодящий спосіб життя). Він розуміє марноту власного героїзму: українській нації не потрібен герой, промовляє устами свого персонажа В. Кожелянко.

Проблема національного героя України часто піднімається в історичних, психологічних студіях, її розглядають у межах літературознавчих студій постколоніальної критичної школи В. Агеєва, О. Забужко, В. Даниленко, І. Набитович, К. Родик, не оминають проблему втрати національного героя також серед концептів національної картини світу й провідні українські спеціальні періодичні видання «Літературна газета»,

«ЛітУкраїна», «Друг читача», «Критика», «Пост-Поступ», «Четвер», «Сучасність», «Дніпро», «Слово і Час».

Однак розв'язати її можна, тільки врахувавши три компоненти проблеми. По-перше, вона містить прямий зв'язок із пам'яттю народу, роду, родини, зокрема й канонічною пам'яттю, що не є антиномією до забуття. По-друге, вона керується значенням і зв'язками архетипних структур (архетипи героя, ворога, народу, вигнанця, невдахи, смерті, величі, хати, жінки-берегині). По-третє, постколоніальні студії вкладають у систему національно-етичні зміни, які спостерігають і фіксують історики, психологи та літературознавці.

Окремого слова тут заслуговують алюзії, використані автором у романі «Котигорошко». Структуризація сходження Котигорошка по службі від чотаря до генерала-хорунжого, від курсанта до президента України відбувається за рахунок здійснених подвигів, яких у романі описано три. І хоч їх не дванадцять, алюзія на діяльність міфічного Геракла актуалізується і містить іронічну сему, враховуючи, що ці *подвиги* перетворюють національного героя на душогуба.

Назви більшості розділів роману також містять алюзійний характер: «Отруєння славою» (алюзія на стійке словосполучення, яке часто фігурує в текстах, *випробування славою*), «На варті українських пірамід» (алюзія на відому радіопередачу «На варті українського відродження», яка спровокувала масове використання цієї назви у ЗМІ), «Таємний сніданок» (алюзія на біблійну «Таємну вечерю») тощо.

Треба зауважити, що алюзія як художній прийом і засіб поетики, яку часто відносять дослідники до рис постмодернізму, використовується літераторами віддавна. Втрачена Есхілова драма «Зваження душ» містить алюзію на епізод «Іліади», де Зевс зважує долі смерті Ахілла та Гектора, особистий даймон останнього переважає і герой сходить у дім Аїда.

Перш ніж звернутися до аналізу трьох компонентів функціонування національного героя у свідомості українців, спробуємо владнати справу з постмодерним маркуванням романістики В. Кожелянка та постмодерністським підходом до

мистецького освоєння дійсності, які мають безпосередній зв'язок із метажанром альтернативної історії.

Хоча перша згадка про постмодернізм датується 1917-м роком, лише наприкінці 60-х років ХХ ст. він набув «своїх виразних форм і значень, спочатку в архітектурі, а далі — в мистецтві в цілому, в літературі зокрема. Це поняття стали застосовувати також при визначенні явищ технологічного та соціального порядку»²⁵⁵. Постмодернізм не заперечує можливості людського впливу на предметний світ, що й зумовило генетичний зв'язок постмодерну та альтернативної історії в українській літературі. Важливий також опір такому впливові з боку *предмета*: «речі, на думку психологів, здійснюють помсту спробам людини реалізувати свої радикальні творчі проекти»²⁵⁶.

Розмиванням меж суб'єкта постмодернізм ліквідує межу між науковою та буденною свідомістю, тобто наголос робиться не на творі, а на конструкції, що можна окреслити як певну формалізацію літературного продукту. З цього випливає питання про можливість і неможливість літературознавчого аналізу, адже теоретичне осмислення постмодерністського твору залежить від результатів реценції. Проте, «у постмодернізмі є щось середнє між бароко і позитивізмом. Якщо цей напрям відкидає протилежність між явищем і сутністю, субстанціональним та атрибутивним, ставить подію на перше місце, то саму подію слід розуміти як вчинок»²⁵⁷. Тоді можемо констатувати суб'єкта «вчинку» та здійснених ним причинно-наслідкових зв'язків, що дозволяє вкласти постмодернізм як напрям мистецтва у рамки аналітичного світогляду та ієрархічного представлення.

Структуралізм і постструктуралізм — ідеологічні й теоретичні стовпи постмодернізму — здійснюють критику історизму, що прийшов на зміну історіографії, але так само не задовольняють постмодерністського бачення світу. Якщо уявити це протистояння у лінгвістичному полі, то модерністи

²⁵⁵ Романець В., Маноха І. Історія психології ХХ століття: Навч. посібник. Вступ. ст. В. О. Татенка, Т. М. Титаренко. Вид. 2-ге, стереотип. Київ: Либідь, 2003. С. 603.

²⁵⁶ Там само.

²⁵⁷ Там само. С. 604.

створять *супертекст*, а постмодерністи — *гіпертекст*. Останні відкидають думку про існування загального канону як у літературі, так і в історії. Наприклад, критика К. Леві-Стросом (Claude Lévi-Strauss) сартрівського *дикого розуму*. К. Леві-Строс заперечує Сартрову позицію *історичного матеріалізму* та його твердження, що сучасне суспільство є вищим відносно минулих культур. М. Фуко (Paul-Michel Foucault) також не знаходить в історії прогресу, Ж. Дерріда заперечує кінцеву ціль в історії. Цікаво, що філософські суперечки цих блискучих науковців отримують друге дихання, наприклад, Ф. Фукуяма «Кінець історії та остання людина» (Francis Fukuyama «The End of History and the Last Man»), А. Азімова «Кінець вічності» тощо.

Збільшення альтернативних варіантів розвитку історії, однак, все-таки обмежена кількість таких сценаріїв щодо кожного *вчинку*, що постає окремою точкою біфуркації, становить інтерес до цього процесу в письменників, адже «стріла історії» як в історіографії, так і в теорії історизму чи інших концептуальних студіях, відсікає більшу кількість альтернатив і заперечує альтернативну безмежність, що відкриває саме в художній прозі багато можливостей для сюжетних втілень. Якщо в основі дітературного постмодернізму уявити цю, щойно вказану рису, та змоделювати його національну концепцію буде нескладно, як на те вказує В. Іванишин. Таким чином, роман «Котигорошко» В. Кожелянка можна віднести до постмодерністського різновиду творів.

Отже, розгляньмо три зазначені аспекти на основі романів В. Кожелянка «Котигорошко», «Третє поле» і М. Поллака «Мрець у бункері. Історія мого батька», «Топографія пам'яті». Найперше, з'ясуймо діалектичний зв'язок із пам'яттю народу, роду, родини, зокрема й канонічною пам'яттю, що не є антиномією до забуття.

Літературна антропологія схильна розглядати пам'ять як сукупність спогадів, відображених у мистецькому творі. Таким чином, за С. Малларме (Stéphan Mallarmé), «забуття позначає межі світу, трансцендентованого мистецтвом слова, що спромагається створити новий світ», — пише в статті Ж. Болак і продовжує, — «[...] все, що колись було сказане, може бути

сказане знову, уникнувши стирання за допомоги створеної заново системи відліку[...]»²⁵⁸. Однак, пам'яті притаманна подвійність: до неї звертаються, її відроджують або їй підкоряються. Всі згадані способи взаємодії з пам'яттю роду, народу, нації описані в автобіографічній книзі М. Поллака «Мрець у бункері: історія мого батька» (Martin Pollack «Der Tote im Bunker: Bericht über meinen Vater»)»²⁵⁹. У передмові до українського видання Т. Снайдер вказує на потребу відтворення пам'яті в історіографії: «Багато в чому ця книга є зразком для істориків — в Австрії, Україні, Європі, які прагнуть досліджувати складні теми новітньої історії, у яких емоційне і політичне важить так само, як і наукове [...] До пам'яті він [Поллак — авт.] ставиться серйозно, зі співчуттям. Поллак не прагне ані захистити пам'ять, ані зруйнувати її. Він просто хоче зрозуміти, що насправді трапилося і чому [...]»²⁶⁰.

Творення смислу передбачає дистанціювання від минулого та фактів, збережених пам'яттю. Але глибина минулого незмірна і незапам'ятна (*immemorial*), а отже, «незапам'ятовувана» (*unvorgedenklich*), настільки ж недосяжна, як і сучасність, що минає. З цієї причини малі та великі суспільства створили горизонти, більшою чи меншою мірою, міфічні. «[...] Історичне — це, власне, не факти, які можна час від часу порівнювати із сучасністю, а те, що традиція в певний момент була переупорядкована, реорганізована та перепланована таким чином, щоб провідні принципи і навіть поставлена мета, постали очевидними для нас [...]»²⁶¹. Саме в цій перспективі можна оцінити важливість пам'яті, якої вимагає протяжність корпусу історії, що збільшується завдяки своїм локальним актуалізаціям. Битви за пам'ять вписуються в ці традиції, розділяючи народи, що визначають наново свою ідентичність.

Хоча історичне пізнання просувається вперед і підноситься в суспільстві на досі небачений рівень точності, воно залишається просякнутим заборонами, політично

²⁵⁸ Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Т. 2. Вид. друге, виправл. Київ: Дух і Літера, 2011. С. 356.

²⁵⁹ Поллак М. Мрець у бункері. Історія мого батька. Перекл. Н. Ваховська. Чернівці : Книги-XXI, 2014. 248 с.

²⁶⁰ Там само. С. 6.

²⁶¹ Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Т. 2. *op. cit.* С. 353.

мотивованим забуванням та вимушеною міфотворчістю. Останнім оплотом збереження пам'яті від зазіхань новітніх чи давніх історичних міфів і міфологем залишається пам'ять роду, що яскраво відображене в українській національній історії.

М. Поллак опублікував роман «Мрець у бункері. Історія мого батька» 2004 року і тим самим розкрив собі й усьому світові сучасної Європи рідного батька Герхарта Баста, який був есесівцем, штурмбаннфюрером та офіцером гестапо, а також лідером Айнзатцгрупен (оперативні групи СС) у Східній Європі. Австрійський журналіст і письменник відкрив і показав читачеві батька як частину себе і водночас — відповідальним за випадки масових убивств.

Другою, альтернативною, частиною оповіді постає новий Мартін Поллак, який був прийнятий вітчимою, Гансом Поллаком, живописцем, що так само вірив у націоналсоціалізм, проте, після цієї точки біфуркації, сам головний герой змінився, тому цей автобіографічний контекст виховання нацистами, які не відмовилися від своїх переконань після 1945 р. і відкинули будь-яку критичну експертизу минулого ХХ ст. Поллак узявся вивчити польську мову та історію, довідатися сумну історію нечуваних злочинів, скоєних практично в центрі розвинутої Європи.

Свідома відмова М. Поллака від ідеологічної картини світу свого роду постала важливим механізмом дистанціювання від жахливого минулого Австрії. Треба зауважити, що надзвичайно цікавою є не тільки гранична відкритість австрійського письменника перед реципієнтом і навіть не повчальність сюжету твору «Мрець у бункері...», а наскрізна маскуліність праці. Жодного розділу там не присвячено матері героя, її обстоюваної позиції, яка, ймовірно, справила великий вплив на вибір М. Поллака, на все його подальше життя і книги, зокрема наступну книгу «Топографія пам'яті» («Topografie der Erinnerung»)²⁶². Адже пам'ять роду в європейській традиції передається, як і прізвище, по батьківській лінії, на що теж вказує автор.

На противагу пам'яті, якій опонує забуття, існує так звана *канонічна пам'ять* як спосіб осмислення явищ культури (в

²⁶² Pollack M. Topografie der Erinnerung. Salzburg: Residenz Verlag, 2016. 172 S.

ширшому значенні = цивілізації). Канонічну пам'ять можна уявити у вигляді інтелектуального ядра, яке включає історичні події та способи реагування на них народів чи окремих особистостей, разом із висновками про їхню правомірність і мотивованість.

Канонічну пам'ять нерідко називають у художній літературі історичною правдою, оскільки вона виконує роль взірця, тестора новітніх соціальних, політичних чи культурних подій. Відображення її в історичній літературі та рівень накладання *двох правд* (історичної та життєвої) однозначно трактує в монографічній праці Б. Мельничук: «[...] життєва істина, яка включає в себе наші уявлення, погляди як на сучасне, так і на минуле, — менш чи більш віддалене. Стосовно останнього говорять про правду історії або про історичну правду, яка під пером майстра слова стає правдою художньою»²⁶³. Таке тлумачення справедливе для історико-біографічної літератури, в контексті якої можемо говорити про національного героя, який був також діячем історії. В українській національній пам'яті державних діячів, які беззаперечно виступають національними героями (на відміну від більшості націй світу), майже немає.

На противагу зазначеній тенденції в українській літературі, у австрійській художній прозі та есеїстиці, де сакралізація пам'яті не призводить до деструкції та забування, а навпаки — наближає колективну пам'ять до індивідуальної, що збережена у пам'яті роду. Так, у «Топографії пам'яті» М. Поллака бачимо новий виток реконструкції національної свідомості, який свідчить про фіксацію нового щабля в осягненні національного вибору, засвідченого в австрійському письменстві. На це вказує Дж. В. Мозер (Joseph W. Moser) у статті, присвяченій М. Поллаку, в журналі «Австрійські студії» («Journal of Austrian Studies»): «Ця книга — захоплива колекція із сімнадцяти статей, які М. Поллак, колишній кореспондент німецького журналу новин «Der Spiegel», писав для журналів або виступів між 2008 і 2014 рр., які слабко пов'язані з темою пам'яті, особливо з точки зору нащадків нацистів і навіть самих нацистських злочинів... Поллак явно намагається навчити

²⁶³ Мельничук Б. І. Випробування істиною. Київ: ВЦ «Академія», 1996. С. 14.

австрійців бути більш критичними до свого минулого та бути більш відкритими до людей з різним походженням»²⁶⁴. Отже, у другому творі після «Мерця у бункері...» М. Поллак переносить акцент із власної історії, що відбулася в Австрії, на історію свого народу. Аналіз впливу нацизму на свідомість австрійців, на австрійську культуру і, зокрема літературу поступається місцем аналізу буття пересічного австрійця, меж і способу реалізації його світогляду, пам'яті та прийняття рішень, що говорить про ефективну трансформацію трагічних сторінок історії, її сутнісну альтернативізацію.

Хіба може виступати національним героєм негативний персонаж? Або неоднозначний персонаж? У свідомості українця герой чи героїня повинні бути ідеальними, пафосними, монументальними, породжувати гордість. Саме тому, на думку Є. Кононенко, Л. Костенко стала і залишається національною героїнею, *гордістю сучасної української літератури*, а О. Забужко претендує хіба що на статус *heroine outlaw, heroine bad girl*. Водночас відчайдушна спроба останньої розробити і зайняти нішу героїні-баламутки пожвавлює процеси творення й відродження національного героя, оскільки публічні та літературні дії О. Забужко викликають цікавість, актуалізують згадану тему. Окрім того, «[...] Сучасне безгеройне суспільство любить героя такого типу, бо пересічним громадянам легше ідентифікувати себе з таким героєм-капосником, ніж із недосяжним *справжнім* героєм»²⁶⁵.

Міф майже цілком поборов канонічну українську пам'ять. Архетипні національні герої виокремлені з пам'яті роду й занурені у міфологію та фольклор. В українських народних казках є герої двох типів: перший наділений надзвичайною фізичною силою і сміливістю, як Котигорошко, а другий — володіє надзвичайними розумовими здібностями, як героїня казки «Мудра дівчина».

В. Даниленко в розділі «Архетип героя» книги «Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес» аналізує

²⁶⁴ Joseph W. Moser «Martin Pollack, Topografie der Erinnerung. Salzburg: Residenz Verlag, 2016. 172 pp.». Journal of Austrian Studies. Vol. 50. Num. 1-2. Spring-Summer, 2017. University of Nebraska Press, URL: <https://muse.jhu.edu/article/688707> (date of access:02.03.2020).

²⁶⁵ Кононович Л. Я, зомбі. Київ: Джерела М, 2000. С. 124.

властивості та характеристики персонажа, який може стати українським національним героєм: «Котигорошко, який перемагає сильного і злого ворога, зовні непоказний і не схожий на супермена, він не велетень, у нього немає рельєфних м'язів і гордовитого погляду, а поєдинки для нього — буденна справа. У цій неяскравості Котигорошка найбільша загадка, що розкриває суть нації: війна не її покликання, та коли вона приходить на поріг, тоді героєм може стати кожний»²⁶⁶. Альтернатив виникло багато, проте не всі, хто могли б, стали героями, навіть у художній літературі.

Нішу романтичного героя, а не національного зайняли переважно мілітарні герої: «[...] гайдамаки, опришки, запорожці і благодійні розбійники — ось ідеал романтичного героя, схований у глибинах загадкової української душі, схильної до анархізму»²⁶⁷. Канонічна пам'ять утвердила їхню маргінальну роль *Робін Гуда*. Власне, цей аспект використав В. Кожелянко у створенні образів персонажа та ідейно-тематичного рівня «Котигорошка» і «Третього поля»: уклав у своїх Котигорошка та Рана риси обох згаданих героїв. «Стрункий, кароокий, чорновусий красень»²⁶⁸ Вишнеслав Котигорошко володіє, окрім зовнішньої привабливості, необхідними якостями героя обох типів: діяльний, цілеспрямований, мислить глобально й абстрактно, вправний стратег і воїн, амбітний, артистичний, мріє бути героєм України. Образ Рана з трипільського поселення Летючого Пса подібний, щоправда, дещо підкоригований під імовірного героя-трипільця: майже ідеальний молодий чоловік, розумний, далекоглядний, вправний воїн, стратег і тактик, безстрашний аж до страху перед собою, автентичний у поведінці й мотиваціях, має розвинену інтуїцію, енергійний, амбітний, кмітливий.

Усі названі якості складають резерв розвитку головних дійових осіб (а отже — сюжетних схем). Проте, головний герой в романах В. Кожелянка не виявляється єдиним спадкоємцем протообразу героя. Генерал-гетьман, міністр мілітарних справ

²⁶⁶ Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. С. 164.

²⁶⁷ Там само. С. 166.

²⁶⁸ Там само. С. 10.

Жовтовод-Водяник із роману «Котигорошко» і вождь Ур, Рум-і з «Третього поля» так само підпадають під цю схему.

Серед жіночих образів, із певною мірою узагальнення, відносимо сюди Ярину Савойську — нереалізовану любов В. Котигорошка та Леду — трагічне кохання вождя Рана. Різні за набором характеристик та фабульною місією, жіночі персонажі героїчного типу дозволяють автору вибудувати епічність твору, враховуючи, що В. Кожелянко взявся простежити життя кількох поколінь протягом розгортання сюжетної дії.

Уперше читач зустрічається з Вишнеславом Котигорошком, коли той закінчує навчання у «Чернівецькому військовому інституті імені 300 Героїв-парашутистів» і отримує, крім першого старшинського звання чотаря, наступне службове направлення. Перша ж описана сцена належить вже до розряду романтичних — дуель між двома курсантами Титом Яблуненком і Вишнеславом Котигорошком.

Знайомство з Раном відбувається також у подібних обставинах: під час двобою з оленем. Цей двобій міг би зватися полюванням, якби Ранові не було чотирнадцять років. Отже юний мисливець здобуває звання чоловіка і відповідний статус у громаді. Проте, вроджена допитливість та схильність до філософування перекреслює Ранові можливість тихого щастя: хлопець прагне пригод і визнання, мріє стати героєм.

Протягом сюжетної дії обох романів схеми персонажів та їхній контекст (фабульні схеми) підпорядковані також символічним і протоструктурам ідейного рівня творів. Архетипні структури романів являють собою підґрунтя символічних конструкцій, якими автор керується у здійсненні етичних та естетичних надбудов. Йдеться про найважливіші архетипи: героя, ворога, народу, вигнанця, дурня (невдахи), жінки-берегині, смерті, величі та їхній зв'язок із типовими моделями поведінкових характеристик.

«За змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями, які відображають суттєві — як правило, екзистенційні — сторони

індивідуального або колективного буття»²⁶⁹, — робить висновок із порівняльного аналізу світових літературних архетипів А. Нямцу. Поліфункціональність традиційних сюжетів і образів, заснованих на архетипних явищах, обумовлена тим, що вони є відкритими художніми системами. Внаслідок цього вже протягом віків відбувається т. зв. *штурм образів*²⁷⁰. У новому контексті загальновідомі образи і символні структури одержують нові трактування, підлягають осучасненню.

Осучаснення можна відобразити у двох аспектах: формальному (нові функціональні ролі відомих образів та символів, наприклад, переосмислення образу Мефістофеля, від «Фауста» Й. В. Гете до «Майстра і Маргарити» М. Булгакова) та змістовому (надання нових якостей та характеристик відомим персонажам і образам: це можуть бути євангельські образи Юди Іскаріота, Ісуса Христа, Марії Магдалини, Понтія Пилата, психологізація яких приводить до осучаснення; у творчості В. Кожелянка — це такі твори, як: «Шлях Каїна в Україні», «Діти Застою»; це можуть бути також міфологічні персонажі або міфологізовані особистості; у творчості В. Кожелянка — Котигорошко, телесики, М. Нострадамус, Магатма Ганді тощо). Осучаснення забезпечують також альтернативні вираження протообразів. В українській літературі ХХ—ХХІ ст.ст. архетип вигнанця майже збігається з образом маргінала в суспільстві: митці, винахідники, представники найнижчого соціального прошарку (повії, безхатченки, пияки), особи з девіантною поведінкою.

Архетипи національного героя та ворога є найбільш стійкими за своїм конкретно-історичним вираженням серед названих категорій. Архетип *іманентного ворога* маємо в романі «Котигорошко», виражений створенням, подоланням і поверненням Первобасаврія, безсутнісної руйнівної сили, яку насилає Котигорошко на континент Атлантиди.

У романі «Котигорошко», як і в «Третьому полі», акцент зроблений на символічному внутрішньому ворогу, тобто деструктивних відцентрових силах, що діють усередині соціуму,

²⁶⁹ Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті. Sacrum і Біблія в українській літературі. За ред. І. Набитовича. Люблін : Ingvarr. 2008. С. 51.

²⁷⁰ Юнг К. Архетип и символ. Москва: Ренесанс, 1991. С. 105.

українського народу. Саме міжусобиці та незлагодженість у ідеологічному та культурному житті народу (у випадку «Третього поля» — громади) призводять до руйнування держави і державного утворення. Роль зовнішнього ворога формується на підставі інтенційності в масштабах агресії та нормативності задуманих конкретних дій.

Механізм дії та сприймання зовнішнього ворога алегорично розкриваються у відомій байці новітнього фольклору про двох сусідів, які обговорюють новини освоєння космосу: «— Пане сусіде, ви чули, що москалі на Місяць полетіли? / — Та що ви кажете? Усі? / — Та ні, — двоє... / — Ой, ну то нащо ви, сусіде, мені голову морочите!». Українця важко розворушити, змінити курс планів та мислення, особливо, якщо певні новини стосуються його опосередковано. Тому, власне, реалізації архетипу ворога переважно моторошні та криваві — таємна змова чи прихований ворог належать до картини світу західноєвропейських народів.

Архетипний невдаха (дурень) переважно реалізується як антипод героєві. Він боязливий, невпевнений в собі або безпідставно самовпевнений. Таку роль відігравали у «Дефіляді в Москві» В. Кожелянка румуни та росіяни, у романі «Трете поле» — син вождя Ларі, який особисті справи поставив вище за безпеку своєї громади, тим самим опинившись у незavidній ролі невдахи.

Архетипи *хати* та *жінки-берегині* пов'язані із сакральним уявленням про *рід, родину, пристанище людини*, прижиттєве та посмертне. Отже, хата в картині світу українця виступає моделлю *собі-світу*, життєвого простору. С. Андрусів, спираючись на методологічні засади Н. Фрая, проаналізувала архетипи *Землі і Неба, Світу-Дому* у поезії Б.-І. Антонича (*Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. ХХ ст.*, 2000) і визначила їхню трансформацію в комплекси позитивних концептів.

Однак, зазначені архетипи можуть виконувати руйнівну дію, як це зобразив М. Коцюбинський у повісті «Fata morgana», іноді втілюють «амбівалентні тенденції: Велика Мати, Змій,

Вогонь, Вода тощо»²⁷¹. У романі В. Кожелянка «Котигорошко» архетип *хати* втілений у телесіянському журналі «Кам'яний дух», який став на захист свободи віри, думки та вибору під час авторитарного режиму президента В. Котигорошка. Відповідно жінка-берегиня — редактор журналу Ярина Савойська — виконує функцію *прототрадиції*. Реалізація архетипів *хати* й *жінки-берегині* у «Третьому полі» збігається з прямим вираженням самого протосимволу: Земля, Ліс, Ріка — ось *хата* для Рана і його громади. Вихід за зазначену життєву територію, загарбницький інстинкт Рана виводить його з-під протекторату жінки-берегині цієї «хати», тому смерть Леди, вважаємо вмотивованою: не маючи змоги створити та зберегти родинне коло, жінка помирає.

Первинні, тобто сакральні, архетипи *смерті* та *величі* діалектично пов'язані між собою. При цьому, архетип *смерті* амбівалентний. Залежно від зовнішнього контексту, виявляється співвіднесення його з протообразами *величі*, *пам'яті*, *пошани* або, у чистому вияві, архетип *смерті* координується й протиставляється з антиномічним архетипом *життя* й може бути визначений як затухання життя, зупинка руху, догматизація віри, крах надій тощо.

Саме другий варіант використав В. Кожелянко в романах «Котигорошко» і «Третьє поле». У «Котигорошкові» йдеться про фізичну та духовну смерть головного героя, описану в останньому розділі *Затемнення бронзи*, коли наприкінці життя він розуміє марність усіх своїх вчинків, крах сподівань на ідеальне функціонування української імперії, нездійснену гонитву за щастям, яке було весь час поруч. Герой, покинутий усіма, перетворився на пам'ятник президенству та символ безперервних воєн. Втрачене життя не має надії на виправлення наступними поколіннями, адже його діти або загинули, або відцуралися батька. Остаточна смерть Котигорошка настає зі знищенням його роду.

Подібна схема реалізації архетипу *смерті* у романі «Третьє поле». Ран помирає у Рангороді, залишений усіма, втративши Леду і сина, віру в створене ним божество. По фізичній смерті

²⁷¹ Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 1. Київ: ВЦ Академія, 2007. С. 97.

героя не залишиться *пам'яті*, адже городище буде спалене, за трипільською традицією. «У різних філософських системах, — пише В. Даниленко, — смерть має різні лики: смерть як закінчення земного циклу розвитку і смерть як кара за кармічні злочини, коли людина не виконує свою місію, а втручається в ті сфери, які їй не підвладні»²⁷². Друге тлумачення вповні застосоване у романі «Котигорошко», а в «Третньому полі» сюжет не розгортається до кінця — фізичної смерті головного героя — й кінцева розв'язка залишена відкритою.

Найбільш сильним, характерним для української літератури, виступає архетип *народу*. Протягом століть бездержавності Україна звично ототожнюється з українським народом, а не з територією. Тому в колективному бутті спрацьовують символні структури, що виникли на основі архетипу *народу*. Велика кількість художніх творів, у яких головним героєм виступає не одиничний персонаж, а народ: І. Нечуй-Левицький «Микола Джеря», П. Куліш «Чорна рада», О. Кобилянська «Земля», поеми І. Франка, М. Стельмах «Велика рідня», «Кров людська — не водиця», О. Гончар «Прапорonosці», У. Самчук «Марія», О. Довженко «Україна в огні», Р. Іваничук «Мальви», М. Матіос «Нація», Є. Кононенко «Імітація» тощо. Проблема національного героя, розкрита на тлі образу народу, отримує глобальне значення та набирає монументальних рис.

У літературі ХХ ст. переважає канонічний вияв символу нації архетипного походження, який побудований на героїчному епосі та уявленні про націю як сукупну силу, здатну до творіння. Оскільки історично зафіксованих результатів цієї потуги в українському випадку доволі багато, то символ нації надійно огорнений національним героїчним міфом. У всіх романах В. Кожелянка архетипний символ нації реалізований у своєму канонічному варіанті, проте пафос ретельно прихований під іронією та гротеском, які автор імплікує, поряд із патетичним образом національного героя в ідейному рівні творів, що виступає постмодерністською рисою романів.

Окрім традиційних образів, часто архетипного походження, почасти зустрічаємо в літературному процесі

²⁷² Даниленко В. Лісоруб у пустелі. С. 180.

традиційні сюжети та осучаснені інтерпретації їх. «Конкретний традиційний сюжет після певного періоду функціонування набуває стабільних формально-змістових характеристик, які визначають специфіку його читацького сприйняття [...]»²⁷³. В літературну епоху, яка настала після розквіту модернізму, залучення авторами традиційних сюжетів як готових моделей або їхніх інтерпретацій чи алюзій дозволяє мінімізувати сюжетні надбудови та зменшити об'єм тексту й зосередити увагу на розробленні психологічної чи філософської картини творчого задуму та ідейного плану тексту.

Постколоніальні студії вкладають у систему культурного набутку національноетичні зміни, які спостерігають і фіксують історики, психологи та літературознавці. Такі зміни в картині світу українців провокують перехід від боротьби до апатії, аполітичності, від релігійної основи життя до церковного відступництва, знеслав'я, втрати національної та особистісної ідентичності, яка приходить, разом із втратою національного взірця, від страху перед владою, утікання до внутрішньої опозиції, стану *проти всіх*.

Письменники, які в сучасній українській дійсності, за фахом часто є істориками, психологами чи філологами, використовують для створення четвертого рівня текстів набутки постколоніальних чи антиколоніальних студій (які, втім, важко розмежувати, хіба що за географією: антиколоніальні — поза межами української території, постколоніальні — на материковій частині України).

Термін *постколоніальний* назагал стосується «колишніх колонізованих народів *третього та четвертого* світу, які здобули певний ступінь політичної, але не економічної незалежності від імперії»²⁷⁴. Він означає також специфічну форму дискурсивної опірності колоніальній владі, коли колоніальна культура функціонує на тлі та у просторі її *інакшості*. Про антиколоніалізм говоримо у зворотному дискурсі, до якого належить сучасна культура України. Чомусь традиційно був створений міф, що гендерні й постколоніальні

²⁷³ Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті. *op. cit.* С. 58.

²⁷⁴ Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст [Текст] / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. С. 538.

студії працюють в одному ключі та з подібним матеріалом. Проте, основою постколоніальних студій є визначення механізму перетворення мистецтва на єдиний спосіб культурного виживання нації, тобто синкретичне поєднання у мистецтві функцій історичної та ментальної пам'яті народу, оберігання традиції, мови, міфології та історії культури, формування світогляду. Гендерні студії, своєю чергою, законсервовані у соціальних проблемах статі та морально-етичних засадах індивідуальної ідентичності, тому в питанні національного героя та інших аспектах творчості В. Кожелянка мало чим можуть прислужитися цьому дослідженню.

Тема політичного реваншу України як необхідний ґрунт для розвитку нового національного героя, який міг би сконсолідувати українців навколо ідеї національної ідентичності та успішності, суголосна постколоніальним дослідженням та з різних боків реалізується у творчості В. Кожелянка і В. Тарнавського. Романи В. Кожелянка «Трете поле» та «Котигорошко», В. Тарнавського «Порожній п'єдестал» розгортають її в теорії й на практиці, відповідно, у плані історичної ретроспективи та реконструкції історії України.

Водночас архетип національного героя в українській літературі й також у інших європейських літературах, наприклад, австрійській, пов'язаний метафоричним розширенням із понятійним полем християнського сакруму. Метафоричне розширення як термін, запропонований К. Годжкін (Katrin Hodgkin), поєднує в одну зв'язану систему поняття індивідуальної пам'яті та колективної пам'яті, які по-різному відображені в художній прозі. Поняття індивідуальної пам'яті апелює до персональної історії та належить, переважно, до сюжетного рівня твору, а її екстраполяція на колективну пам'ять (роду, народу, людства) генерує кодовий рівень твору.

В метажанрі AI обидва поняття функціонують як *history* і *story*. Роман В. Тарнавського «Порожній п'єдестал» фактично зосереджений на колективній пам'яті українського народу, про що сигналізує сама назва — індивідуальність національного героя не має значення, натомість М. Поллак у творі «Мрець у бункері. Історія мого батька» вибудовує текст у зворотному порядку: австрійський письменник звертається до

персональної історії, що, завдяки множинності, віддзеркалюється в історії нації, отже в його наступній «Топографії пам'яті» вже відбувається метафоричне розширення story до history. Метафоричне розширення як прийом альтернативізму в метажанрі AI працює амбівалентно, що чітко спостерігається на прикладі роману В. Кожелянка «Ефіопська Січ», де локальна історія захопленої козаками галери після точки біфуркації трансформується на спробу створення української держави в Ефіопії (що, неодмінно, пов'язане з християнством), а у розв'язці роману знову перетворюється на персональну історію головного героя.

2.7. Індивідуальна пам'ять як антиномія до «забування» у творах АІ (П'єр Дібісі, Є. Замятін, Д. Одія)

Важливою рисою літератури постколоніального суспільства є «необхідні вимисли» (necessary fictions) Г. Бгабга, що розуміються як тенденція до творення міфологізованої національної могутності в історичному дискурсі, покликаної, насамперед, консолідувати суспільство навколо спільної ідеї. Обидва чинники приводять художній дискурс історизму до механізму альтернативної історії як метажанру, а літературні зразки Г. Бгабга до генологічної матриці субжанрів альтернативної історії.

Отже, творення необхідних вимислів як один бік медалі альтернативної історії та репресивний дискурс, втеча з якого передбачає внутрішню еміграцію в якості зворотного боку медалі. Обидва принципи співіснують водночас у національних картинах світу слов'ян та західних європейців.

У виконанні П'єра Дібісі в романі «Світло згасло в Країні Див», вперше виданого в Британії 2010 року, бачимо депресивний урбаністичний простір, а в російського письменника Є. Замятіна, що, написавши твір про комуністичний світ з його репресивним дискурсом і неминучою внутрішньою еміграцією інтелектуала, насправді емігрував до США, у формі утопії описаний реальний радянський щодень. Під призмою сарказму Є. Замятіна в романі «Ми» (1924) бачимо суспільство Росії 1919 р., в якому перемагає революційна потуга робітничого класу, виривається на волю й перетворює здобуту свободу на безумне свавілля. Похмура самотність у добре відлагодженому європейському соціумі стає основним ідейно-тематичним смислом роману «Світло згасло в Країні Див» П'єра Дібісі.

І уродженець Австралії, Пітер Воррен Фінлей (справжнє ім'я П'єра Дібісі), і радянський громадянин Росії Є. Замятін в декадансі описаних у романах світів схильні звинувачувати Британську імперію й «імперію зла» відповідно.

Проблема, описана в романі «Світло згасло в Країні Див», глобальна, вона має цивілізаційні контури, хоча дія

відбувається в різних містах Європи, реальних і вигаданих: Лондон, Берлін, Країна Див, а регрес суспільства автор пов'язує з колапсом імперського сприйняття та відсутністю нової картини світу, яка прийшла б на зміну віджилій. Забути все, втратити пам'ять — єдиний вихід, що дорівнює смерті, адже у випадку героя Дібісі «внутрішня еміграція» не має сенсу: душа героя має такі ж карнавальні властивості, що так йому остогидли у зовнішньому колі суспільства.

Треба зауважити, що індивідуальна пам'ять головного героя Дібісі, яка чітко протиставляється забуванню (вираженому у фабулі самогубством), відбиває суспільний кітч сучасності. Причому, йдеться саме про зумисний кітч, а не наївний, характерний для масової літератури, адже, як зазначає Т. Гундорова: «[Зумисний — авт.] кітч як прийом і стиль, який свідомо репродукується, цитується, переноситься в різні контексти, поєднується з різними стилями»²⁷⁵, у романі «Світло згасло в Країні Див» має функцію поетикального прийому твору, що реалізує його ідейний та образний ряд, виступає, зрештою, шифром кодового рівня роману.

«Цукровий Кремль» В. Сорокіна продовжує тему, розпочату Є. Замятіним. У романі в саркастичних тонах автором демонструється найгірший з можливих шлях розвитку Росії в недалекому майбутньому. Так, наслідком сучасної політики державних мужів РФ, Росія-2028 постане в неймовірному злеті техніки, ознаменується засиллям китайської мови, чергами до продовольчих магазинів, божевільними та бездомними, культом особистості «царя-батюшки».

Найяскравішим алегоричним образом, що проходить через весь текст, незмінним залишається цукровий Кремль — бажаний подарунок для дівчинки Марфуші. Цукеркою вона збирається поділитися з усією родиною, так, щоби всі важливі частини Кремля будуть розділені між батьками, ще не народженим братом і нею самою. Емоційним ставленням героїні до образу Кремля автор демонструє спосіб трансформації владної споруди у внутрішній символ влади, висміює порожній культ особистості правителя, за допомоги якого протягом століття заковувалися в кайдани ідеології живі

²⁷⁵ Гундорова Т. Кітч і література. *op. cit.* С. 236.

риси світоглядного росту, а догмат державної політики показаний вищим за культ будь-якого правителя, і саме він не дозволяє частині слов'янського світу жити життям ХХІ століття, мислити поза раніше створеними рамками.

Рабська психологія натовпу передбачувано призводить до розгубленості людей і пошуку відповідей на ще нечітко сформульовані запитання в ефемерних світах. На допомогу натовпу, що, в основному, складається з осіб неосвічених і бідних, приходить блаженний Амоня: «— Покажи біду! Покажи біду!.. — Пролетється в Замоскворіччі кров стрілецька! — вістує Амоня з повітря. — Задушать опричники двох полковників... — зітхнула юрба полегшено: мала біда...»²⁷⁶. Втішає хіба те, що Сорокін не наполягає на такому розвитку подій. На підтвердження варіантності, навіть у концепції книги, бачимо вільну розв'язку. Марфуша замислюється про «Государя на білому коні», доїдаючи двоголового орла. Алегорично можемо сприймати розв'язку як надію на швидке пробудження людей від догідливого, рабського сну. З іншого боку, якщо оцінювати твір в цілому, знаходимо більше іронічно-саркастичного читва, ніж цікавих для сфери аналізу альтернативної історії прийомів та символічних структур, оскільки сам автор перебуває в дискурсі суспільства, яке взявся позбавити рис картини світу, сформованої колоніалізмом.

Отже, шляхи розвитку ідей антиколоніалізму помітно різняться в національних літературах. Якщо антиколоніалізм Західної Європи пов'язаний з новими соціальними і духовними цінностями, які сприймаються світовим співтовариством досить неоднозначно (на це звертає увагу Ева Томпсон: «... західні вчені іноді несхвально ставляться до розростання національної картини світу в постколоніальній свідомості ... Центральної та Східної Європи, вважаючи самоідентифікацію на ґрунті націоналізму специфічною хворобою, якої слід соромитися, від якої звинувачена сторона повинна негайно вилікуватися, звичайно тільки в разі відсутності в неї армії або необхідних ораторських здібностей для доведення своєї

²⁷⁶ Сорокін В. Цукровий Кремль: роман. Пер. з рос. О. Л. Ушкалова. Харків: Фоліо, 2010. С. 67.

правоти ... »²⁷⁷), то він має характеристики внутрішнього процесу, як, наприклад, яскраво демонструє англійська антиколоніальна і постколоніальна література АІ спрямування: Р. В. Кларк «Останній рік старого світу» (Ronald William Clark «The last year of the old world: A fiction of history»), Ф. Муллалі «Гітлер переміг» (Frederic Mullally «Hitler Has Won»), К. Робертс «Павана» (Keith Roberts «Pavane»). Міграційний процес цих творів пов'язаний з інтелектуальним пошуком нових просторів мислення та розвитку, але не втечі в себе, адже самоідентифікація не так чітко пов'язана з понівеченим простором батьківщини, як це бачимо в українській та польській літературах.

Скажімо, в романі Д. Одії «Тартак» (Daniel Odiija «Tartak», 2003) описана постпенеерівська Польща категорії Б, як про це зазначено в анотації роману. Відповідно, в романі бачимо песимістичний модус попелища, на якому розгублено співіснують його характерні персонажі: безробітні й безпритульні, алкоголіки, наркомани, дрібні злочинці та дешеві повії. Аутсайдери та маргінали цілого покоління загублені у часі й просторі між безрадісним минулим та безнадійним майбутнім. Їхня міграція відбувається без будь-яких префіксів, адже в неї немає напрямку руху, через те, що цим людям нікуди податися ані в зовнішньому світі (де на них ніхто не чекає), ані у внутрішній світ (позбавлений пам'яті — останнього дороговказу): «Батьків мозок під кінець життя запалився, і в його черепі залишився попіл. Лише легкий подув спогадів з далекого минулого здатен був збурити цю купу порохів, але туманна картина, яка тоді поставала, трималася заледве хвилину»²⁷⁸. У романі «Тартак» польський письменник намагається виправдати необхідність втрати індивідуальної пам'яті про руйнівні події на той час, що необхідний для вибудування й народження нової концепції картини світу з відображенням пам'яті колективної.

Отже, світогляд, індивідуальна пам'ять у творах альтернативної історії часто уособлюються в персонажах-

²⁷⁷ Thompson E. M. Imperial knowledge. Russian Literature and Colonialism. Greenwood Press, 2000. P. 26.

²⁷⁸ Одія Д. Тартак. Роман. Пер. О. Бойченка. Чернівці: Книги XXI. С. 161.

інтелектуалах (іноді маргінального статусу) та як вираження внутрішньої еміграції людини-інтелектуала, що у сьогоденному споживацькому суспільстві не знаходить собі місця ані в суспільстві батьківщини, ані в еміграції реальній. Внутрішня еміграція в художній літературі метажанру альтернативної історії постає специфічним механізмом реалізації антиномії «пам'ять — забування» — на боці забування у західнослов'янських літературах та літературах слов'янського світу (польській, українській) та на боці пам'яті у російській літературі. Різностямованість вектора зазначеного дискурсу пов'язана із функціонуванням художніх систем у постколоніальному й антиколоніальному просторах.

Висновки до 2 розділу

У добу постпостмодернізму українська література потрапила у трансформаційний процес на всіх рівнях літературного дискурсу. Першим джерелом цієї трансформації стала інтерпретаційна модель багатовимірності фактів, неоднозначності історичних дійових осіб (чи алюзійних персонажів), проблеми трактувань як таких. Граничного розхитування рамок канону інтерпретація досягла саме в рецепції. Така теоретико-інформаційна модель сприяла закоріненню в українській літературі метажанру альтернативної історії в усій багатоманітності його субжанрів.

Відтак, постає така смислова пара понять: історична правда і художня правда; і жодна з них не одержує переваги в полі АІ. Тоді класифікаційно можна припустити маркування роману метажанру АІ субжанру політичної утопії, який був спрямований у майбутнє своїми часовими та просторовими координатами на час написання автором як історичного роману, якщо описані в ньому події на момент аналізу літературознавцем уже здійснились.

Стильові маркери роману політичної утопії в українській літературі якщо й не сконденсувалися в новий окремий стиль новітнього роману, то виробили стійкий набір формальних рис:

– *особлива мова* творів, яка містить український або діаспорний діалект на лексичному й граматичному рівнях, велика кількість okazіоналізмів, екзотизмів, яскравий функціональний ономастикон, із широким спектром впливу на різних рівнях твору — від власне номінативної, оцінної функцій до складника поетики, окремої художньої деталі та стильового маркера;

– *публіцистичність викладу матеріалу, що включає деталізацію фактичних чинників оповіді, фабульних подробиць і зменшення обсягу художніх описів;*

– *емоційно забарвлені, часто рольові діалоги між персонажами;*

– *вплетення в художній стиль інших мовних стилів: публіцистичних виступів, епістолярних частин, ділових документів тощо.*

Альтернативна формула «що було б, якби ...» в романах — політичних анекдотах або політичних утопіях з елементом AI часто перетворюється на пересторогу читачеві «що буде, якщо...». Концептуальний рівень романів, наприклад, Ю. Щербака сходиться в точці дії і спонукає реципієнта до конкретних змін у системі самоідентифікації в державі. Відтак, виховний аспект, фактично не видимий у фабулі романів, висловлений автором самим ідейно-тематичним підґрунтям сюжету. А на референтному рівні роману «Час смертохристів» Ю. Щербака стоїть дуальність боротьби за незалежність України та спокуса української влади продати державу Чорній Орді за особисту наживу. У готичному світлі розвиток подій логічно підводить реципієнта до фаталістського висновку. Однак, надія, вкладена ще на кодовому рівні в назву твору, говорить про те, що і в сили, найзагрозливішої у світі, є свій час, який плине і минає. Порівнявши трилогію В. Кожелянка з трилогією Ю. Щербака, знаходимо як спільні, так і відмінні ознаки. Спільні риси, безсумнівно, перебувають у генологічному полі AI, адже в обох трилогіях реалізується умова альтернативності як жанрова матриця з історичною основою, точкою дивергенції та альтернативним сюжетним компонентом після неї. Образний і сюжетно-композиційний рівень обох трилогій має подібні вияви: головні герої обох трилогій (Гайдук та Левицький) втілюють героїчні риси справжніх українських патріотів: вони втілюють людські чесноти, витривалі, винахідливі, безстрашні, як супергерої, що звикли перемагати, однак, якщо Левицький з романів В. Кожелянка таки перемагає, то Гайдук має більш драматичну долю в романах Ю. Щербака. Відтак, приходимо до базової відмінності трилогій: погляд В. Кожелянка у Дефілядній серії, незалежно від хронотопу творів, спрямований ретроспективно, ідейно-тематичний зміст романів полягає в реконструкції вітчизняного історичного буття — а інтенцією Ю. Щербака є здійснення прогностичного рейду, моделювання недалекого майбутнього України та її стратегічних партнерів, країн-суперниць і споконвічних загарбників. Отже, бачимо, що з допомогою моделі художньої альтернативістики письменники беруться як аналізувати національну історію, так і проєктувати

майбутнє держав та їхніх об'єднань.

Наступним кроком порівняльного аналізу української та інших національних систем АІ є транскультурне поняття національного героя, що в Західній Європі належить до сфери державної історії та збігається з історією національною в сенсі історичного моделювання. Натомість в українській літературі про вказаний збіг історичних моделей не йдеться. Щоразу, пишучи про *славетне минуле*, наратор має на увазі історію національну, адже державна історія України часто стає фантомом провокації та перебуває на маргінесі культурно-історичного дискурсу, якщо говорити про відображення історичних процесів у художній прозі.

Відтак, суб'єкт історичного моделювання — національний герой переходить до фази онтологічного функціонування у полі національної історичної альтернативи: він завжди *український національний герой* і ніколи не *національний герой України*. Ці поняття не тотожні, адже *український національний герой* може не бути ідеальним супергероєм, навіть навпаки — ймовірно, має пародійну природу, натомість його можна *одягати* у певні риси і залучати до подієвості, формуючи когнітивні моделі історіографії. А *національний герой України* має натомість валентність зі сполученням слів *Герой України*, яка не тільки апелює до нарації «існує Україна, яка має своїх героїв», але й співзвучна високій державній нагороді, що герменевтично містить сенс схвалення.

Програмові моделі ідеально працюють для історіографії та історичного роману, однак альтернативна історія — в полі національної чи державної історії — характеризується метою реконструювання, усунення недоліків державної історії України, її якісної заміни на політичну історію. Відтак реконструкція української історії здійснюється у полі АІ, адже формальною умовою її реалізації у вітчизняному культурно-історичному дискурсі є саме відчутна розбіжність між поняттями національної і державної історії України. Реконструкція відбувається саме через зразки художніх творів. В розділі 2 розглянуто механізм історичної реконструкції та найчастіше застосовуваний письменниками метод альтернативізму. Адже для останніх у вільному користуванні

існують факти, датовані події, відомі історичні постаті, політичні діячі, історичні документи, а також — вигадані персонажі, маловідомі історичні особи, документи, що не вступили в дію чи були втрачені, військові та економічні союзи, які, з певних причин, не були реалізовані. Так і виникає альтернативна історія загалом — і українська альтернативна історія зокрема.

Певними спільними рисами можна описати втіленого національного героя України на матеріалі творів В. Владка, В. Кожелянка, В. Тарнавського, Ю. Щербака. Він наділений усіма основними якостями архетипного супергероя: володіє фізичною силою, метким розумом, родовою ідентичністю (що часто співвідноситься з національною ідентичністю), хоробрістю та почуттям відповідальності, прагненням справедливості.

Образ героя-звитяжця у романах В. Владка реалізує свою валентність на образному та сюжетному рівнях твору, тому що галерея образів героїчного статусу має першочергово функцію фабульної побудови, а в романах В. Кожелянка виступає як суб'єкт альтернативної історії України й належить до кодового та ідейно-тематичного рівнів.

У німецькому та польському романах АІ субжанру політичної утопії С. Фрая «Як творити історію», Т. Вермеса «Він знову тут», Я. Дукая «Крига» національний герой, замість фізичної сили, використовує силу влади над людьми.

У романі Т. Вермеса маємо сучасний механізований та технократизований суспільно-політичний простір Німеччини, в якому емоційне сприйняття замінене на юридично-процесуальне, саме тому поява Великого Фюрера на вулицях Берліна навіть не зауважується громадянами нового німецького суспільства і Адольф Гітлер у романі «Він знову тут» відчуває неспроможність знову очолити свою націю, адже нація відсутня в реальному часопросторі, занурена в гаджети і поглинута соцмережами.

Гіперболізація, тонка іронія роману відповідає ідейно-тематичному змісту твору: він покликаний розворушити в розумі та серці німецького читача образ нового національного героя, який відповідав би запитам сучасної Німеччини. Роман

С. Жадана «Ворошиловград», на відміну від Т. Вермеса, пошук національного героя для рідної автору держави відкладає в часі, оскільки Україна у варіанті Луганської дійсності має чимало нагальніших проблем: тотальна сірість інтелектуального розвитку загалом, алкоголізм, що помолодшав за останнє десятиліття, безробіття. У романі харківського письменника надзвичайно емоційно й натуралістично зображена українська дійсність, хоча у фабулі присутня точка біфуркації та нашарування альтернативної історії (у її варіанті story). Імовірно, хибою роману, можна було б уважати практично цілковиту відсутність дидактизму (що, зрештою, бачимо і в одному з найвідоміших романів С. Жадана «Депеш Мод»). Отже, запитання про вихід з моральної та економічної кризи залишається риторичним в обох письменників.

Натомість у романі «Як творити історію» С. Фрая реалізація національного героя відбувається за рахунок психологічної ініціації. Наприклад, спосіб «прихильної війни» з людьми, які можуть стати на заваді важливій суспільній справі, завдяки честолюбності Шмідта дає позитивний результат, і, перетворюючи крок за кроком своїх ворогів на друзів, головний герой проходить шлях від пересічного громадянина до національного героя.

Відтак, розглянувши романи німецької, британської, польської та української альтернативної історії, написані в межах субжанру альтернативноісторичного політичного роману, бачимо різницю в поетиці та структурно-композиційному вирішенні творів, водночас спостерігається й спорідненість у жанровому та стильовому форматі, ідейно-тематичному фокусі творів. Роман О. Меньшова «Третя терція», так само як і роман Я. Дукая «Крига», написано в межах художніх прийомів пригодницького роману, мають стилістичні маркери політичного роману та жанрово представляють роман — альтернативну історію, оскільки кожний з них містить предметно-історичний шар матеріалу фабули й альтернативноісторичний шар після точки біфуркації (в романі «Крига» це подорож Бенедикта в транссибірському експресі, а в «Третій терції» — поява в сюжеті справи Білла Пауела). Відмінні риси цих двох романів чітко видно на мовному, символічному

рівнях: роман «Крига» за мовостилем і сюжетним вирішенням ближчий до історичного технотрилера й, можливо, не отримав би альтернативноісторичного жанрового компонента, якби не зв'язок із історією СРСР та новочасної «російської імперії», що означається в романі символом «замороженої Росії» (рецептивно може тлумачитися як криптопосилання на суспільно-політичну течію «руській мір» або партію РФ «Єдина Росія»), а роман «Третя терція» за набором художніх засобів та архітектонічного конструювання тяжіє до історичного детективу й, очевидно, без альтернативноісторичного субжанру політичного роману не міг би бути створеним. Таким чином на символічному рівні маємо міфологічні та архетипні протистояння: «свій-чужий», «друг-ворог», «вогонь-лід» (тепло-холод), «розвиток-руйнація» в обох романах, однак роман Я. Дукая скомпонований, залежно від ідейно-тематичного значення роману, як дистантний ухронічний аналіз історичних подій ХХ століття, а роман О. Меньшова покликаний аналізувати вітчизняну історію, яка донині містить багато «білих плям», отже виконується константний аналіз із залученням кількох незаангажованих «цензорів», роль яких у фабулі виконують британські, американські медіа.

Роман німецького письменника з угорським корінням Т. Вермеса «Він знову тут» апелює хронотопно до «золотого віку Німеччини» в сенсі консолідації німецької нації, залишаючи осторонь етичне питання впливу теорій і практик фашизму в Європі, а оповідання-повість О. Ірванця «Львівська брама» характеризується інтрачасовістю, хоча ідейно-тематичний фокус обох творів стосується пошуку та відродження національного героя як творця й оберега національної ідеї. У «Львівській брамі» спостерігаємо свідому анігіляцію національного проекту «українізованої України» задля наступного (вже поза хронотопом твору) створення нової національної ідеї та адекватного їй національного героя. В романі «Він знову тут» фокус письменницької уваги в дискурсі національної ідеї та якісно-сутнісних характеристик національного героя зміщується на саму націю рідної йому країни, проблему відсутності масштабного резонування колективної свідомості німців чіткій, зрозумілій, логічній

національній ідеї, яка вже була раніше сформована.

Роман Ю. Щербака «Хроніка міста Ярополя» написаний філігранно, вишукано, в кращих традиціях історизованого фентезі. Вигадане місто Ярополь містить всі очевидні характеристики реального українського міста: топос, часовий відтинок існування, міщан і їхніх антагоністів, сусідів, друзів, ворогів, проблеми та здобутки. Водночас місто Ярополь має ірреальні властивості не-українського міста: його здобутки вивищуються над проблемами, його міщани — «аристократи в царстві духа», а яропольські антагоністи — ні, тому й програють протистояння.

Точка біфуркації в романі не лише переводить реальний історизм роману в поле альтернативної історії, але й змінює полярність генеральної емоційної картини твору з мінорного на мажорний, позитивний лад, який не лише налаштовує читача на сприйняття, альтернативної історичної лінії сюжету роману, але продукує значно насиченіший інформаційний пласт, дозволяє автору описати, проаналізувати й спрогнозувати національну українську історію на прикладі зрізу історико-політичного відтинку життя одного міста. Спираючись на одну з важливих характеристик альтернативної історії — множинність, С. Фрай у романі «Як творити історію», зосереджується на переході від загального до конкретного, тобто від *history* до *story*. На прикладі життя однієї сім'ї С. Фрай демонструє способи та конкретні алгоритми творення великої історії. Основний стилістичний прийом, що зумовлює поетику роману, полягає в інформаційному представленні подій, персонажів, їх якостей і зв'язків. Усі компоненти в романі С. Фрая є рівнями й підрівнями Інформації, з якої, розуміється, побудована історія. Прикладів подібного прийому інформатизації структур і засобів художнього твору доволі багато: М. Боцюрків «Вдала їжа для розставань», П'єр Дібісі «Світло згасло в Країні Див» тощо. Отож, бачимо, що різні за стильовими та тематичними маркерами романи українських, німецьких, польських авторів об'єднують риси, притаманні метажанру альтернативної історії.

Ретроспективний аналіз та спроби вплинути на події у минулому і майбутньому походять із міфоцентричного

світогляду та складають окремий художній прийом поетики АІ — подорож у часі. Подорож у часі очевидно походить із уявлення людей про світобудову, коли час не являється лінійною векторною величиною, а є повторюваним, хоча і змінним. Очевидно, таке уявлення про час характерне для міфологічного світогляду.

Щодо теоретичних праць, які акумулюють найпоширеніші концепції часу в літературі, часу в культурі та цивілізаційному формуванні, безперечно, залишаються актуальними праці «Структура художнього тексту» Ю. Лотмана, «Форми часу в хронотопі роману» М. Бахтіна, «Хронотоп» Л. Гоготішвілі, «Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму» Н. Копистянської, «Категорії середньовічної культури» А. Гуревича, праці А. Дюркгайма, В. Кабо тощо.

Романістам найперше імпонує у прийомі подорожі в часі свобода формально-змістових рамок та естетика гри, які разом дозволяють експериментувати з формальними та змістовими деталями, зокрема мінімізувати фактичну роботу над твором, зменшити його обсяг і приділити увагу героям, персонажам, образам і сюжету. Отже, в творах такого типу, що містять прийом подорожі в часі, спостерігається циклічний, неекторний вияв часу, що походить від обрядової драми народного фольклорного календаря. У народному календарі найбільшою одиницею виміру річного часу є пора року (сезон). Згідно з фольклорною традицією, як на те вказує А. Мойсей, міжсезонні межі нечіткі, вони відрізняються у різних регіонах і детермінуються обрядодіями та текстовими маркерами. Задля здійснення подорожі в часі у фольклорному дискурсі використовувалися замовляння та ритуальні дії з певними предметами, наприклад, вишнева чи яблунова галузка, зірвана у період цвітіння, що зберігалася і могла вплинути на швидкість плину зими і прихід весни. Кожна із сезонних змін містить специфічні обряди пластичного характеру: ритуальні дії, танці, драматичні обряди зі специфічними персонажами. З приходом християнства, а пізніше — з технократизацією суспільства ці обрядодії поступово відмирають і залишаються відголосками у художній літературі в жанрі пародії та гумору.

До реалізації подорожі в часі в художньому творі належить

також умовність, яка спричиняє зсув часових площин. Спосіб фіксації умовності в художній літературі був забезпечений побутованням магічних пластичних ритуалів народного календаря, коли *маг*, проводячи обрядодію, викликає реалізацію чи матеріалізацію задуманого поза часом. Від ідеї до створення не минає жодного проміжку часу, як це прийнято в історичному плині часовості. Відбувається таке за рахунок ототожнення. У трактуванні природи магії Б. Малиновський виділив формулу, обряд і стан виконавця. У кожному акті чаклунства, за його логікою, ритуал зосереджується навколо виголошення заклинання (в художній прозі цій частині обряду відповідатиме точка біфуркації).

Тому подорожі в часі, які походженням пов'язані з дохристиянськими віруваннями та пластичними й ритуальними обрядодіями, забезпечують сюжетний зсув часових площин як елемент архітектонічної побудови твору і також як нарис хронотопу, використаний у таких українських сучасних романах, як «Час смертохристів» Ю. Щербака, «Долина Бельведеру» В. Найденової та Я. Яновського. Останній роман написаний у манері, подібній до роману В. Кожелянка «Срібний павук», тому що «Долина Бельведеру» тяжіє до урбаністичної романтичної прози, там присутня як детективна сюжетна лінія, так і міський силует. Так, можемо означити прийом подорожі в часі як продуктивний для сучасного українського роману.

Наступним чинником альтернативізму є християнський мотив, характерний для постпостмодерністського роману української літератури ХХ–ХХІ ст. Коли вести мову про альтернативну історію, то важлива роль християнського мотиву впливає з біблійного концепту про створення світу. Також, у значеннєвому сенсі, саме історичний період між приходом християнства і сьогоднішнім, для української літератури стає найбільш продуктивним, щодо історичного тла до точки біфуркації. Це насамперед пов'язано з чинниками ментального світогляду української нації, а відтак, — індивідуальної картини світу українця, що тисячоліттями формується під впливом християнства. Християнство постає чи не першим фільтром для асоціативного концептуального розрізнення *свій-чужий*. В цій системі, навіть на побутовому

рівні, оперуємо поняттям *християнська душа*. Світоглядна картина вірянина посідає чільне місце в палітрі жанрових компонентів і виразників поетики в АІ.

До прикладу, роман В. Базіва «Хрест» на п'ятому, кодовому, рівні накладається на матрицю альтернативної історії. Альтернативна історія ментального виживання нації в тоталітарному суспільстві стосується насамперед втрати самоідентифікації людини. Лейтмотив складного і багатогранного роману В. Базіва вкладено у вислів однойменного персонажа роману, за образом якого стоїть Євген Коновалець, який звернувся до Самоплатова, свого майбутнього кілера, який в романі виступає в ролі біблійного Юди: «добре жити в країні, свобода якої нікому не заважає». Проте, альтернативи свободи і волі в Україні такі ж похмурі у В. Базіва, як і в трилогії «Час» Ю. Щербака, тільки пояснення причин інше: кожен має нести свій хрест, і Україна — не виняток.

Майстер детективу і роману жахів, С. Кінг написав роман АІ з метою історичного і психологічного реконструювання американської історії. Велика увага у романі «11. 22. 63» С. Кінга приділена символічній постаті 35-го президента США, який виступає в романі в ролі сакрального обереза нації. Провидінню та вищим силам відведено також місію творення альтернатив, втілених головним героєм. Натомість у романі В. Базіва «Хрест», попри сакральну сюжетну канву, альтернативність твориться рушійною силою людей, звичайних представників української сільської громади, в чому й полягає базова розбіжність у принципі конструювання цих двох романів.

Підсумовуючи проаналізований мотив християнства та вплив християнських образів і сакруму на поетику роману АІ в творчості В. Базіва, С. Кінга, Щербака, окреслюємо місце християнського мотиву українських романів АІ контактено-генетичним шляхом від історії українського народу та історії християнства на просторах України та Європи. А в романі американського письменника християнські сакральні образи формують архітектоніку твору як базу реалізації сюжету, виражену за рахунок антитези «християнський світ —

трансцендентні функціональні ролі демонічних образів».

Альтернативноісторичний компонент роману, В. Кожелянка «Ефіопська Січ» перебуває в полі іронічного та детективного жанрів, що містить дві точки дивергенції, тому другий пункт розгалуження будується в романі В. Кожелянка на матеріалі ірреальної історії, яка відіграє роль такої, що відбувалася. Протягом сюжетного втілення фабули, в романі відбувається не тільки розгалуження історії (history), але ця історія перетворюється на конкретну особисту історію життя (story), щоб у розв'язці знову все повернути в первинну конструкцію.

На противагу такому підходу В. Кожелянка, С. Кінг узявся до художньої АІ з метою реконструювання американської історії ззовні, з подієвого ряду, який вмикається силами однієї людини. Натомість у романі В. Базіва «Хрест» альтернативність твориться рушійною силою суспільної групи людей, звичайних представників української сільської громади, в чому й полягає базова розбіжність у принципі конструювання цих двох романів.

На символному рівні романи українських і американських письменників сходяться у точці фіксації сакруму як біблійно-християнського поняття. У всіх проаналізованих романах хрест відіграє роль своєрідного тригера, який у В. Базіва «відкриває духовний портал Божої покрови над земною цивілізацією», в романі С. Кінга виступає компасом, дороговказом, у В. Кожелянка постає сакральним кодом доступу до вищої істини, а в М. і С. Дяченків — прикладним принципом фатуму, що веде героїню від звичайного людського життя до глибинного осягнення свого призначення на Землі.

Сучасні дослідники наголошують на різниці між індивідуальною пам'яттю, якою її знає й розуміє психологія, і колективною пам'яттю, яку слід вивчати як осібну культурну практику. Процес переходу від індивідуальної до колективної пам'яті означають при цьому поняттям *метафоричного розширення*, яке запропонували С. Радстоун та К. Годжкін. Більше того, «пам'ятати» у цьому випадку означає також «належати до певної спільноти». П. Нора також стверджує, що

«пам'ять насправді зазнала тільки дві форми легітимації: історичну та літературну». Межа між цими двома формами донині стерлася.

Творчість В.Тарнавського у питанні відвернення ментального конфлікту історичної та національної пам'яті українців посідає чільне місце в історії літератури. Тема політичного реваншу України як необхідний ґрунт для розвитку нового національного героя, який міг би сконсолідувати українців навколо ідеї національної ідентичності та успішності, суголосна постколоніальним дослідженням та з різних боків реалізується у творчості В.Кожелянка і В.Тарнавського. Романи В.Кожелянка «Третє поле» та «Котигорошко», В.Тарнавського «Порожній п'єдестал» розгортають її в теорії й на практиці, відповідно, у плані історичної ретроспективи та реконструкції історії України.

Водночас, архетип національного героя в українській літературі й у деяких інших європейських літературах, наприклад, австрійській, пов'язаний метафоричним розширенням із понятійним полем християнського сакруму. Метафоричне розширення, як термін, запропонований К.Годжкін, поєднує в одну зв'язану систему поняття індивідуальної пам'яті та колективної пам'яті, які по-різному відображені в художній прозі. Поняття індивідуальної пам'яті апелює до персональної історії і переважно належить до сюжетного рівня твору, а її екстраполяція на колективну пам'ять (роду, народу, людства) генерує кодовий рівень твору.

У метажанрі АІ обидва поняття функціонують як *history* і *story*. Роман В.Тарнавського «Порожній п'єдестал» фактично зосереджений на колективній пам'яті українського народу, про що сигналізує сама назва, індивідуальність національного героя не має значення, натомість М.Поллак у творі «Мрець у бункері. Історія мого батька» вибудовує текст у зворотному порядку: австрійський письменник звертається до персональної історії, яка завдяки множинності віддзеркалюється в історії нації, отже в його наступній «Топографії пам'яті» вже відбувається метафоричне розширення *story* до *history*. Метафоричне розширення як прийом альтернативізму в метажанрі АІ працює амбівалентно,

що чітко спостерігається на прикладі роману В. Кожелянка «Ефіопська Січ», де локальна історія захопленої козаками галери після точки біфуркації трансформується на спробу створення української держави в Ефіопії (що, неодмінно, пов'язано із християнством), а у розв'язці роману знову перетворюється на персональну історію головного героя.

Важливою рисою літератури постколоніального суспільства є також «необхідні вимисли» (*necessary fictions*) Г. Бгабга, що розуміються як тенденція до творення міфологізованої національної могутності в історичному дискурсі, покликаної, насамперед, консолідувати суспільство навколо спільної ідеї. Обидва чинники призводять художній дискурс історизму до механізму альтернативної історії як метажанру, а літературні зразки — до генологічної матриці субжанрів альтернативної історії.

Творення необхідних вимислів як один бік медалі альтернативної історії та репресивний дискурс, втеча з якого передбачає внутрішню еміграцію в якості зворотного боку медалі. Обидва принципи співіснують водночас у національних картинах світу слов'ян та західних європейців.

Отже, світогляд, індивідуальна пам'ять у творах альтернативної історії часто уособлюються у персонажах-інтелектуалах. Внутрішня еміграція в художній літературі метажанру альтернативної історії постає специфічним механізмом реалізації антиномії «пам'ять — забування» на боці забування у західнослов'янських літературах та літературах слов'янського світу (польській, українській) та на боці пам'яті у російській літературі. Різнострамованість вектору вказаного дискурсу пов'язана із функціонуванням художніх систем у постколоніальному й антиколоніальному просторах.

РОЗДІЛ ІІІ. ПОЕТИКА ТА ГЕНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУБЖАНРІВ АІ

3.1. АІ та урбаністична проза: рівні генологічного синкретизму (Р. Іваничук, А. Дністровий, В. Кожелянко, М. Ѓорітц, Т. Дюкерс, Й. Мейярд, Т. Гюльсвітт)

Сучасний міський роман здобуває все більше шанувальників у читацькій аудиторії та серед самих письменників. Відтак, за інтенсивністю оновлення банку творів цей жанр перевершує тільки белетризована проза. Проте, саме явище міського роману не виражає повне жанрове маркування творів, а лише вказує на те, що на п'ятому, кодовому рівні, образ міста або міський концепт займає базову позицію і, значною мірою, визначає характер твору.

Як же тоді детермінувати повну жанрову схему урбаністичної прози? Відповідь і проста, і складна водночас: усе залежить від своєрідності конкретного художнього твору та відповідності його жанровій формулі специфічного субжанру. Субжанрова схема романів згаданого типу така: «Урбаністичний роман+ АІ міста і / або його мешканців».

Відтак визначення жанрового маркування залежить від конкретної реалізації всіх п'ятьох рівнів художнього тексту. У романі Р. Іваничука «Манускрипт з вулиці Руської» силует міста Львова вибудовує не лише АІ матрицю роману, а й функціонує як концепт міста, оскільки Львів стає хронотопними рамками дії у романі; окрім цього, на референтному рівні роману, місто Львів та його мешканці, зокрема автор, що знайшов стародавній манускрипт в одному зі старих будинків львівської околиці, стають історичною основою твору. Оповідь уже вибудовується як альтернативна історія, що відбулася після точки біфуркації у паралельному світі того ж міста поч. XVII ст., де сходяться часові та просторові площини фантастичних подій, у яких беруть участь реальні історичні постаті й персонажі, вигадані автором.

Роман умовно розділений на дві частини: перша з них

розповідає про фантастичну знахідку давнього історіографічного документа, хроніка подій в якому нібито розвивалась у львівському міському просторі 1611 р., вже після точки біфуркації, якою можуть слугувати практично одночасні знахідка і втрата манускрипту автором-оповідачем, пов'язані з його бажанням залишити документ для особистого користування, про що Р. Іваничук пише у першій частині «Від автора», стилізуючи текст під щоденникові нотатки: «Я знаю, не всі мені повірять у те що я зараз скажу. І справді, воно може видатися надто вже фантастичним [...] робітники викидали гори сміття з глини [...] Я підійшов до стіни і побачив у ній квадратні залізні дверцята з проіржавілим замком, який розкришився під лопатою [...] дверцята відхилилися [...] і в темній ніші я побачив великий чорний згорток [...] схопив його, [...] мені відкрився справжній скарб: сувій дрібно списаного паперу[...]»²⁷⁹ Після зазначеної точки біфуркації, дія роману відбувається вже в альтернативному просторі й часі: кожний новий розділ починається стилізованими під старовину *випусками* з Львівського манускрипту початку XVII століття і долі персонажів цього давнього Львова невід'ємні від урбаністичного середовища та історії одного з найзагадковіших міст України.

Історичний пригодницький урбаністичний роман В. Кожелянка «Срібний павук» вийшов у видавництві «Кальварія» 2003 р., а 2006-го права на видання роману купив у львівського видавництва харківський «Клуб сімейного дозвілля». Це перший роман В. Кожелянка, написаний на матеріалі історії міста Чернівці та із залученням елементів альтернативної історії; перший твір великої прози цього письменника, який містить чітко окреслені християнські мотиви (пізніше апогеєм християнського сакруму стане «Ефіопська Січ»). «Мій новий роман «Срібний павук» — це вже не альтернативна історія» — коментує особливості твору В. Кожелянко в інтерв'ю для газети «Чернівці»²⁸⁰. Роман про

²⁷⁹ Іваничук Р. Черлене вино: романи. Львів: Каменяр, 1979. С. 157.

²⁸⁰ Бойченко О. Василева незалежність. Ї: незалежний культурологічний часопис. Львів. 2009. № 56. С. 248–251.

Чернівці передвоєнних 1938–1940 років, ретро-роман про *старі Чернівці*, які «тепер уже остаточно втрачені, але мали свій шарм, європейську ідентичність і багато прекрасного»²⁸¹. Однак, альтернативна історія після знахідки тридцяти срібняків, які належали Юді Іскаріоту, включена-таки в структуру роману й істотно відрізняється від опису чернівецьких реалій 1938-1940 рр., які у відтворенні історика О. Масана відзначаються історичною й культурологічною достовірністю.

Християнські мотиви роману «Срібний павук» сутнісно відрізняються від подібних у романі «Людинець пана Бога», адже в міському романі В. Кожелянко формує простір для майбутньої концептуальної зав'язки роману «Ефіопська Січ» «...саме за допомогою незакінченого, нерозв'язаного до кінця символу павука, який продукуватиме ідеї та колізії, варті концентрованих антиутопій Орвелла та Аксьонова...»²⁸².

Проте для цього автору необхідно пройти шлях від оповідань (що складуть книгу «Чужий») до нової романної схеми й задуму синкретичного історизованого поля подій — найкращого з романів В. Кожелянко.

Самодостатній у своїй природній антиутопічності світ давніх Чернівців вимагає вишуканої мови та філігранного, немов китайська порцеляна, композиційно-сюжетного виробу. «Над мовою я працюю серйозно. Бо так вважаю (і так воно є), що мова — основне для письменника [...] Але водночас я не намагаюся бути у ній ексцентричним чи оригінальним. Не намагаюся мовою шокувати читача [...]»²⁸³, — розповідав В. Кожелянко про мовний рівень «Срібного павука». Другий рівень твору реалізує свою заздалегідь визначену функцію: мовне оформлення письменницького задуму, відображення комунікативних настанов і традицій розмовної мови та високого стилю описаного в романі часу, стилістичний та геополітичний чинник історичного періоду та внутрішнього

²⁸¹ Артеменко Л. Василь Кожелянко «Своєю письменницькою уявою я витягнув на світ історію, яка колись відбулась, але про яку ніхто не знає...». Чернівці. 2005. 28 січня. С. 14.

²⁸² Кожелянко В. Срібний павук. Роман. Харків : Книжковий клуб, 2006. 175 с.

²⁸³ Артеменко Л. Василь Кожелянко «Своєю письменницькою уявою я витягнув на світ історію, яка колись відбулась, але про яку ніхто не знає...». *op. cit.*, С. 15.

простору австрійських, майже міфічних, як на сьогодні, Чернівців.

Майже міфічне місто над Прутом «вигідно освітлене вечоровими ліхтариками вишуканого дизайну, які стали майже емблемою Чернівців: кав'ярні та ресторації «Асторія», «Лукуллус», «Палас», «Бель вю», славнозвісна «Європа», в якій, ходять чутки, починав писати «Нічну музику» П. Целан»²⁸⁴, у романі В. Кожелянка цілковито відрізняється від похмурого Львова, описаного в романі Р. Іванчука «Манускрипт з вулиці Руської» до точки біфуркації.

Натомість цілком вигадані Чернівці, з Летючим Голландцем, замість Будинку-корабля, так само як і чернівчани на тлі міста, ті, вигадані В. Кожелянком, Г. Дроздовським, П. Демантом, які розмовляють «чистою чернівецькою мовою, тобто гармонійною мішаниною з німецької, української і румунської з рясним вкрапленням польських та єврейських слівцець і зворотів»²⁸⁵, що, зрештою, видається нам також алюзією на поезію Р. Ауслендер про Чернівці: «дзеркальний короп, приправлений перцем, мовчав п'ятьма мовами»²⁸⁶. Водночас, це ті ностальгійні Чернівці, в яких на вулицях не чутно було російської мови: «[...] — А ти, Каролі, знаєш російської мови? — несподівано запитав Гельмут. / — Читаю, розумію, — здивувався Кароль, — але розмовляти не втну[...]»²⁸⁷.

Одним із важливих елементів ідіостилю В. Кожелянка, крім мови, є детальний опис антуражу подій, одягу, їжі та напоїв, зовнішнього вигляду персонажів тощо.

Опис зовнішності персонажів письменник подає переважно епізодично, дозовано й принагідно (у ремарках до діалогів, авторських втяжках до розділів, автотексті конкретного героя, поданому в різних формах і функціональних стилях). До прикладу, опис головних героїв роману Гельмута й Кароля В. Кожелянко залучає до діалогу, який відбувається між ними під час читання ранкових газет:

²⁸⁴ Кожелянко В. 700 – число сакральне. Буковинський журнал. № 3, 2008. С. 16–18.

²⁸⁵ Кожелянко В. Срібний павук. *op. cit.* С. 9.

²⁸⁶ Роза Ауслендер. Час фенікса. Вірші та проза. Упор., передм. та пер. з нім. П. Рихла. Чернівці: Книги–XXI, 2011. С. 53.

²⁸⁷ Кожелянко В. Срібний павук. *op. cit.* С. 10.

«[...] витріщив свої сірі очі з-за краю газети Гельмут [...] Кароль знічев'я скуйовдив своє ретельно зачесане набріолінене волосся»²⁸⁸.

Що стосується опису застіль, їжі, то ці відокремлені стилістично частини тексту слугують відступами, які розмежовують окремі сцени в сюжетному перебігу. Наприклад, опис вечері у ресторані «Лукуллус», введений письменником між сценою зустрічі детективів із Марією Видатгою та сценою затримання бандита Кантеміра (який, окрім крадіжства та шахрайства, обвинувачений ще й у тому, що є однофамільцем примаря Чернівців полковника Йона Кантеміра, а таких випадкових збігів не може трапитися в романі В. Кожелянка): «[...] Для початку взяли кав'яру і французького аліготе. Потім їли курячу зупу під міцну, як спирт, домашню сливовицю. Для рівноваги замовили по порції устриць під бордо. Потім треба було випити коньяку і з'їсти печеню з дикої кози. Далі для того, аби заповнити час, з'їли трохи сиру рокфору під бутлик к'янті. Після вина з'явився апетит [...]»²⁸⁹.

Опис одягу розташований між розмовою з начальником квестури Віктором Попеску та сценою операції з арешту спільника організованого злочинного угруповання Білінського і Теодоровича: «[...] Пішли до знайомого жида Срулека, що тримав на вулиці Турецькій ятку з ужитого одягу, і пояснили, що їм треба [...] і за півгодини [...] познімали свої дорогі капелюхи, скроєні за паризькими взірцями костюми з англійської матерії та італійські доброї шкіри черевики з дірчастими візерунками, а натомість одягнули [...] маленькі зелені капелюшки з павунами, [...] дешеві штапельні костюми [...] та чорні хромові чоботи [...]»²⁹⁰, дуже подібні за яскравістю та об'ємністю опису до Львова Р. Іваничука після точки біфуркації, що переносить дію роману в минуле, відносно реальної історії.

Всі надбудови фабули, які допомагають увиразнити художній твір, надати історії правдоподібності (за рахунок справжніх історичних назв чернівецьких кав'ярень, вулиць,

²⁸⁸ Там само.

²⁸⁹ Там само. С. 28.

²⁹⁰ Там само. С. 41-42.

газет), окрім того, розвантажують читача, виконують функцію т. зв. *рекламної паузи* між яскравих, почасти, карколомних, сюжетних перипетій.

Якщо перший (фонетичний) та другий (лексико-логічний) плани тексту роману формують композицію, фабулу, мову, стиль твору, то третій (символьно-образний) та четвертий (ідейний) втілюють ідейно-тематичний зміст і допомагають вибудувувати схему розвитку головного героя та інших персонажів, вивершують твір стосовно жанрової основи.

Створити сильного, значущого героя, який увібрав би національні риси народу, але при цьому мав би потенціал для розвитку, вдалося небагатьом сучасним романістам. Наприклад, роман А. Дністрового «Місто сповільненої дії»²⁹¹, попри гостросюжетність, уміння автора писати цікаво (хоча й дещо спрощено, напевно, орієнтовано на *середньостатистичного* читача), не має яскравого, сповненого внутрішньої сили головного героя, тому об'ємний міський силует не має змоги повністю розкритися. Відтак впадає в око зниження причинно-наслідкової мотивації вчинків, розхитується сюжет, а герої швидко забуваються разом із сюжетом книги. Невдячною справою, на нашу думку, стала й ідея створення кітчевого героя, який втілював би риси сучасного підлітка, здавався б реальним і водночас був би вигаданим. Та й уся система образів у романі працює на самознищення: персонажі мислять, як німецькі філософи позаминулого століття, розмовляють на теми, цікаві професорам природничих наук, вживаючи вишуканої української мови, щедро пересипаної лайкою та сленгом. Антуражем до дії сюжету автор обирає бандитські лігва, підвали, міські пейзажі, які поєднуються досить незбагнено. Отже, нездійсненим до кінця залишається задум автора.

Четвертий рівень твору А. Дністрового виглядає зужитим та повністю нерозгорнутим. Порівнюючи рівень синкретичності творчого задуму і його конкретного втілення у «Місті сповільненої дії», помічаємо істотну різницю з використанням В. Кожелянком в тексті роману «Срібний павук» колізії, героїв, топонімів, інтриг, щоби подарувати читачам міф

²⁹¹ Дністровий А. Місто уповільненої дії : Роман. Київ: Факт, 2003. 320 с.

про Серце Буковини (тобто втілює ідею роману), а також розповісти цікаву історію, яка залишить в уяві читача по собі шлейф вишуканості та спонукатиме відвідати Чернівці. Причому, це не означає, що цікаві історії обов'язково мають закінчуватися позитивною розв'язкою, — обов'язковою є повага до читача й слідування секретам письменницької майстерності, якщо автор бажає бути вправним белетристом або читабельним письменником, як це вміють робити В. Кожелянко та Р. Іваничук. Однак, роман А. Дністрового хибує на синкретизм ідейно-тематичного, образного і сюжетного рівнів, тому на кодовому рівні місто розкривається не вповні.

Розуміючи важливість останнього принципу, наприклад, відомий російський белетрист, детективіст Б. Акунін (Георгій Чхартішвілі) присвятив свій найвідоміший цикл кримінальних романів «Пригоди Ераста Фандоріна» «Пам'яті XIX століття, коли література була величною, віра в прогрес безмежною, а злочини скоювалися і розкривалися з витонченістю і смаком» (за Б. Акуніним).

Розташування правдоподібних персонажів у цілком вигаданому місті було б сприйнято реципієнтом як претензія автора на жанр фентезі, а не ретро-детективу з елементом АІ, що планував російський письменник. Тому Б. Акунін, як і В. Кожелянко, взявся побудувати оповідь на межі історичної та художньої правди, включаючи альтернативну історію, яка будується на криптоісторичній платформі.

Узяти за географію подій справжній населений пункт — означало б наразитися також на небезпеку надмірного натуралізму або відвертого обману. Отже, В. Кожелянко вирішив поєднати обидва варіанти. Він обрав: Чернівці — вигадане місто. Р. Іваничук — втілив легенду Львова, а Б. Акунін — нагородив Фандоріна містом-світом, адже сам письменник часто переїздив ще в дитинстві (його батько був офіцером) і наразі живе у Франції.

Кожелянкові Чернівці, ймовірно, ніколи не існували, або окремі чернівецькі історії припадають пилом у архіві газет того часу. А всі алюзії, оманливі реалії — лише засіб створити авторський світ. Найголовніше, що і цей власний світ не є самоціллю (як, скажімо, у Р. Р. Толкіна), він теж має місію —

місію простору, в якому відбувається реінкарнація тридцяти срібняків у павука, діє таємна організація, подібна до масонської ложі, вулицями міста ходять злодії, детективи, студенти, торговці, обідають у колись велелюдних рестораціях, читають газети у модних колись кав'ярнях (за що і складав В. Кожелянко подяку О. Масану).

Саме у виборі фактажу для роману видно патріотизм письменника. Усе виписане *тіло тексту*, буковинські характери героїв — це те, що тішить ґонор чернівчанина і зумовлює цікавість до творів В. Кожелянка читачів-не-чернівчан. Р. Іваничук, натомість, демонструє ностальгійні настрої щодо минулих героїчних віків, що суголосно практиці Б. Акуніна.

Роман «Срібний павук» характеризується своєрідною атмосферою життя в Чернівцях, відтак архітектоніка твору привертає окрему увагу: роман нагадує за побудовою генеральний план міста, де будинки-персонажі, вулиці — зв'язки між ними створюють події, які запускають час і рух подієвого компонента сюжету. Ідейне обрамлення роману прочитується між рядків: читач може відчутти дух часу і міста, його національні та культурні особливості, навіть не відвідуючи Чернівців.

Слід зазначити, що у творах багатьох сучасних німецькомовних письменників (П. Гандке, Т. Дюкерс, Й. Мейярд, Т. Гюльсвітт) представлено образ міста у згаданому контексті. А В. Кожелянко належить до особистостей, які, на думку проф. П. Рихла, спричиняються до того, що люди з інших міст і країн, після прочитання роману «Срібний павук», прагнуть відвідати Чернівці. Аналіз творів письменника не тільки демонструє тенденції сучасної прози в Україні, а й вписується у модель європейської літератури в цілому, тієї, яку залюбки читають поза межами національного письменства.

Традиції урбаністичної прози в Європі — частині світу, яка побудувала свою культуру на основі міських концептів як бази мистецько-культурної картини світу — давні й активно досліджуються істориками літератури й етнологами. Значення міста в творчості багатьох письменників та й у житті сучасної людини значно ширше й глибше, ніж простір чи середовище

існування. Вже говорилося, що Чернівці в «Срібному павуці», у новелах В. Кожелянка — не тільки топонім, а й персонаж, символ та міфічне задзеркалля справжніх Чернівців.

До цікавих результатів можна прийти, розглядаючи символ міста (архетипного походження) у творчості постмодерністських німецьких прозаїків. В оповіданні Т. Дюкерс «Тут свобода вкрита панцирем» («Hier wird Frieden mit dem Panzer gemacht») ²⁹² загублені міста (Франкфурт-на-Майні, Кишинів, Харків) символізують втрачену естетику європейського міста, в якому люди підвладні його законам, стрімкості міського життя з усіма міськими правилами та заборонами, з *іншими*, які обрали за мету життя руйнування цих догм. Щоправда, все змінюється від заміни терміна *Europa* на *Osteuropa*, де відбувається американізація світогляду, а місто-фортеця стає Діснейлендом (своєрідним напіврозважальним натовпом людей, будівель, думок).

Одна з сучасних тенденцій німецької прози проявляється *техніфікацією* сюжетів та *урбанізацією* персонажів у творах. «Зокрема, топоніми у тексті можуть не тільки виконувати ряд ідентифікаційних функцій, а й ставати персонажем твору» ²⁹³. Мотив і символ міста зустрічаємо у творах німецьких, польських, українських, білоруських письменників.

Не оминуло це віяння і романістику В. Кожелянка. А імпліцифікація українського культурного простору до німецького відбулася за посередництва перекладу німецькою уривку з роману та історичного аспекту роману (дія відбувається у Чернівцях 1938 року).

Першим перекладеним (частково) німецькою мовою романом буковинського письменника став «Срібний павук». Саме переклад П. Рихла ввів твір у коло «*європейських німецькомовних Чернівців*, а книга серії *Europa erlesen*» ²⁹⁴ — перенесла його за кордони Західної Європи.

Ш. Сімонек, професор Інституту славістики Віденського

²⁹² Ludzie, miasta. Literatura Białorusi, Niemiec, Polski i Ukrainy – Ślady „nieistniejącego języka. Redakcja: P. Marecki, R. Serednicka, I. Stokfiszewski. Kraków : korporacja ha!art, 2008. S. 59.

²⁹³ Handke P. Leben ohne Poesie, Gedichte; Hrsg. v. Ulla Berkaywicz. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007. 237 S.

²⁹⁴ Rychło P. Czernowitz. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2004. 303 S.

університету, так характеризує видання: «Цей задум удається П. Рихлові [...] завдяки[...] високій літературній якості включених до антології текстуальних проб [...] У той час, як із вражаючого арсеналу німецькомовних текстів про Чернівці упорядник вводить в антологію велику кількість [різноаспектних текстів], власне українська частка залишається на диво скромною»²⁹⁵. Саме цю українську частку реалізує уривок з роману В. Кожелянка. Спільність історії, а отже — і картини світу німецького та буковинського письменницького простору, вплив європейської філософії ХХ ст. — все це дає змогу проводити не лише паралелі, але й *меридіани* культурологічного простору двох світів.

На противагу попередньому баченню, у новелі К. Томас «Єрусалим» (Katja Tomas «Jerusalem») священне місто зливається з внутрішнім світом героїні. Вона уявляє себе просторою площею чи кам'яницею, де відбуваються події сюжету. Так, місто виступає *агресором*, навіть інгібітором розвитку подій, адже головна героїня неспроможна вплинути на хід перипетій («хіба будинок може зупинити людей?») ²⁹⁶. Місто-книжка у Т. Гюльсвітта в оповіданні «Там, де порожнеча поглинула весь світ» (Tobias Hüls Witt «Wo die Leere der ganzen Welt verschickt wird») змінюється, «шарпається... гортається сторінка за сторінкою... зникає за вікном вечірнього автобуса...»²⁹⁷.

Подібність функціонального значення архетипу міста у творчості постколоніальної течії української сучасної прози та німецьких молодих прозаїків, на матеріалі текстів К. Томас, Т. Дюкерс, М. Гьорітца, Т. Гюльсвітта та урбаністичної прози В. Кожелянка лише підтверджує єдність європейського літературного простору та деяку концептуальну відокремленість від російського дискурсу міського роману з елементом АІ, представленого серією романів Б. Акуніна про Ераста Фандоріна. Не менш цікавий в подібному зіставленні часовий концепт. У творчому арсеналі В. Кожелянка часові

²⁹⁵ Там само. С. 301.

²⁹⁶ Ludzie, miasta. Literatura Biaiorusi, Niemiec, Polski i Ukrainy – Ślady „nieistniejącego języka. op. cit. S. 309.

²⁹⁷ Там само. С. 89.

обробки виражені переважно: зсувом часових площин або зіставленням їх, часовими інверсіями, у більшості, — із майбутнього в минуле (елемент жанру альтернативна історія) або реалізують звичний психологічний варіант сприймання часу як спрямованої стріли. У Б. Акуніна час циклічний, а темпоральні інверсії слугують елементом детективного жанру, а АІ постає шаховою партією, умоглядною проекцією, яка спрямована з теперішнього у майбутнє.

У зв'язку з таким антропологічним чинником сприймання часу, В. Кожелянко обирає для роману про Чернівці «Срібний павук»²⁹⁸ саме детективний сюжет, адже міський концепт часу найкраще надається до гостросюжетного виду роману. Тим цікавішим виявляється архетип міста в творі, адже кожен чернівчанин звик до порівняно неспішної життєдіяльності. Отже, для правдоподібності карколомних подій письменник включає в твір міфічний дискурс (історія скарбу) та обирає історичний зріз під час військових дій.

Хоча, попри фабульний перебіг, основним завданням автора є зібрання всього написаного й задуманого у цілісну форму роману так, щоб розв'язка колізії виглядала природно й відповідала художній правдивості, а зав'язка стала маяком роману на шляху до рецепції тексту. Про успішне подолання другого в черзі завдання В. Кожелянком свідчить думка Е. Соловей, висловлена в нарисі, присвяченому його творчості: «У романі «Срібний павук» теж багато звичайних-незвичайних подій — на тлі та в обрамленні цього надзвичайного міста [...] Війна очима німецької пропаганди, Сталін і українське питання, знущальний виклад тогочасних трактувань подій із покликанням на тодішні газети — і все це легко, граційно, як балетні па [...]»²⁹⁹. Блискучу мову, якісно виписаний сюжет можемо внести до характеристик поетики цього твору.

Щодо ролі урбаністичного компонента жанрової схеми та інших символічних і архетипних структур у полі третього рівня тексту «Срібного павука», треба відзначити, що традиційним

²⁹⁸ Кожелянко В. Срібний павук. Харків : Книжковий клуб, 2006. 175 с.

²⁹⁹ Соловей Е. С. Тріумфальна дефіляда Василя Кожелянка. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «ЛітАкценту». Київ: Темпора, 2012. С. 447.

для української літератури можна вважати символ-образ міста. Наприклад, для періоду модернізму найсильнішим твором, який актуалізує вплив архетипу міста, на думку багатьох літературознавців, є роман В. Підмогильного «Місто». Тут місто символізує згущений енергетичний простір, який каталізує зміни у героєві, загострює деякі його риси, які за звичайних (сільських) умов, могли би розвиватися так довго, що й не виявитися вповні ніколи. Крім того, воно виступає і просторовим поняттям, одночасно впливаючи на часовий вимір, тому що час у місті спливає швидше, цим прискорюючи події й відкидаючи на маргінес тих, хто не встигає за ним.

У монографії В. Агеєвої «Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму» бачимо визначення міста як *об'єкта бажання*³⁰⁰, яке виступає ворожим суб'єктом для героя і, водночас, активізує інстинкт загарбника у душі персонажа, тобто стає вже згадуваним *об'єктом бажання*. На підтвердження читаємо: «Місто, його культуру також хотілося би враз запопасти як полонянку, спожити, здобути всі доступні насолоди»³⁰¹. У дещо послабленому вияві і з ностальгійним відтінком спостерігаємо у романі Василя Кожелянка *ефект притягання* містом своїх мешканців. Власне, тому, розкидані по світу війною і долею, Гельмут і Кароль повертаються до Чернівців. Для того, щоб згаданий ефект виглядав більш художньо вишукано, функцію міста-агресора В. Кожелянко надає Марії Видатзі (яка, звичайно, виконана автором як лялька-схема).

Зумовлена фабулою необхідність фіксації урбаністичного елементу в якості конструкційного принципу композиції, тобто потреба проводити всі важливі події саме у Чернівцях, змушує письменника розширити обшири впливу міста: тут має звершитися небіблійна доля артефакту (срібняків Юди). Так «Срібний павук» стає першим романом В. Кожелянка з наскрізним біблійним мотивом. Тридцять срібняків Юди, які, за Кожелянковою версією, загубилися на території України, у романі виявляються власністю ювеліра з роду Видатгів.

³⁰⁰ Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. С. 6.

³⁰¹ Там само, С. 101.

Архетип павука, в якого перетворюються на останній сторінці зловісні гроші, — дуже важливий елемент третього та четвертого рівня твору.

Павук у світовій літературній практиці — символ поєднання потойбіччя з реальним світом. Почасти він сприймається як «лихий омен», передвісник невідворотних подій. Часом трохи позитивніше, приміром, у Лесі Українки в «Роберті Брюсі, королі шотландському», павук символізує невідступність від місії. Все ж містична роль павука є архетипно негативною. А рівень її посилення залежить від того, чи вві сні з'являється павук героєві, чи персонаж бачить павука насправді. Для прикладу, у повісті О. Кобилянської «Через кладку» маємо також символ павука в його класичній ролі. «Хоч повість позбавлена містики, вона має один віщий сон. Цей сон пророкує передчасну смерть Нестора, для хлопця павук стає «лихим оменом»³⁰². Таким чином, повість «Через кладку» відрізняється від інших творів Ольги Кобилянської саме своїм другим смисловим полем. Всі шари символів, значень, тобто текстових та надтекстових елементів художнього твору, при його читанні вкладаються реципієнтом у певну систему і так формується, в кінцевому підсумку, враження, тобто суб'єктивна оцінка читача.

Для реалізації християнського мотиву автор вибирає символ павука, притаманний міфології та фольклорним творам. Чому саме срібний павук? Відповідь читаємо в останньому розділі роману: «Коли в тиглі забулькало срібло, Кароль узяв смужку міліметрової сталі і почав на земляній долівці викопувати хрест, глибиною десь на два пальці...»³⁰³. Отже, В. Кожелянко до останнього намагався втриматись у межах християнського мотиву. І що з того вийшло? «Зрештою, краї канавок обвалилися, срібло розтеклось долівкою, і в результаті виплавилась безформна фігура, віддалено схожа на павука»³⁰⁴. Міфічний та містичний дискурси створили

³⁰² Каменська І. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку»). Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2003. С. 20.

³⁰³ Кожелянко В. Срібний павук. *op. cit.* С. 150.

³⁰⁴ Там само.

монополію на розв'язку твору, яка так і залишилася відкритою, тому що життя *павука* триває. І якого! — виплавленого з тридцяти срібняків Юди! Допоки наш світ підпорядковується нашим законам і традиціям — вони незнищенні, як зрада у людських душах, — читаємо між рядків майже в кожному прозовому творі письменника.

Отже міський концепт, архетип міста і урбаністичні образи, що активно діють у романі, належать до функціональних одиниць жанрової матриці альтернативної історії. Урбаністичний роман як чистий жанр був закладений у літературну традицію української романістики ще у творчості Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Підмогильного, пізніше дістав нове обличчя у творчості Вал. Шевчука, а ознаки жанру альтернативної історії з'явилися в творчості Р. Іваничука, В. Кожелянка, А. Дністрового, Б. Акуніна.

3.2. Англійська, американська і російська АІ та антиколоніалізм (Ф. Муллалі, К. Робертс, Р. Кіплінґ, Дж. Р. Р. Мартін, П'єр Дібісі, В. Аксьонов, Б. Акунін, Б. Лавреньов, К. Буличов, В. Єрофєєв)

Розглядаючи явища історизму в художній літературі, дослідники в першу чергу беруться визначати кількісні та якісні характеристики так званої *історичної правди* і художнього вимислу в ній, а якщо йдеться про порівняльне літературознавство, то, в кінцевому рахунку, на читача чекає зустріч із безліччю розібраних на компоненти історичних трактатів у порівнянні з об'ємним набором зразків художніх історичних творів.

Однак зовсім інше обличчя має дослідження, в якому можна ввести в дуальну порівняльну систему ще один — третій компонент, культурний, або в широкому сенсі, — соціальний. В нашому дослідженні в ролі історичного твору взято альтернативноісторичний роман в російській та англійській літературах, а соціальним «третім компонентом» виступить антиколоніалізм: природний підбурювач, глибинний сенс і контекст художньої фабули та позатекстових чинників. Це дозволить здійснити порівняльний аналіз функціональних особливостей романів альтернативної історії в англійській і російській літературах у дискурсі антиколоніалізму, що відрізняється від історіографічного дискурсу суспільно-культурної англійсько-російської комунікації.

Британська імперія відома світові як одна з найбільш тривалих монархій, які мають колонії практично в усіх частинах карти світу. Також, відмінною рисою Великої Британії є співвідношення співдружності островів самої Англії і її колоніальних земель, деякі з яких залишаються колоніями донині. У період найширшого територіального впливу Британії організація управління колоніями змінювалася в часі і просторі, але станом на 1920-ті роки (час найбільшого розширення) може бути класифікована за такими категоріями: саме Сполучене Королівство — союз Англії, Уельсу, Шотландії та Ірландії (від 1922-го — тільки Північної Ірландії); коронні

землі (острів Мен, Джерсі і Гернсі); поселенські колонії. Корона проголошувала свій абсолютний суверенітет над ними, хоча вони й не були частиною Сполученого Королівства. На них поширювалося британське загальне право і закони, прийняті британським парламентом. Королівська влада втілювалася в губернаторі, призначеному британським урядом; удільні колонії існували також в Америці в XVI-XVII століттях, Корона дарувала їх в управління окремим аристократам; колонії, керовані компаніями — насамперед, Британською Ост-Індською; існували також кілька дрібніших подібних компаній в Африці; протекторати, які формально розглядалися як іноземні держави на чолі з іноземним правителем, проте, протекторат відмовлявся від самостійних контактів із іноземними державами, існувало також значне втручання британської влади і в його внутрішні справи; домініони, які з'явилися на початку XX століття як колишні поселенські колонії або федерації таких колоній; підмандатні території, що з'явилися після Першої світової війни і які являли собою колишні німецькі колонії і колишні національні окраїни Османської імперії, передані під управління Британії Лігою Націй³⁰⁵.

Отже, географія та розмаїття дипломатичних підходів в організації життя колоній в загальних рисах пояснені. По суті, подібну інформацію легко почерпнути з багатьох енциклопедичних та інших джерел, а основна властивість даної інформації полягає в її відкритості. Тоді, як інформація про колоніалізм Російської держави в будь-якому з джерел не є енциклопедичною інформацією, а, навпаки, — продуктом умовиводів різних авторів або результатом локальних досліджень, офіційною владою не прийнятих (у жодний з періодів історичного розвитку). Відповідно, її основною якістю постає непрямоїсть, а статусом — таємниця, завуальованість. Вхідження в зміст цього явища приводить її автора до маргіналітету, а згодом йому доведеться існувати не тільки в якості аутсайдера, але ще ймовірніше — шкідника і відлюдника, блазня або божевільного. У дискурсі питання російської колоніальної політики цікаво простежити не стільки

³⁰⁵ За матеріалами БСЭ (в 30-ти томах. Москва, 1971. Т4. С. 95-96.

факти, події й географію, які, хоч і не так просто, проте, можливо зібрати з національних історіографій народів колишнього СРСР, а швидше якийсь тонкий дисонанс між історичними фактами і діями та їхнім емоційним забарвленням, залежно від хронологічного маркера автора історичного матеріалу.

Скажімо, історія від Б. Кагарлицького (Борис Кагарлицкий), російського політолога, члена наукового співтовариства Транснаціонального інституту (ТНІ, Амстердам) позначена глобалістським поглядом на російську історію і політику: «Починаючи від 70-х років XIX століття, Російська імперія, оговтавшись після невдачі в Криму і зміцнивши себе реформами, знову стає на шлях геополітичної експансії. Хоча сторонньому спостерігачеві це здавалося відродженням англо-російського суперництва на Сході, спробою звести старі рахунки з Туреччиною та повернути російському царю ореол захисника інтересів слов'янства. Але, як і всі міжнародні події XIX століття, нові військові походи царської Росії мали глибокі економічні причини»³⁰⁶. З невеликого уривка тексту політико-соціального аналізу російського колоніалізму стає очевидною проблема зовнішнього і внутрішнього осмислення історичних подій і різниці емоційного і логічного сприйняття їх усередині імперії і ззовні, а також у споконвічних російських землях і в колоніях. Крім політичної гри, в суті колоніальної політики будь-якої країни, в тому числі й Російської імперії, важлива роль відведена економічним і кримінальним справам. Пожвавлення внутрішнього ринку в зв'язку з тим, що «фрітредерський» митний тариф був скасований 1877 року, саме тоді, коли знову активізувалася російська зовнішня політика на Балканах і в Середній Азії, — яскраве тому підтвердження. Характерна риса периферійного суспільства — вузькість внутрішнього ринку. Відомо, що Ленін був упевнений, що Росія страждала одночасно від капіталізму і від недостатнього його розвитку. Однак, якщо подивитися на розміри російського внутрішнього ринку зазначеного вище періоду, виявляється, що порівняно з ним розвиток капіталізму не тільки не був

³⁰⁶ Кагарлицкий Б.Ю. Периферийная империя: циклы русской истории. Москва: Алгоритм. Изд-во «Эксмо», 2009. С. 113.

недостатнім, але, навпаки, виявлявся надлишковим, непропорційним до внутрішніх тогочасних потреб. У Британії XIX століття великий внутрішній ринок гарантував масове виробництво і можливість завоювання зовнішніх ринків. Російський промисловець, навпаки, міг компенсувати свою слабкість тільки підтримкою уряду і експансією на зовнішні ринки. Конкуренція в Західній Європі була важкою, вимагала низьких цін і військово-політичної підтримки держави. І те, й інше мало оплачувати власне населення. Йому доводилося платити втридорога за вітчизняні та імпортовані товари на «захищеному» ринку, йому ж доводилося утримувати армію і постійно зростаючу в зв'язку з новими завданнями бюрократію, йому доводилося, в кінцевому рахунку, йти на війну, щоби завоювати або відстояти ринки для «вітчизняного товаровиробника»³⁰⁷. Промисловість вимагала експансії, імперії, війни. Економічна слабкість вимагала максимального політичного напруження. Російська держава повинна була стояти в одному ряду з іншими колоніальними імперіями.

Слід звернути пильну увагу на те, що вплив політики зовнішнього і внутрішнього колоніалізму та економіки імперії пов'язані як у прямому, так і в зворотному порядку причинно-наслідкових зв'язків. Перемога аграрного капіталізму над промисловим, яка слідувала за поразкою країни в Кримській війні, на перших порах повернула російську зовнішню політику у звичне проанглійське русло. Однак колишні відносини співпраці відновити було вже неможливо. «З одного боку, на Росію все більший вплив чинила Німеччина, яка об'єдналася 1870 року під владою Пруссії. З іншого боку, Російська імперія продовжувала рух до Туркестану. Цей наступ від самого початку мав цілком зрозумілу і просту мету: загатити російськими виробами Середню Азію»³⁰⁸.

Незважаючи на розширення Російської імперії, панівні класи країни не мали можливості ефективно пересунути економічний кордон і накопичити в колоніях достатні ресурси

³⁰⁷ Там само, С. 115.

³⁰⁸ Летняков Д., Яковлева А. Россия и мир: роль экзогенных факторов в русской истории. Россия в архитектуре глобального мира : цивилизационное измерение. Москва: Знак, 2015. С. 11.

для модернізації метрополії. Російський торговий капітал приходить у Бухару, ласу мрію московських купців ще за часів Афанасія Нікітіна. Це завоювання саме собою ще не було потужним стимулом для промислового розвитку. Проте, тип експансії зміївся. Раніше московська і петербурзька влада прагнула будь-яку завойовану територію зробити Росією, однак тепер Туркестан перетворюється на колонію, організовану, в значній мірі, за зразком Британської Індії, зі своїми «тубільними елітами», чітким поділом на європейське і мусульманське суспільства, які співіснують паралельно одне з одним. Велика частина території сучасного Казахстану в імперський період входила до складу Степового генерал-губернаторства з центром в Омську, яке називалося також Степовим краєм. Частина південних і південно-східних територій республіки перебувала в складі Туркестанського генерал-губернаторства зі столицею в Ташкенті.

Для британських підприємців, які починали проникнення в Бухару і Хіву, це були погані новини, оскільки слідом за російськими військами приходили російські митні тарифи. Але ще більшу нервозність спричиняла зміна геополітичної ситуації. Коли Павло I намагався відправити козаків у похід на Індію, йшлося не більше ніж про авантюру. Тепер все було інакше. Великої кількості сухопутних військ в Індії у Британської імперії не було, і появу російської армії в Середній Азії тут не могли вітати. «Англійський дипломат лорд Дж. Керзон, відкидаючи наявні в Лондоні побоювання, ніби росіяни планують завоювання Індії, все ж нагадував, що від часів знаменитої авантюри Павла I в Петербурзі мріяли про повторення подібного походу. Таким чином, протягом століть думка про можливість удару по Індії через Середню Азію залишалася актуальною у свідомості російських державних мужів»³⁰⁹. Утім, загроза була вдаваною, тож конфлікт не вийшов за рамки дипломатії. Британська Індія терміново почала зміцнювати свої північні кордони, зміцнюючи проникнення до Афганістану. Походи англо-індійських армій до Афганістану, які супроводжувалися важкими втратами і серйозними ураженнями упродовж кількох десятиліть, до

³⁰⁹ Кагарлицкий Б.Ю. Периферийная империя: циклы русской истории. *op. cit.* С. 114.

початку 80-х років XIX ст. досягли своєї мети: в Кабулі поставили уряд, лояльний до Лондона. Російський уряд, зі свого боку, відстоював тут власні інтереси, підбурюючи кабульських емірів проти британців, обіцяючи їм допомогу, але так і не наважившись на відкритий конфлікт із Лондоном.

Розгорнуту боротьбу прийнято називати «Великою грою», але, за великим рахунком, у масштабі глобальної політики, це й була не більше як гра. У Лондоні чудово розуміли, що для петербурзького уряду реальною метою була не Калькутта, а Константинополь. А справжня проблема Британської імперії полягала не в зосередженні російських армій в Туркестані, а в зростанні німецької промисловості. На російському ринку Британія втрачала свої позиції, перш за все, під тиском німецької конкуренції і лише частково — через зростання російської промисловості. Однак зближення Петербурга з Берліном не призвело до стабільного союзу. На світовому ринку зерна дві імперії виступали конкурентами, а це означало набагато більше, ніж усі колоніальні непорозуміння з Англією.

У подібній ретроспективі перетину і конфлікту інтересів, при умовній взаємодії і паралельному розвитку, сформувалися дві різні системи колоніалізму: явна і прихована, логістична і векторна, права і ліва, меркантильна та ідеологічна. Відповідно, після вичерпання більшості ресурсів імперського сприйняття світу, незважаючи на існування обох фактично або гіпотетично на геополітичній карті, мислення антиколоніалізму приймає різні форми, виходячи з протизалежності стосовно різновиду колоніалізму, що яскраво відобразилося в художній літературі альтернативно історичного метажанру.

Після невеликого історичного екскурсу, звернімо увагу на гуманітарні дослідження опору колоніалізму як поняттю взагалі. Всі відомі джерела подібного штибу справедливо розділити на дві групи: антиколоніальні і постколоніальні дослідження. Постколоніальні характерні для країн, що недавно отримали незалежність, вийшовши зі складу імперій або штучних державних об'єднань. На слов'янському просторі можна говорити про українські, білоруські, чеські, словацькі тощо корпуси досліджень. Первинна мета і сутність постколоніальних праць — описати стан культури, соціуму,

сприйняття історіографії та політичних змін певного географічного модусу після остаточного роз'єднання з колонізатором. Вторинна мета і властивість належать до аналізу стану суспільства і культури, а саме національної її складової, виявленої особливо в художній літературі. Антиколоніальні праці, відповідно, стосуються країн, які створювали власні імперії, а також націй, які не мали незалежної держави на момент написання наукового матеріалу. По суті, форма та вираження їх буде таким же, що й для перших, із різницею в часі та локусі й у головній меті: бажання знайти і розробити необхідний курс і алгоритм дії для повторної самоідентифікації нації і соціуму після обов'язкового здобуття незалежності державою або дійсного суверенітету.

Однією з найбільш неупереджених наукових праць із питання російського колоніалізму є монографія професора університету Райса Е. М. Томпсон «Знання про імперію: російська література і колоніалізм». Книга написана англійською і видана вперше 2000 року, а в період від 2001 до 2006 була перекладена на польську, українську, китайську мови. У монографії дослідниця з польським корінням, уродженка Литви, яка прожила половину свідомого життя в США, на підставі емпіричного досвіду і багаторічної роботи з документами, історичними матеріалами та художніми текстами намагається знайти відповідь на питання про сутність російського колоніалізму, закоріненого не лише у віковій системі політичного курсу, але також у глибині національного модусу «загадкової російської душі».

Що стосується дослідження британського колоніалізму в дискурсі анти- і постколоніалізму, відображених у літературі, то кількість праць у цій галузі справді величезна: тільки в академічних виданнях за останні 20 років у наукометрії перебуває понад 30 тисяч наукових матеріалів. Особливу увагу в сенсі літератури і постколоніалізму привертають такі статті й монографії, як: В. Кеннеді «Література Британії 18-го століття і постколоніалізм» (Valerie Kennedy «Eighteenth-Century British Literature and Postcolonial Studies»), М. Кержковська «Яка історія потрібна Центральній та Східній Європі? Можливості усної історії» (M. Kerzhkovska «Jakiej historii potrzebuje Europa

Środkowo-Wschodnia? Okazje do historii mówionej»), М. Белл «Література, модернізм і міф» (Michael Bell «Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century»), М. Гардінер «Культурне коріння британської деволюції» (Michael Gardiner «The Cultural Roots of the British Devolution», 2004) тощо. У теоретичному аспекті більшість різнорідних за тематикою і літературознавчим дискурсом праць подібні, по суті, до теорії британського колоніалізму та сформованого ним анти-дискурсу англійського антиколоніалізму.

Виходячи з результатів названих статей і книг, колоніалізм у самій Великій Британії, як і пам'ять про завоювання, функціонують як об'єднавчий чинник для нації. Антиколоніалізм і постколоніалізм (які часто переплітаються) як протиборчі поняття і соціально-культурне явище, фактично, претендують на роль колоніалізму з приставкою «new age» і створюють також новий дослідницький коридор на обпаленій багатьма подіями глиняній таблиці колоніалізму.

Переходячи безпосередньо до порівняльного аналізу, хотілося б зазначити базові принципи вибору зразків альтернативноісторичних романів для аналізу, відмінностей і відповідностей творів теоретичним припущенням, здійсненим на початку. Властивості альтернативної історії в художній прозі визначаються, насамперед, її функціональністю в соціумі конкретної країни і відносинами між історіографією та альтернативною історією. А. Гуларяну (Артём Гуларян) і О. Третьякову (Олег Третьяков) належить визначення АІ як «системного індикатора соціального дискомфорту»³¹⁰. Виходячи з такої дефініції, АІ займає полярну позицію відносно офіційної історіографії, врівноважуючи цим картину світу певного соціуму. У британському літературному досвіді така схема не тільки може бути застосована, а й посідає чільну позицію, наприклад, в антології Дж. К. Сквайра «Якби все сталося інакше» 1931 р. (John Collings Squire «If It Had Happened

³¹⁰ Гуларян А., Третьяков О. Альтернативная история как системный индикатор социального дискомфорта, Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы Международной научной конференции 21-23 марта 2006 год. Москва, 2007. С. 323-335.

Otherwise»). У радянській російській літературі першого періоду (1917–1927), на думку М. Назаренко, АІ «служила протилежним цілям, підтверджуючи наявну картину світу»³¹¹. Дилема народжується у вихідній точці жанру і тому альтернативна історія суперечить сама собі. Разом із тим, функція її не алогічна, а складається з глибинного аналізу явищ, подій та історичних діячів. Останнє об'єднує російську літературу з європейськими та американською субжанру криптоісторії, що розглядаємо в цьому підрозділі.

«Як і в кожен епоху, в ранньорадянські роки можна визначити історичні періоди, найбільш цікаві для письменників. В цьому випадку — це час наполеонівських воєн (що можна пояснити постійними паралелями в публіцистиці того часу між «двома Вітчизняними війнами» — 1812 і 1914 рр.) І недавнє минуле ...»³¹², пише в теоретичній статті щодо періодизації АІ в російській літературі М. Назаренко. Головним чином думки письменників цього періоду АІ в російській літературі (за вказаною періодизацією) прикуті до боротьби декабристів і варіацій на тему життя Наполеона: М. Первухин «Пугачов-переможець» («Пугачёв-победитель», Берлін, 1924), «Друге життя Наполеона» («Вторая жизнь Наполеона», 1917), В. Гіршгорна, І. Келлера і Б. Ліпатова «Безцеремонний роман» (Вениамин Гиршгорн, Иосиф Келлер, Борис Липатов «Бесцеремонный роман», 1927).

У цей час у Великій Британії спостерігалось певне затишшя в альтернативноісторичному дискурсі, яке тривало до 50-х років, а пальму першості цього часу перебирає Америка. Найбільш впливовий твір цього періоду в американській АІ — «Хай не зійде темрява» Л. С. де Кампа і роботи британського драматурга Н. П. Коварда (Noël Peirse Coward), наприклад, «Світ нашого часу» («The World of our Time»), виданий як п'єса 1946 р.

Другий період розвитку АІ настає після «... тотального панування вульгарного марксизму, коли з історії виганяли особистостей, а залишали тільки продуктивні сили і виробничі

³¹¹ Назаренко М. «Альтернативная история» в советский период: генезис и динамика жанра. Літературознавчі студії 2013. N 39/2. С. 212 – 219.

³¹² Там само. С. 214.

відносини, АІ зникає з російської літератури»³¹³ і ставить перед жанром нові цілі. Перебування в полі ідеологічного контексту і зміна його внутрішніх заборон на умовний спосіб в історії, вимагали строгих рамок АІ, а саме перебування в жанровій матриці наукової фантастики. Отже, побудова альтернативності чітко залежала від екстратекстових факторів: результатів дії машини часу, інопланетян і космічних катастроф. Яскраво виражена детермінованість історії в романі А. і С. Абрамових «Ходіння за три світи» (Александр Абрамов, Сергей Абрамов «Хождение за три мира», 1966), що є окремим випадком соцреалістичної літератури в її не вульгарному еквіваленті, а в спробі вийти за рамки методу і жанрової схеми у пошуках скарбів, тих небагатьох, хто вміє бачити реалістичні сні і вибудовувати історію, яка ніколи не відбувалась.

У 70-80-ті роки художня альтернативістика частково зливається з історичною прозою. Прикладом тому слугують праці Н. Ейдельмана, М. Нечкіної і А. Тартаковського. «Апостол Сергій. Повість про Сергія Муравйова-Апостола» Н. Ейдельмана (Натан Ейдельман «Апостол Сергей: Повесть о Сергее Муравьеве-Апостоле», 1980) являє собою цікавий зразок збору історичних і вигаданих (чи, радше, «поліпшених») фактів і художньої канви, близької до романної структури. У 1977–1979 роках у Коктебелі В. Аксьонов писав свій найвідоміший роман «Острів Крим», а 1981 р. роман уперше побачив світ у США. Після видання роману концепція такого субжанру АІ, як криптоісторії в російській літературі перестає домінувати і виникає субжанр, що характерний для української літератури АІ, роман-пересторога, альтернативно історична сюжетна лінія якого перебуває у майбутньому як відносно точки біфуркації, так і щодо історіографічного часу в реальному історичному розвитку. Отже, альтернативність його на рівні фабули в тому, що півострів Крим у творі є островом у басейні Чорного моря. Острів Крим беззахисний, і війська «більшовиків» починають наступ по льоду протоки. У цей момент стається випадковість, яка не врахована ні «більшовиками», ні «білими»: один із кораблів англійського флоту, що стояв у Чорному морі, раптово відкрив вогонь, який завдяки крихкості льоду під ногами

³¹³ Там само. С. 216.

нападників стає згубним для них самих. Наступ зривається, перетворюючись на стратегічну поразку Рад, момент упущений, а «білі», отримавши перепочинок, використовують можливість зібрати сили, перегрупуватися і перетворити острів на неприступну фортецю. Роман отримав величезну популярність як у радянській Росії 90-х, так і після розпаду СРСР, в Україні, Білорусі, Прибалтиці, США, де неодноразово перевидавався. Новий сплеск інтересу (через новітні політичні події) спостерігається відносно роману і на початку 2000-х років.

Публіцистичний роман у двох частинах Б. Акуніна «Письменник та самогубство» (Борис Акунин «Писатель и самоубийство», 1999) маркується видавництвами як публіцистика або науково-популярна література, однак сам автор у вступі говорить так: «На вас чекає не наукове видання, а есей, тобто твір винятково особистий». І далі, в поясненні структури, автор удається до таких означень: «новелети», «вставки сюжетних ліній» тощо. Як локальна (поділ на розділи), так і глобальна (2 частини) архітектоніка твору «Письменник і самогубство» наштотує на умовивід, що маємо справу з публіцистично-художнім твором, адже російський романіст мислить романною структурою, навіть пишучи філософсько-соціологічну розвідку, заперечуючи її належність до наукової літератури. В кожному разі, в новелетах «Юність», «Старість» та «Політика» особливо чітко простежується елемент АІ тоді, коли автор «переходить від слів до діла»: від опису відомих джерел та постановки питання — до імплікації біографій відомих людей у концепцію суїцидології ХХ віку. Б. Акунін оминає гострі кути між письменництвом і науковими студіями, які правлять за джерельну базу попередньо проведеного ним дослідження за рахунок блискучих художніх образів, упізнаваного метафоричного стилю, іронії та метонімії. Книга Б. Акуніна «Письменник і самогубство» постає своєрідним антиподом роману Р. Злотнікова «Російські казки» (Роман Злотников «Русские сказки», 2000). Якщо Б. Акунін планував сконструювати філософсько-етичну парадигму людини і самогубства у розрізі історії людства, а написав цікавий роман, то Р. Злотніков — навпаки — намагався

написати добрий роман, а вийшло переконливо сконструювати модель невдалої демократичної держави та старої ефективної монархії, що врятує світ. Бачимо на вказаному прикладі, як відбувається накладання жанрової матриці пригодницького роману на конструкційний елемент АІ Росії.

Роман «Російські казки», як і твір Б. Акуніна, містить елемент АІ — це зіставлення фантастичної сюжетної лінії життя планети Голуеї в минулому, в яке потрапляє спеціальний агент Айвен унаслідок аварії шатла, в якому він летів виконувати розвідувальну місію. Альтернативна історія тут не належить до криптоісторії, тобто не заснована на фіктивній історії, адже її прототипом є історія громадянської війни в Росії 1917-го року. Спроба Р. Злотнікова зібрати всі сюжетні та тематичні елементи в єдиний твір, на думку І. Ашеулової (Ирина Ашеулова), завершилася фіаско саме через неузгодженість ідейно-тематичного плану твору та сюжетного і подієвого рівнів роману. Треба зауважити, що даний приклад ілюструє функціональну незалежність елемента АІ від інших жанрових і стильових рис і елементів твору.

Другий період АІ у Британії пов'язаний з оцінкою вітчизняного колоніалізму, власних перемог і поразок. Знаменною в ключі антиколоніалізму став роман «Павана» (1968) К. Робертса. Оповідну структуру побудовано на криптоісторії, в якій англійська королева Єлизавета I була вбита, в результаті чого, після безладу, іспанська армада успішно придушила рух протестантизму. Похмура картина нового світу нагадує католицький комунізм. Британський письменник Р. В. Кларк 1969 р. запропонував власну альтернативу результатів Другої світової війни в романі «Останній рік старого світу». (Ronald W. Clark «The Last Year of the Old World») Провал тесту Трійці в червні 1945 року призводить до американського вторгнення в Японію. Потім, вже 1975 року, британський журналіст і письменник Ф. Муллалі розгорнув нову альтернативу на тему Другої світової — роман «Гітлер переміг», в якому Японія вдарила на північ, а не на південь, Росія впала під її натиском, а Німеччина панує в Європі. Сюжет про розгром римо-католицької церкви і встановлення Гітлера в якості нового «батька нації», на момент виходу книги,

здався громадськості занадто незграбним і роман не отримав розголосу, хоча за художніми якостями перевершує «Останній рік старого світу» Р. В. Кларка.

Різні художні вектори політичної утопії *political fiction* як субжанру АІ розглянемо на прикладі трьох романів політичної утопії: Б. Лавреньова «Крах Республіки Ітль», збірки оповідань Р. Кіплінга «Сталки та компанія» (Joseph Rudyard Kipling «Stalky & Co») та С. Фрая «Як творити історію». Роман російського письменника Б. Лавреньова «Крах Республіки Ітль» належить до розряду рідкісних діамантів, загублених серед відкладеної в архів наукових студій соцреалістичної літератури. Твір написаний 1925 року і сьогодні збуджує сміх у сучасного читача унікальним світлим гумором і вмінням створювати суспільні моделі. З одного боку, генерал Орпінгтон поведінкою пересмішника нагадує водночас Сталкі Р. Кіплінга та Сера Пітира Бейліша з «Пісні льоду й полум'я» Дж. Р. Р. Мартіна: «[...] розкривши футляп, президент Аткафн з доромогою міністра внутрішніх справ вручив генералові Орпінгтону знак ордена [Демократичної Свободи]. Сер Чарльз прийняв дар республіки з належною повагою і вдячністю й провів її сановників. Повернувшись до каюти, він з полегшенням зітхнув, зняв стрічку, вклав її у футляр і сів писати листа дружині: ... / “Після повернення у мене буде чим розважити вас і його величність. Поцілуйте Роберта і розкажіть йому, що сьогодні я отримав від тутешньої влади орден, котрий страшенно підійде шимпанзе Аяксу. / Ваш Чарльз” [...]»³¹⁴. С. Фрай дилему істинної та вдаваної влади та свободи вирішує не на політичній мапі, а в середині сім'ї між Анною, служницею та главою сім'ї. Проте, політичне питання — як робиться історія — однаково спливає на поверхню, як нафта на воді, причому у романі Б. Лавреньова — у прямому сенсі. Що це за республіка Ітль, з якої держави автор її змалював? Відповідь знайдеться у розв'язці: «[...] — Ваша величносте, — сказав Коста, — ви не усвідомлюєте собі становища. Нафтові промисли — єдине і головне багатство Ітля. Якщо ви віддасте їх, ви станете більшим бідняком, ніж

³¹⁴ Лавренёв Б. Крушение республики Итль. Изд. Мир преключений. Богданов А. (Малиновский) Красная звезда; Лавренёв Б. Крушение республики ИТль. Москва: Правда, 1990. С. 400.

досі. Вам не буде за що пообідати навіть у третьорозрядній харчевні», — звертається Коста до правителя Аткаіна та його королеви Гемми. Щоправда, Максиміліан, як істинний представник бомонду, в цій справі цікавиться своєю нерухомістю і театром, до якого не може не ходити, тож політичні справи Республіки Ітль його, державного діяча, мало хвилюють».

У 80–90-х рр. ХХ століття формується метажанрова структура АІ, її хронологічний і топографічний поділ більше не характеризує розвиток жанру. АІ стає на шлях ухронії у США, а в Європі — альтернативи не стосуються тільки конкретної країни, рідної письменникові, а все більше розростаються територіально, як загальноєвропейські на шляху жанру політичної утопії. У Росії, Україні, Білорусії в кінці ХХ століття активно починається процес розробки проблеми постколоніалізму в гуманітарних науках і художній літературі. З'являються романи АІ українських письменників І. Білика «Меч Арея», Ю. Андруховича «Московіада», білоруської авторки Я. Пінчук «Місто мрій» (Яніна Пінчук «Горад мрой»), російського письменника К. Буличова «Заповідник для академіків», у яких аналізується розвиток країн СРСР в альтернативі відсутності та існування радянської влади.

Для тогочасної англійської літератури відправна точка дії у більшості випадків — Лондон. У романі П'єра Дібісі «Світло згасло в Країні Див»³¹⁵, вперше виданого в Британії 2010 року, а російськомовного — комуністичний світ або Московська імперія, яка, наприклад, з'являється під призмою сарказму Є. Замятіна в романі «Ми»³¹⁶, вперше виданого в 1924 році. І уродженець Австралії Пітер Воррен Фінлей (справжнє ім'я П'єра Дібісі), і радянський громадянин Росії Є. Замятін в декадансі описаних в їхніх романах світів схильні звинувачувати Імперію та «імперію зла» відповідно.

Роман Дібісі починається з програмного вірша, в якому в алегоричній формі розкривається замисел усього роману: «Цей брак пристрасті соромить наш день, / Тому історія закликає мене і вас: / Наяву! Давайте проб'ємося крізь нерозважливий

³¹⁵ DBC Pierre Lights Out in Wonderland. A Novel. Faber and Faber Ltd. London, 2010. 336 p.

³¹⁶ Замятин Е. Мы. Роман, 1957. 226 с.

розпад, / І сплеск останній скинутої імперії»³¹⁷. Після епатажної заявки у віршованій формі далі, в прямому і переносному сенсі, йде проза. Адже спосіб пробитися крізь пил імперії обраний героєм роману згідно із «Занепадом Європи» Шпенглера: «Наша імперія шопінгу в її останніх судомливих муках. До побачення вільні ринки, зручні умови і становища, фіаско сміху, ха-ха, крик, э-ге-ге! Останні гультяї - це непотріб, який ми бачимо на будь-якій події з вільним входом, вони викликають винну блювоту. Це не жаль, але гордість, котору я відчуваю, від уміня визначити результат гри й піти вчасно»³¹⁸. Як видно з першого розділу «Лондон», головний герой абсолютно впевнився в плані самогубства, оскільки це єдиний вихід із становища. Оскільки навколишня дійсність є неприйнятною для психічно адекватної людини, якою він себе вважає, йому необхідно з неї достроково піти. Інша, більш глибинна, причина подібного вибору криється в тому, що герой роману Дібісі сам є продуктом ненависної йому дійсності, імперії шопінгу і безкоштовних фуршетів.

У порівнянні з ситуацією, до якої втрапив герой роману «Світло згасло в Країні Див», мимоволі народившись в Європі, ситуація героя Замятіна нагадує «малу біду» доморощеного пророка Амоні з роману В. Сорокіна «Цукровий Кремль». Д-503 не позбавлений природного людського ества, на яке полює імперія, описаний в романі як секрет привабливості героя: «... він мимоволі виділяється із дистильованої Єдиної Держави своїм чоловічим, тваринам магнетизмом, матеріальним втіленням якого в романі стають волохаті руки Д-503 ...»³¹⁹ і, згодом, у висновку пригоди, в яку його втягує кохана, у Д-503 «утворюється душа», від чого, щоправда, в кінці роману герой буде позбавлений з волі Благодійника-государя. Герой Дібісі незадоволений сервісом в транспортній касі, як і ранковими газетами, відносинами людей, далекими від християнського

³¹⁷ Пер. авт. Оригінал: «This want of passion disgraces our day, / Therefore history implores me and you: /To attend! Let's woo this reckless decay, / And romp through an empire's last spew», цит. за DBC Pierre. Lights Out in Wonderland. A Novel, Faber and Faber Ltd. London, 2010. P. 16.

³¹⁸ Там само. P. 20.

³¹⁹ Замятин Е. И. Мы. Текст и материалы к творческой истории романа. Сост. М. Ю. Любимова, Дж. Куртис. СПб, 2011. С. 65.

ідеалу. Проблема, описана в романі, глобальна, вона має цивілізаційні обриси, хоча дія відбувається в багатьох містах Європи, існуючих і вигаданих: Лондон, Берлін, Країна Чудес, регрес суспільства автор пов'язує з колапсом імперського сприйняття і відсутністю нової картини світу.

«Цукровий Кремль» В. Сорокіна продовжує тему, розпочату Е. Замятіним. У романі в саркастичному тоні представляється автором найгірший з можливих шлях розвитку Росії. Так, наслідком сучасної політики (в широкому сенсі цього слова) державних мужів Росія 2028 з'явиться в неймовірному зльоті техніки, ознаменується засиллям китайської мови, чергами в продовольчі магазини, божевільними і бездомними, культом особистості «царя-батюшки».

Найяскравішим алегоричним образом, що просякає весь текст книги і його бурлескні події, стає Цукровий Кремль — бажаний подарунок для дівчинки Марфуші. Цукеркою вона збирається поділитися з усією родиною, так, щоб всі важливі частини Кремля були розділені між батьками, ще не народженим братом і нею самою. Так автор висміює порожній культ особи правителя, що заковував свідомість людей в догмат державної ідеології, що забороняє жити життям ХХІ століття і сьогодні, яка не дозволяє мислити поза рамками, створеними кожним діючим урядом.

Отже, шляхи в розвитку ідей антиколоніалізму дуже різні в різних національних літературах. Якщо антиколоніалізм Європи пов'язаний з новими соціальними і духовними цінностями, які сприймаються світовим співтовариством досить неоднозначно (на що звертає увагу, як уже згадувалось у II розділі Ева Томпсон), то він має характеристики внутрішнього процесу, як, наприклад, яскраво демонструє англійська антиколоніальна і постколоніальна література АІ спрямування.

Зовсім інші властивості має російська література суміжного плану: пошук зовнішнього ворога і «залежність» колоніалізму продовжують характеризувати російську альтернативістику і сьогодні. Наприклад, роман-анекдот В. Єрофєєва «Енциклопедія російської душі» написаний в стилі нарисового роздуму про набір найважливіших масок, тобто

стилізованих персонажів, серед російського і, відповідно, створюваного діями персонажів контексту, як і в разі художньої оповіді Е. Замятіна в романі «Ми»: «Так, любий математику, на щастя, на щастя, на щастя! Ми — найщасливіше середнє арифметичне...»³²⁰, — описує головного героя автор. Навіть іронія, що пронизує кожне речення роману, не приховає від кмітливого читача момент антиприсутності колонізатора, розлитого в повітрі як сама ідея, але аморфного і тому — непереможного.

Від ефемерного «государя», який чи то «ворог», а чи «благодійник», складно очікувати метаморфози, отже, російська АІ вдруге заперечує себе.

Український роман постколоніальної АІ більш чітко розмежовує взаємини «суб'єкта» і «об'єкта» колоніалізму. У романі В. Кожелянка «Тероріум» бачимо зазначений протилежний ефект.

Антураж сюжету «Тероріуму» подібний до іронічної криптоісторії Сорокіна, однак виконання і символічне навантаження сприймається зовсім інакше. У Кожелянка бачимо персонажів, які, вийшовши за поле впливу обставин, уявляють себе напівбогами і поводяться відповідно. В результаті отримують гідні їхніх плодів діяльності висновки. Чіпка, розмовляючи з Сонцем (постмодерністська обробка персонажа Панаса Мирного з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні...») — розуміє, що збожеволів не він, а весь світ навколо. Узурпатор Кромешний збожеволів ще більш екзотичним чином: він боїться золота, яке так прагнув завдяки владі отримати. Протягом сюжету твору кожний герой переконується, що всі підозрюють усіх і вдаються до випадкових, нав'язаних емоціями, вчинків, які, як виявляється пізніше, стають доленосними. У романі В. Кожелянка діє, так само як і у В. Сорокіна, невизнаний мислитель-блаженний (Стефан Ксенофобенко-Ксенофіленко — ім'я говорить саме за себе). На відміну від російського Амоні, він продукує цілком розумні ідеї, правда, потрапивши до позбавленого далекоглядності О. Коп-Аума, ці ідеї перетворюються на зброю дуже швидкої дії. О. Коп-Аум хоче будь-що стати молодшим і

³²⁰ Замятин Е. И. Избранные произведения. Москва, 1990. С. 41.

красивішим. Ціною державного злочину він знаходить потрібний спосіб, але експеримент виявляється невдалим і наш герой, замість омолодження, стає столітнім старцем. Видно, що в кожній окремій сюжетній лінії роману, зрештою, персонажі отримують або бажане, або заслужене. А майстерність, з якою це все вкладається в одну фабулу, вражає навіть літературних гурманів.

Принципова різниця між українським і російським романами АІ спостерігається також у тому, за допомоги яких компонентів тексту формується альтернативноісторичний характер твору. В. Єрофєєв наповнює свою «Енциклопедію ...» їдким мораліте, прихованим під формальним шаром іронії і сатири, які втілюються винятково на мовному рівні твору. Іншими словами, В. Єрофєєв розглядає типажі власне російського гатунку відсторонено і споглядально (демонструючи читачеві автобіографічну пиху: письменник народився в сім'ї дипломата і дитинство провів у Парижі), він не готовий до самоіронії, тому його роман-анекдот виходить несмішним. Сміх збуджує мовне оформлення, стиль викладу. Можемо навіть говорити про анекдотичність симулятивної фабули роману В. Єрофєєва: «Російський державний порядок, входячи в суперечність із внутрішнім хаосом, як правило, спричиняє чергову порцію самоїдства (ми і є справжніми самоїдами)»³²¹. Однак роман АІ з'являється тоді, коли письменник створює авторський світ, ідентичний за функціональними законами реальному або історично зафіксованому. А роман — політичний анекдот — це суміжний жанр, який виник на стику АІ, літературної пародії і роману-антиутопії.

В. Єрофєєв у романі знищує світ, до якого звик російський соціум, не створивши нічого натомість, знеособлює тим самим себе, перебуваючи поза межами рідного йому суспільства, залишає відкритим фінал твору, Кремлівське питання, навіть не намагається конкретизувати шляхи подолання кризи колоніалізму й, очевидно, задля задоволення теоретиків постмодернізму, приписує це до своїх письменницьких перемог.

³²¹ Єрофєєв В. Энциклопедия русской души : роман. СПб. Азбука-классика, 2010. С. 168.

Розладнаність задуму і його виконання, схильність автора спонукати читача до виявлення та викорінення комплексів, властивих постімперському російському суспільству, для якого характерні рух антиколоніалізму, суміжного з новоколоніалізмом та постколоніалізмом водночас, не даючи готового рецепту, облюбованого російським сучасним суспільством, В. Єрофєєв відкриває суперечливу дискусію навколо «Енциклопедії російської душі». Фактична різниця в мовному і художньому рівнях роману (наприклад, приховане культивування рис, які спричиняють засуджені комплекси, за допомоги художнього поділу негативних рис між усіма дійовими персонажами, навіть привабливими, і реалізує позафабульний сарказм) унеможлиблює досягнення поставленої письменником у передмові мети книги. А несумісність задекларованого жанрового маркера і дійсного виконання (енциклопедія і роман, які насправді виявляються підбіркою начерків, етюдів та афоризмів) дезорієнтує і без того розгубленого реципієнта.

Позитивним аспектом «Енциклопедії російської душі» бачиться приналежність роману до антиколоніальної літератури і спроба В. Єрофєєва розвінчати культ *широкої російської душі* в її винятково позитивному маркуванні й анатомувати різнопланові російські національні концепти картини світу.

Отже, функціональне значення англійського і російського роману АІ відрізняється: в першому випадку функціонує структурно-схематична модель історичного сегмента Британської імперії, що в літературі АІ відображено як спосіб дистантного аналізу явищ, історичних постатей і фактів, а в другому — як аргументаційна панель симуляції історичного процесу для виправдання і підтвердження актуальності колоніалізму в його різнобічних проявах. Як впливає з цього висновку, АІ в російському варіанті настільки ж схильна підпадати під вплив ідеології, як і справжня історія підлягає впливу суті та способу реалізації колоніалізму. Явний колоніалізм Великої Британії породив дію протиборчої сили — антиколоніалізму (вираженому в т. ч. в літературі), що, своєю чергою, відбилося в художній генологічній картині як

антиутопія, криптоісторія, урбаністична ухронія та ін. субжанри АІ. Прихований колоніалізм Російської імперії активізував епоху постколоніалізму, в тому числі літературного, вираженого як пошук самоідентичності шляхом заперечення імперського світогляду за допомоги художніх принципів іронії, гри, фарсу. Одночасне накладення «ностальгії за імперією», виражене як базис, точка природного відліку при створенні антиколоніальної російської альтернативної історії в художньому творі походить із історичної когнітивної моделі, створеної у свідомості автора (відтак — і реципієнта твору), піднімає імперський період до рівня природного стану російського соціуму. Виходячи з такого стану речей, подальші спроби боротьби з колоніалізмом позначені ігровим модусом.

3.3. Романи субжанрів AI (ухронії та метаісторії) як спроба декодування історичного смислу через повторну міфологізацію (Г. Гаррісон, Ю. Щербак, Д. Шурхало, В. Нефф, Дж. Р. Р. Мартін)

У «Метаісторії» Г. Вайта історичні події вперше трактуються як своєрідні персонажі історичних періодів, методом фрактального множення, тож ціла «метаісторія» людської цивілізації виявляється чимось на кшталт розлогої епопеї з багатьма сюжетними лініями та дійовими особами, прочитана з глибокою іронією та написана з філософським співпереживанням: «У цій теорії я трактую історичний твір як такий, що найбільш яскраво виражений у словесній структурі у формі розповідного прозового дискурсу. Історії (а також філософії історії) поєднують певну кількість «даних», теоретичні концепції для «пояснення» цих даних та структуру оповіді для представлення їх як ярликів із наборів подій, що, як вважається, відбулися в минулі часи»³²².

Український журналіст і публіцист Д. Шурхало звернув увагу не тільки на детермінування історичних подій, їхню суміжність чи повторюваність у інших масштабах та варіаціях, як довершено показав у «Метаісторії» Г. Вайт, але й на те, що вплив деяких історичних подій за короткий термін часу згасає у вирі нових історичних координат, але окремі події мають пролонгований і масштабний вплив протягом десятиліть, а то й — століть розвитку етносу. Зацікавившись питанням, чому ж так відбувається, Д. Шурхало взявся моделювати альтернативні шляхи розвитку Київської Русі, СРСР та незалежної України: починається книга новелою-нарисом про те, що було б, якби князь Володимир замість християнства обрав мусульманську релігію. Історіографічний стиль письма, порівняльний аналіз, у який включено реальні історичні дати та дійових осіб, справляє неабиякий вплив на читача, тож «мінарети на Дніпрових

³²² White H. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore&London, 1975. P. 9.

кручах»³²³ викликають в українців, думаю, ментальний супротив. Однак, у передмові до видання К. Бондаренко чітко вказує: «Ця книга не для вивчення вітчизняної історії, а для розуміння лишень деяких її моментів»³²⁴. Отже, незалежно від тематичного та ідейного наснаження твору альтернативної історіографії, жанрова структура його відповідає історіографічному письму, а стильова характеристика формується співвідношенням принципу моделювання та фентезі.

Цікаво порівняти в сенсі авторського рішення дві трилогії, написані у субжанрі історичного фентезі — трилогію «Час» Ю. Щербака та трилогію «Едем» Г. Гаррісона. Ю. Щербак протягом чотирьох років створив трилогію: «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011), «Час великої гри: Фантоми 2079 року» (2012), «Час тирана: Прозріння 2084 року» (2013-2014). Пов'язані твори жанрово та на ідейно-тематичному рівні — прогностичний аспект суспільно-політичного життя України у сенсі перебудови внутрішньої та зовнішньої політики у недалекому майбутньому. В кожному з творів ідея техногенної та політичної катастрофи людства, а в ній — і України як його складової частини — викладена поряд із пригодницьким сюжетом. Політичний кут зору фокусується на розв'язанні проблеми стосунків України зі східним сусідом — Росією — та подоланням рабської психології і приходом до демократичного державницького мислення, повторне відкриття справжніх гуманістичних цінностей і нової, адекватної часові, національної ідеї.

Американський та ірландський романіст Г. Гаррісон писав трилогію «Едем» протягом семи років і включив до неї також оповідання «Зоря нескінченної ночі» («Dawn of the Endless Night»). Трилогія складається з таких романів: «Захід Едему», «Зима в Едемі» та «Повернення в Едем». Романи пов'язані не лише ідейно-тематично, а й сюжетно: у всіх текстах діють фігуранти цивілізації розумних динозаврів та людей, зокрема «дочки життя» та «іілани» як антагоністи в середовищі

³²³ Шурхало Д. Українська якбитологія. Нариси з альтернативної історії. Львів: Піраміда, 2004. С. 25.

³²⁴ Там само. С. 24.

цивілізації динозаврів та син вождя людей, що населяють єдиний континент, Північну Америку — Керрік — як рупор і захисник людської спільноти у війні за виживання та домінування на планеті Земля.

Отже, іманентна подорож Керріка з романів Г. Гаррісона розпочинається вимушено — через оледеніння та неможливість подальшого існування у попередніх кордонах, а в романах Ю. Щербак рушієм часової подорожі стає винайдення мікрочастинки часу «таймон». У романі «Час смертохристів» автор пропонує політичну доктрину нової демократизації української держави: «Старі проекти розвитку цивілізації вичерпано. Перш за все — так званий демократичний проект. Влада більшості над меншістю. Не може одна людина — навіть найгеніальніша, а вождями, гетьманами чи президентами стають, як правило, унікальні мерзотники і честолюбні параноїки, — втілювати волю і мрії мільйонів людей. Не може якась жалюгідна епітеліальна клітина керувати організмом людини. Керувати повинен мозок»³²⁵. Для позитивного рецептивного досвіду читача Ю. Щербак створює чимало філософських надбудов, авторських коментарів, наукових відсилань до найновіших джерел природничих наук та екофілософії. Натомість Г. Гаррісон у тексті роману «Захід Едему» філософські внутрішні посилання, особливо ті, що стосуються «дочок життя», вкладає в уста героїв у діалогах. Наприклад, «іілани», відстрілюючись до останнього патрона, захищають філософію своєї поліцейської держави жорсткого управління, панівного матриархату та сексизму: «Немає слова для значення того, про що ви говорите. Це зрада всього, чим ми живемо, і я відчуваю лише велике несприйняття. Іілани живуть як жили, ще з початку часів. Тоді в цей порядок, як паразити в живу плоть, увірвався ваш зневірений Фарнексей, проповідуючи цю непокірну нісенітницю»³²⁶. Треба зауважити, що Г. Гаррісон також послуговувався науковими джерелами для написання романів, зокрема звертався до робіт експертів з біологічних, лінгвістичних і філософських питань. Так, біологія ііланів описана в дослідженнях доктора Д. Коена (Dillan Kohen);

³²⁵ Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року. Роман. Київ: Ярославів Вал. С. 450.

³²⁶ Harrison H. West of Eden. A Novel, 1984. P. 23.

мови іілан, саску, і марбак — у праці професора Т. Шиппі; філософія «дочок життя» створена разом із доктором Р. Е. Маєрсом (Robert E. Mayers). Бачимо, при певних стилістичних і емпіричних розбіжностях у конструюванні архітектонічної будови трилогій американського та українського письменників, спільну жанрово-стильову рису субжанру історичного фентезі — використання мотиву іманентної подорожі в ролі «рецептивного екскурсу».

Фентезійна інтерпретаційна модель у творах субжанру **історизоване фентезі + елемент АІ** характерна для канадської альтернативної історії. Йдеться про твори М. Етвуд (Margaret Eleanor Atwood), Т. Фіндлі (Timothy Irving Frederick Findley). Скажімо, Т. Фіндлі в романі «Небажані пасажери» створює фентезійну сагу про життя і звичаї дружини Ноя, де беруть участь як відомі з міфів та книг Старого Заповіту герої: Ной, три його сини, Архангел Михаїл, так і вигадані персонажі: антропоморфний втілений бог Яхве, сестра місіс Нойєс, Люсі, кішка Моттиль тощо. Деякі відомі, цивілізаційного ґатунку, образи втілені в альтернативній частині роману цілком в інший спосіб, ніж вони реалізуються у Біблії та міфах різних народів. Люцифер втілюється в образі чужоземки Люсі, щоб нарешті здобути перемогу в суперечці з Яхве. Однак у ході розвитку сюжету роману виявляється, що нетерпимий, невротичний Ной для Люсі стає цікавішим суб'єктом як спостереження, так і змагання. Отже, бачимо, що основними джерелами історизму в романі-фентезі канадського письменника є біблійні тексти, міфи різних народів — а базою для елемента АІ постає «Втрачений рай» Мільтона на всіх чотирьох структурних рівнях роману: у сюжеті (точка дивергенції — відмова дружини Ноя зайти в ковчег без своєї сестри), в мовостилі (прямі та непрямі цитати в тексті), в архітектоніці (цитати з Старого Заповіту розмежовують розділи роману), в ідейно-тематичному рівні (метою написання книги і центральним концептом є повстання супроти застарілих авторитетів, уявлень про добро та зло, їхня дуальність у світі та черствість догматів). «Фіндлі не тільки переписує, а й дописує канон. Зокрема, це стосується безіменної дружини Ноя, історія якої відсутня в «першоджерелі» [...] Фіндлі описує всі жахи загибелі цивілізації, ґрунтуючись на

«первинному джерелі»: це розповідь не тільки про те, що було (насправді), але і своєрідне застереження: так буде. Біблійна лаконічність замінюється багатограним, суперечливим викладом і не завжди узгоджується з першоджерелом розповіді», — характеризує антиутопічну модель роману В. Дьомін³²⁷. З боку генології роман також має ознаки ухронії, адже час подій в «Небажаних пасажерах» не детермінований, більше того — у розв'язці розуміється, що і колись, і тепер подібних персонажів і подій навколо дуже багато, і на розсуд читача пропонується спосіб їхнього визначення у найближчому власному оточенні.

Подібно до роману Т. Фіндлі, одне з перших ухронічних оповідань Дж. Р. Р. Мартіна, що започаткувало сюжет роману «Буря мечів», — «Лицар-живопліт»³²⁸ — використовує простір Середньовіччя в Європі для художнього моделювання сюжетів. Крім того, тут зображений абстрактний світ найновішої та найбільш популярної художньої саги літератури нового віку після 2000-х років, яка в екранізації одержала назву «Гра престолів». Безсумнівно, що «Пісня льоду й полум'я» побудована на матриці такого міфу, як «Старша Едда» та за прикладом світу трилогії «Володар перснів» Дж. Р. Р. Толкіна. Легендарний письменник-фантаст Дж. Р. Р. Толкін присвятив значну частину свого життя, вивчаючи та перекладаючи фольклорні твори, міфи північної Європи і англійські легенди фольклорного походження, також написав авторську версію нордичної легенди, витвореної «на основі ретельного аналізу стародавньої поетичної традиції»³²⁹. Ці епічні історії зі своїми чарівниками та лицарями, драконами й троями, проклятими перстнями та магічними мечами сьогодні такі ж захопливі, як і сотні років тому. Читання неоміфологічних історій наближає людину XXI віку до чарівних світів та давніх історичних свідчень, наприклад, про вікінгів та витоки їхнього світогляду:

³²⁷ Дёмин В. «Нежеланные пассажиры» Т. Финдли как вариант библейского мифа. Rhema. Рема; 2010. С. 15-22, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nezhelannye-passazhiry-t-findli-kak-variant-bibleyskogo-mifa>.

³²⁸ Martin G. R. R. The Hedge Knight. Second ed. Voyager Books, Dabel Brothers Productions, 1998. P. 160.

³²⁹ Толкін Дж. Р. Р. Легенда про Сіґурда і Гудрун. Перекл. з англ. О. О'Лір, К. Оніщук. Львів, 2010. С. 3.

Середземномор'я Дж. Р. Р. Толкіна так само, як і Вестерос Дж. Р. Р. Мартіна, власне, є витворами фантазії письменників, однак містять чимало криптопосилань і алюзій на реальні історичні події Західної Європи.

Складена невідомим писарем із Ісландії, близько 1270 року, на основі джерел, що датуються століттям раніше, героїчна поема «Старша Едда» оповідає про богів та смертних із давньої епохи: велетень Тор, приречена родина Велунгів, подорож у пекло Брингільда і жорстокість Атлі Гуна — всі ці події та персонажі так чи так відгукуються в обох згаданих сагах. «Еклектичні та фрагментарні, ці вірші все ж зберігають свою надзвичайну красу та силу, щоби захоплювати, відкриваючи вікно ідеям, віруванням та надіям вікінгів та їхньому світу»³³⁰. Але Дж. Мартін побачив у «Старшій Едді» скарбничку інтелектуальних розваг для читачів своїх творів. «Пісня льоду та вогню» Дж. Р. Р. Мартіна позначається літературознавцями і критиками повсякчас як «фантастична серія», яку все ще продовжує писати відомий британський письменник. Однак, наразі реалізуємо намір знайти тут ухронічну історію Європи, щоб довести та дослідити збіги альтернативно історичних подій з всесвітньою історією, що залишає по собі аналіз політичних або національних травматичних подій, війн або втрачених шансів життя відомих історичних осіб та досі нерозв'язаних таємних конфліктів реальної Європи. Його колекція не могла бути суто AI, тому що всі персонажі без винятку вигадані, що є вимогою різновиду саги, але ця серія так само може бути збіркою романів і новел ухронії, адже всі персонажі, основні локації та події містять відповідні відсилання до реальної європейської історії.

Дж. Р. Р. Мартін, який також називається GRRM, часто звертався до історичних книг у своїй «Грі престолів» і поновлював сюжет методом «повного занурення». Коли письменник описував ту чи іншу подію, він намагався якомога більше дізнатися про неї, але не прагнув втиснути всю інформацію в роман. Серед історичних книг GRRM виділив такі твори, що були ним використані в циклі романів:

³³⁰ The Elder Edda: Myths, Gods, and Heroes from the Viking World. Legends from the Ancient North, ed. by Andrew Orchard, Penguin Classics, 2013, P. 16.

«Середньовічний солдат» Джеррі Емтона та Джона Хоу (Gary Embleton, John Howe «The Medieval Soldier: 15th Century Campaign Life Recreated in Colour Photographs»), «Далеке дзеркало» Барбари Тукман (Barbara Tuchman «The Far Mirror»), «Середньовічне фехтування» Джона Клемента (John Clement «Medieval Swordsmanship»), збірка «Середньовічний бій» Девіда Ніколаса (David Nicholas «Medieval Fight»), «Великі міста стародавнього світу» Л. Спрага де Кампа («The Great Cities of the Ancient World»), «Хроніки Фруассара» («Chronicles of Frouassar») та багато інших. Він черпав натхнення з історії англійської, французької та шотландської мов, оскільки це підтверджено англійськими діалектами, що маркують і роблять упізнаваною мову персонажів у всіх романах циклу. Наприклад, ідея створення роду Таргарієнів виникла як алюзія на династію Стюартів, яка намагалася повернути англійський престол протягом кількох поколінь³³¹.

Історичним прототипом Стіни є Стіна Адріана, оборонна споруда римлян, збудована для відбиття зовнішніх нападів. Цей вал був північною межею Римської імперії. 1981 року Дж. Мартін поїхав до Великої Британії в гості до письменниці Лізи Таттл. У Шотландії, піднявшись до вершини стіни, він спробував уявити, як почувався римський легіонер у першому чи другому столітті нашої ери, стоячи на тому ж місці. Для римлян стіна являла собою межу цивілізації, своєрідну останню землю світу. «Я пережив багато речей там, дивлячись на північ, і просто звернувся до цих вражень, коли почав писати... епізод про Стіну «Гри престолів» ... Однак для фантазії потрібна певна гра з уявою, я не міг просто взяти та описати Стіну Адріана. Це по-своєму вражаюче, але реальна стіна здіймається у висоту лише на десять футів, і вона побудована із землі та каменю»³³². Розчарований Мартін зрозумів, що для його фантастичної історії потрібні більш величні споруди, тож описав Стіну вищою, монументальнішою та зробленою з льоду. Письменник

³³¹ Lauder J. ed. by. «Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire». From a Game of Thrones to a Dance with Dragons. Moscow- reprint, 2015. P. 8-9.

³³² Pleasance Ch. «The real history behind "Game of Thrones" fantastical characters» (and it's surprisingly like the Wars of the Roses). The Daily Mail, 10 May 2014. URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2625187/Revealed-The-REAL-history-Game-Thrones-fantastical-characters-surprisingly-like-Wars-Roses.html>

уявляв, як із хащів може з'явитися невідомий ворог чи монстр. Стіна була своєрідним бар'єром проти темних сил. Насправді, лише шотландці могли вийти з лісу в реальній історії, і Мартін вирішив, що варто придумати щось цікавіше і зробити ворога безсмертним і білим, навспак чорним шотландським воїнам. Братство Нічної варти за своїми функціями може нагадувати орден тамплієрів, що захищав спокій громадян та тримав обітницю безшлюбності та аскетизму. Стіна Адріана надихнула також письменника описати Стіну в «Грі престолів» як величезну споруду, яка тягнеться від сходу до західної межі Вестеросу.

Кхаласар Дрого — задум, заснований на описах багатьох древніх кочовиків. Збірний образ татар сходить до гунів та монголів, аварів та угорців. Письменником узяті також до уваги особливості племен американських індіанців. Вони вшановують доблесть і силу та зневажають смерть та біль, а також людей із сусідніх земель. Переносне житло, проста їжа, культ коня належать до звичаїв турків і монголів. Меч «арак» із внутрішньою заточкою, по суті, є копією єгипетського меча з більш округлим лезом. Заплетене волосся воїнів — це данина кочовикам Сіанбі, Дуньху та маньчжурам. Згідно з одним із припущень, прообразом кхала Дрого був, мабуть, Єсугей, батько Чингісхана. Повноцінна дотракійська мова в романі не значиться, згадувалися лише певні слова та імена.

Тиріон Ланністер, красномовний гном, значною мірою подібний на самого Мартіна, а також на Річарда III. На думку деяких дослідників, родина Ланністерів була натхненна підступною та авторитетною родиною Борджіа, про яку ходили історичні чутки щодо кровозмісних зв'язків; інші критики вказують на паралелі в історії Серсі та Джоффри з реальною історією Маргарет Анжу та її сина Едварда Вестмінстера. Загалом схожість між сюжетом «Пісні льоду та полум'я» та історією війни Червоної та Білої троянд відзначається багатьма джерелами³³³. Смерть Роберта Баратеона, яка спричинила

³³³ Pleasance, Chris. The real history behind 'Game of Thrones' fantastical characters (and it's surprisingly like the Wars of the Roses). The Daily Mail, 10 May 2014, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2625187/Revealed-The-REAL-history-Game-Thrones-fantastical-characters-surprisingly-like-Wars-Roses.html>.

конфлікт багатьох спадкоємців, безпосередньо стосується подій війни з *трояндами*. Дослідники провели паралель між стратою Еддарда Старка, зникненням брата Бенджена та стратою Річарда Плантагенета, III герцога Йоркського, а також смертю його дядька в бою. На голову Річарда поклали паперову корону задля глузу над переможеним; Старк у романі був обезголовлений. Мартін підтвердив вплив на образ Кейтлін Старк королеви Елеонори Аквітанської. Дослідники твору письменника також вважають, що Джон Сноу нагадує франківського Майордомо, Карла Мартеля³³⁴. Можливі прототипи — не лише люди в романі. Описуючи тронну залу Червоного Замку із залізним тронном, викуваним із тисячі мечей, письменник уявляв величезні зали Собору Святого Павла та Вестмінстерське абатство.

Усі функціональні та історичні прототипи дають підставу включити «Пісню льоду та полум'я» до субжанру ухронії й порівняти її з іншими зразками ухронії. Незважаючи на те, що деякі науковці воліють вказати жанр фентезі, який значиться в анотації до циклу романів «Пісня льоду й полум'я», історія роману розміщується в просторі світового літературного дискурсу не лише як світ саги, але як європейський міф про глобальні цивілізаційні зрушення, здійснені невідомим героєм. Таким чином, ефективне порівняння може бути тут не лише зі світом Середзем'я Толкієна, але й зі світом трилогії В. Неффа.

Чеський письменник В. Нефф оприлюднив ухронічну трилогію «Королеви не мають ніг», «Перстень Борджія» та «Дивовижна чарівниця» у період між 1973 і 1980 рр.³³⁵. Усі три твори написані після подій «Празької весни», тож у романах продемонстровано, як вибудовувалася рідна Неффу чеська історія, яка постала основним джерелом цих творів. Автор літературних коментарів до роману в українському перекладі «Королеви не мають ніг», український письменник Вал. Шевчук, так характеризував його історичні та альтернативні елементи: «Елегантно написаний роман

³³⁴ Martin G. R., Garcia E., et al. «The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones». Random House Publishing Group, 2014. P. 28,117,18.

³³⁵ Нефф В. Королеви не мають ніг. Пер. з чес. Д. Андрухова; передм. В. О. Шевчука. Київ: Дніпро, 1989. 495 с.

В. Неффа, на перший погляд, справді представляє серію літературних ремінісценцій читачеві, перших згадок про романи А. Дюма та Б. Брехта «Матінка Кураж».

У романі Неффа багато гумору; є мотиви, схожі з «Декамероном» Д. Боккаччо. Але письменник використовує такі «вільні» прийоми з цілком серйозною метою: захист від іронії, навмисні анахронізми (наприклад, атеїзм — це явище не першої половини XVII століття, а другої його половини), передача прямих почуттів у сучасність. Це свідчить про те, що твір — це історія, яку розповіла людина XX століття»³³⁶. Якби роман був сконструйований інакше, читачі не змогли б зрозуміти глибокий зміст заголовка.

Дійсно, чому у королеви немає ніг і як буде розв'язане це питання у романі? Неочевидна логіка заголовку приводить читача до специфіки головного героя, що підштовхує його до всіх альтернативноісторичних та фантастичних подій: гордості, забобонів, впевненості в собі. Передбачення всієї історії роману загалом та долі Пьотра Куканя зокрема зроблені трьома сестрами-Мойрами (Клото, Лахезіс та Атропос), що мають особливі функції в історії В. Неффа: всі три вони формують приворот майбутньої долі новонародженого Пьотра Куканя: «Він ніколи не буде довіряти аргументу, що у королеви немає ніг, тільки тому, що це неправда»³³⁷, — сказала Лахезіс, а Клото тоді мовила: «І він завжди залишатиметься у мирі зі своїм внутрішнім голосом»³³⁸. Після них обох прийшла черга третьої сестри говорити, але чорносердна Атропос нічого не мала сказати, посміхнулася лише і зникла. Так герой нової доби й головний герой трилогії Пьотр Кукань розпочав свою епічну подорож, яка звертається до національної історії Чехії та всієї Європи і стає такою схожою на середньовічну історіографію. Але, за іронією долі, екстраполяризована на реконструкцію чи глобальне перетворення XX століття, історіографічна складова роману не так просто надається до визначення часових рамок, що й обумовлює субжанр ухронії для роману, окрім політичної та соціальної ситуації суворой цензури після «Празької весни».

³³⁶ Там само. С. 7.

³³⁷ Там само. С. 8.

³³⁸ Там само.

Величезна і нелогічна річ полягає у тому, що заборона історичної інтерпретації спричинила в чеській та словацькій літературах розвій історичних творів інтерпретації протягом 70-90-х років ХХ століття, що простежується і сьогодні.

Отже, Пьотр Кукан є одним із героїв, суміжних із Джоном Сноу з «Гри престолів» — вісником, що приносить із собою правду та справедливість. Подібно до Сноу, Кукань час від часу стає вподобанням знатних жінок і царів, а царі й королі вмирають, жінки плачуть, і лише чарівниця покликана вбити його, щоб захистити природну історію від чужої стихії альтернативності, принципу біфуркації або «принца біфуркації», якщо так буде краще.

Як і у «Пісні льоду та полум'я» Дж. Р. Р. Мартіна, у трилогії В. Неффа функціонує велика галерея королів, королев, графів, чарівників, капітанів, простих людей. Деякі з них — справжні історичні постаті; деякі — прототипи реальних державних діячів; деякі персонажі походять з грецьких та римських міфологічних систем, а деякі — з фантазії автора. І хоча мета методу альтернативної історії в обох творах зовсім різна, він виконує аналогічну роль у побудові сюжету. Чергова історія будує стіни фантазійного світу з цеглинок реальних історичних елементів, роблячи роман цікавим для читачів, залучаючи реципієнтів до спільної творчості.

Третій варіант функціонування альтернативної історії — це історія історіографії в іншому часі у випадку навмисно завуальованого сучасного суспільства та його національного історичного шляху. Найкращий приклад — історія північноамериканських індіанців. З одного боку, американці не знали історичної системи життя індіанців до першої зустрічі і, можливо, досі залишаються таємниці в походженні культури індіанців. Насправді американці отримали історію про індіанців з їхнього міфу про самих себе, від образу — до анти-образу, використовуючи момент контакту з культурою. Отже, можна побачити альтернативну історію замість реальної історії, не через вибір автора, але через те, що АІ викликана причинно-наслідковим зв'язком в історичному процесі.

Ф. В. Тернер дуже ретельно описав цей процес у своїй книзі

«Портативна читальня для індіанців північної Америки»³³⁹ у 1937 р. Він зібрав міфи та казки, поетичні саги й оповідання, написані індіанськими авторами про індіанців і американців.

Вся історія, мабуть, альтернативна в будь-якому випадку. І хто може це довести або заперечити, якщо справжньої історії ніколи не було, вона була складена як вітраж зі скляних фрагментів кожної особистої та соціальної історії. Але найприкметніша АІ у цій книзі — це образ індіанця в історичному процесі, описаному на кшталт європейської історичної хроніки В. Гюго. Ідеться про оповідання «Кайзер і війна» Саймона Дж. Ортіса (Simon J. Ortiz «Kaiser and the War»)³⁴⁰. У ній розповідається про Другу світову війну очима індіанського хлопця, призваного до армії. Молодий чоловік не розмовляв англійською і вважав за краще залишитися вдома. З другого боку, він не знав, що таке армія. Так, історія випустила з пам'яті те, як з'явилося ім'я Кайзер, але герой повернувся додому через рік і носив лише сірий армійський стрій до кінця життя. Чутки переказували, що він убив когось там в армії, і після цього мусив узагалі не мовити жодного слова, за віруваннями індіанців. Всі ці альтернативні події розглядаються як символи смерті особистості у великій грі світової історії. Такий художній прийом багато разів використовується в трилогії Дж. Мартіна на кону історичного фрактального розгалуження.

Читача не може не зацікавити також історія Ортіса про зв'язок Гітлера чи «іншого кайзера» та онука Індіа Фаустіна. Він усе ще живий, але не може захистити онука від світової війни у селищі американських індіанців. «Після цього Кайзер завжди носив свій сірий костюм / Щоразу, коли ви його бачили, він носив тільки його ... Ну, Кайзер помер, але був похований без свого сірого костюма ... Сестра Кайзера сказала, що Кайзер наказав їй по його смерті відправити костюм американському уряду...»³⁴¹. Реальна історія американської рецепції збірного образу індіанців, утягнутих силоміць у європейську війну, могла б стати реальною історіографічною правдою, увійти в

³³⁹ Turner F. W., ed. «The portable north American Indian reader». Penguin books, 1977. P. 7.

³⁴⁰ Там само, С. 615-625.

³⁴¹ Там само. С. 625

історико-культурний дискурс під впливом глобалізації та демократизації, але наразі маркується альтернативною історією.

Книга Фредеріка В. Тернера — гарний приклад погляду індіанця на історичні процеси американської цивілізації, тобто погляду ззовні. Місце індивідуальної долі та думки займає загальний сюжет у збірці белетризованих оповідань Дж. Е. Льюїса «Книга мамонтів Заходу. Створення американського Заходу»³⁴². Їх спільний сюжет, побудований упорядником як герметичний опис життя людей на американському кордоні з індіанцями. Насправді ми маємо тут дві складні історичні лінії американців та індіанців. Сюжет складається з подвійних історій, які написані як розмова між американцями та індіанцями. Цікаво, що діалог культур не означає лише супротиву та гніву. У романі видно також, що повторна окупація території американцями не є єдиною проблемою індіанців. «Апачі приїхав у посушливу, міцну країну Південного Заходу за часів, що вже незапам'ятні. Землю їхню тоді вже окупували Команчі та Зуні, яких безжально вигнали пізніше. Так собі відомий «N'de» або «Dine» (що означає «люди»), прибульці, вони були відомі іншим ім'ям — Zuni для ворога, апачі. Як і Зуні, і Команчі, іспанці вважали їх непримиренними ворогами, що не піддаються підкоренню і стійкі до увертюр чорнобрових монахів», — пише Льюїс у розділі «Війна приходить у країну маленького дощу»³⁴³. Використання навіть лише згаданого одного елемента дає можливість зрозуміти нову приховану роль роману з елементом АІ: намагаючись розповісти людям справжню історію замість догматичної, стандартної історії з підручника, доводиться вдаватися до альтернативізму. Альтернативна історія в художньому письмі допомогла авторові залишатися поза політикою, націями та глобальним міфом сучасності, тому вона має шанс розповісти справжню історію. Але, як бачимо, це може бути реальна історія з обмеженим часом, що скидає згодом «шати» альтернативної історії та залишається

³⁴² Lewis Jon E. The mammoth book of the West. The making of American West. Carroll&Graf Publishers. Inc. New York, 1996. P. 12.

³⁴³ Там само. P. 345.

ухронічною, поза часом у будь-якій країні: «Американський Захід був і часом, і місцем. Але перш за все — це був стан душі»³⁴⁴. Такими словами Льюїс починає свій роман, і він розкриває їх, хоча все навколо тексту як оповідна історія, так і історія історіографічна, прямує до вибудування історії Нового Світу для іноземців та нових поколінь американців, які його не бачили на власні очі.

На відміну від книги Тернера, роман Льюїса, очевидно, написаний американцем, який дотримується одностайної національно-патріотичної ідеї своєї країни, хоча він намагається проаналізувати окремо історію індіанців, він не може доконечно цього зробити, лише спостерігати і збирати факти, що дає перевагу його книзі бути прочитаною.

Отже, можна зробити висновок, що жанрова формація АІ у вияві субжанрів ухронії та метаісторії самотужки, в процесі історичного розвитку, розбилася в часі на окремі різновиди серед вказаних субжанрів, які мають різні оповідні структури, запозичені з інших жанрів, зокрема канонічних, таких як історичний роман, роман-фентезі, детективний роман, ухронія та науково-фантастичний роман. Альтернативна історія стала екстреною допомогою у відновленні історизму історіографії, занурення у факти, а не їх рецепцію. Як уже зазначалося, в історії історіографії доба історичного переосмислення почалася в американській та англійській літературах на початку ХХ століття, а пізніше — у національних літературах Європи. Але в Європі ідеологічні цензури постали перешкодами для альтернативної історії слов'янських літератур: приховане язичництво та тоталітаризм.

Альтернативна історія намагається подолати цю сакралізацію і пробує зробити кожен компонент європейської культурної та політичної історії альтернативним.

В американській літературі метаісторія відіграє роль реконструкції та майбутнього історичного планування, причому твір не обов'язково має бути науковофантастичним, а може бути також романом-фентезі і водночас відповідати матриці субжанру АІ. Упізнаваними альянсами на історичні реалії різних національних історій, вдалими контекстуальними

³⁴⁴ Там само. С. 11

моделями історичного розвитку пояснюється популярність історичної саги Дж. Р. Р. Мартіна «Пісня льоду й полум'я». Але існує також міст між американським і європейським письменством: це субжанр АІ — ухронія. Він стосується справжнього топосу й народу, які ми можемо ідентифікувати, враховуючи нашу обізнаність про визначений час. Такий зв'язок можна знайти у сюжеті та специфічній подібності персонажів у романі В. Неффа «Королеви не мають ніг» та Дж. Р. Р. Мартіна «Пісня льоду й полум'я».

Але американський дискурс АІ має ще одну визначальну особливість: АІ досягає можливості формувати написання історії для історіографії як процес увіковічення згадок і ролей історичних осіб. Так сталося у випадку з американським Диким Заходом: описуючи ті романтичні для сучасного читача події, письменники створили чимало історичних, фентезійних чи змішаних романів.

3.4 Метаісторичний роман у дискурсі інтермедіальності (К. Буличов, У. Еко, Дж. Орвелл, В. Винниченко)

В сучасному літературознавстві на етапі деконструкції та перегляду канону літератури і функцій літературної теорії повнокровно розвивається дискурс інтермедіальності. В європейській науці про літературу сутність інтермедіальності пов'язана з набутками «теорії екфразису» та трансмедіальних зв'язків В. Вольфа, на що вказує у статті румунська дослідниця А. М. Баня (Alina M. Banea)³⁴⁵, а в слов'янському та, зокрема в українському літературознавстві гойдалки інтермедіальності переміщуються між рамками інтертекстуальності М. Бахтіна й інтерсеміотики Ю. Лотмана, прикрашаючи простір дискурсу теорією Т. Іглтона (Terence Francis Eagleton) щодо вихідної функціональної ролі постколоніалізму в розгортанні інтермедіального дискурсу в історії, теорії літератури та порівняльних студіях.

У контексті пропонованого дослідження, інтермедіальність розглядатиметься як «естетична авторська стратегія» (Г. Сиваченко)³⁴⁶ контамінації зображальних засобів задля створення панорамного ефекту в метаісторичному романі, що маркується як субжанр метажанру альтернативної історії.

Мета дослідження — виявити та описати сутнісні ознаки та генологічну перспективу метаісторичного роману як субжанру альтернативної історії в дискурсі інтермедіальності, з'ясувати риси та засоби інтермедіального дискурсу, що слугують паттернами й сегментами альтернативної історії в метаісторичному романі й реалізують екстраполяційну мультиальтернативність на фабульному рівні; виконують функції метафоричного включення рецептивного досвіду на рівні поетики. Маються на увазі романи метаісторичного

³⁴⁵ Banea A. Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel – Cluj-Napoca, 2012. – Режим доступу: http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_en.pdf

³⁴⁶ Література на полі медій. Теоретичні Ревізії. Збірник третій. Ра ред. Т. І. Гундорової, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. С. 447.

субжанру альтернативної історії — К. Буличова «Заповідник для академіків», У. Еко «Бавдоліно» (Umberto Eco «Baudolino»), Дж. Орвелла «1984», В. Кожелянка «Конотоп», В. Винниченка «Сонячна машина».

Інтермедіальність субжанру метаісторії полягає не стільки у перекодуванні тексту внаслідок міжмистецької взаємодії, як на те вказує С. Нагорна у статті «Інтермедіальність і проблема перекодування мистецтв»³⁴⁷, як у використанні організації виражальних засобів певного виду мистецтва для створення художнього тексту, що дозволяє здійснити об'ємність вираження авторського задуму без перекроювання семіотичної системи тексту.

Така проста й логічна схема спрацьовує тільки тому, що засобом імплікації механізму інтермедіальності в художньому тексті слугує екстраполяція виражальних засобів на рецептивний досвід читача. Відтак, літературний текст зазначеного характеру адекватно сприймається читачем, який має досвід розпізнавання всіх використаних письменником зображальних систем, а поза цими критеріями сприймання залишається незавершеним і зупиняється на семантиці тексту. «Інтермедіальне злиття» (за В. Вольфом)³⁴⁸ характерне для поєднання літератури та музики, літератури та кіно, а «інтермедіальне накладання»³⁴⁹, — для літератури й образотворчого мистецтва. Вдатний приклад поєднання літератури та кулінарії — роман М. Боцюрків «Комфортна їжа для розлучень. Спогади голодної дівчини». Реверсний вплив адресується тематичному рівню творів, на що вказує Д. Наливайко у статті: «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики»: «...проблема літератури в системі мистецтв, широка й багатопланова, в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їхнього взаємообміну на тематичному рівні... зовсім не розроблялися такі питання, як література і теорія мистецтв, *correspondance des arts* і

³⁴⁷ Нагорна С. Інтермедіальність та проблема перекодування мистецтв. Зб. Інституту філології Київського університету ім. Б. Грінченка. Електронне видання, 2018. URL: <http://www.masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/viewFile/400/350>.

³⁴⁸ Encyclopedia of postmodernism. Ed. by Taylor V. E., Winguist C. E., 2003. Kiev. 503 p.

³⁴⁹ Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. С. 332.

література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» (за Д. Наливайком)³⁵⁰.

Відтак, спираючись на трансмедійний принцип О. Шпенглера, що полягає в розмежуванні мистецтв не за матеріалом та виражальними засобами, а за співвіднесеністю культурної метафори доби, констатуємо міжрівневий вплив інтермедіальності в прозовому творі, виявлений на текстово-семіотичному рівні рецептивними метафорами, що дозволяють засобом гіпертекстуальності зменшити обсяг вставних елементів (описів, ремінісценцій, перцептивних позасюжетних включень, архетипних і символічних систем, перекодованих на тематичному й текстовому рівнях літературного твору тощо).

Метаісторичний роман як альтернативна історія з кількома альтернативами, що реалізуються в одному тексті, контекстуально перебуває в дискурсі інтермедіальності, адже суміжні історичні альтернативи, що містять як дистантні, так і константні історичні події, постаті та культурний контекст, складно описати в одній манері оповідної структури так, щоб текст не постав репортажним, хронометричним та нудним. Тому часто автори вдаються до екфразису як художнього прийому або на текстовому рівні використовують інтермедійний принцип стилізації у висвітленні альтернативних реальностей в корпусі представленої історичної події чи доби. В українській прозі до вказаного субжанру належать, наприклад, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Конотоп» В. Кожелянка, в російській літературі яскравий інваріант метаісторичного роману — «Заповідник для академіків» К. Буличова, у британській — Дж. Орвелл із романом «1984», в італійській — У. Еко «Бавдоліно». Виходячи з генологічних структурних характеристик метаісторичного роману, інтермедіальний дискурс найактивніше задіяний на жанровому рівні, оскільки базовим засобом екфразису він дозволяє реорганізувати суміжні альтернативи, маркуючи водночас їхню розбіжність і суміжність, що неможливо

³⁵⁰ Література на полі медій. *op. cit.* С. 26.

реалізувати, послуговуючись винятково виражальною системою літератури.

Виходячи з генологічних характеристик метаісторичного роману, можна зробити висновок, що базова матриця його полягає у взаємодії альтернативних варіантів внутрішньої історії, описаних в обрамленні історії, що зафіксована історіографічними джерелами. Локус «реальної історії» може структурно перебувати у постпозиції або ж у препозиції щодо альтернативних сюжетних ліній. Наприклад, у романі К. Буличова «Заповідник для академіків» альтернативна історія розгортається у т. зв. «шаховому» порядку, переплітаючись із оповідним фреймом про санаторій «Узкоє» або Санузю, що втілює авторську наративну стратегію «реальної історії» голодомору в Україні та соціального побуту в Москві у 30-ті роки ХХ століття.

Попри звичний для письменників-фантастів сюжетний штамп, коли ірреальна історія виступає фентезійним елементом роману, а «відома» історія виявляє майбутню альтернативну реальність своєю очевидною буденністю, у романі Кіра Буличова все навпаки: передапокаліптична історія створення атомної бомби, зникнення безвісти чоловіка Лідочки та інші перипетії життєвих доль персонажів після точки біфуркації сприймаються читачем як своєрідні мультики, порівняно з реальними подіями, проте прихованими від свідомості громадян радянськими очільниками: «– А голод на Україні ще не закінчився, — сказав Пастернак, — і зараз там помирають діти. Я знаю. Мені розповідали. А потім буде гірше»³⁵¹. Альтернативні історії, що мають спільне реальне підґрунтя, перебувають у фреймі страхітливої та неймовірної реальної історії, точка біфуркації якої лежить в описаному історико-географічному топосі (Україна), співвідносячись із реально-ірреальним топосом (санаторій «Узкоє»). Кінематографічний екфразис альтернативних ліній зіставляється з міфологізованою історією, що хронологічно пізніше буде визнана реальною: «Восени 1932 року, коли Україна вимирала від голоду, а ешелони з селянами повзли до

³⁵¹ Булычев Кир Заповедник для академиків. Серия «Река Хронос». Москва: Эксмо, 2006. С. 26.

Сибиру, коли на ошматті розграбованого села правили шабаш п'яні райкомівці та нікчемні подонки, близька загальна загибель уже нависла над милим заповідником на прозвисько Санузія, що означало «Санаторій „Узкое“». Завершуючи перше десятиліття свого існування, санаторій, так весело й галасливо катаючись на лижвах, граючи у волейбол на алеях княжого парку, загадуючи шаради, танцюючи вечорами у вітальні, провів двадцять роки, почав закисати...»³⁵².

Фактично, альтернативна історія сюжетної лінії як й історіографічна, розвиваються у ключі історизованої фантастики на час оповіді. Тобто історія голодомору так само, як і терору проти інтелігенції, офіційною історією висміювалися як божевільна вигадка. Однак, у виявленні генологічних перспектив роману «Заповідник для академіків» варто взяти до уваги час написання твору. «Заповідник для академіків» — п'ятий роман незавершеного циклу «Ріка Хронос». Над циклом Кір Буличов працював від 1992 року, і саме тоді з'явилися перші уривки роману. Ця книга була завершена через два роки. Так, у 1994 р., після остаточного політичного та суспільно-культурного розвалу СРСР, утворення СНД, до якого увійшли 11 республік, причому Україна — на правах асоційованого члена (вона не визнала всіх пунктів угоди), оприлюднення перших історичних архівних даних про діяльність уряду СРСР та причетність офіційних осіб і спецслужб Російської РСР до голодомору 1933 року, історична лінія роману до точки біфуркації втратила свою фентезійність в очах офіційної історіографії. Наступним кроком розчинитися у вирі перемін мала би альтернативна гілка історії та виявити своє цілковито реальне обличчя. Ідеться про Матвія Іполітовича Шавла, який конструює атомну бомбу, подавальницю Поліну, яка нібито помирає від руки кадебіста Алмазова, таємниця Лідочки та її зниклого чоловіка-геолога, однак цим історіям бракує реальних історичних прототипів, тому вони реальні тією мірою, якою «могли би бути».

Загалом стан речей та свідомість людей, описаних у романі К. Буличова, «скульптурно» окреслений у зав'язці сюжету: «наскільки дивна швидкість деградації предметів і навіть цілих

³⁵² Там само. С. 28.

місцевостей, які потрапили під владу більшовизму»³⁵³; «Це були чужі люди, так швидко і спритно перевиховані радянським режимом, до нього жодної історії не було...»³⁵⁴. Люди так званої «нової формації» описані автором неупереджено, скульптурно, навіть засобом панорамної екскурсії до музею доісторичних воскових фігур. Задля реалізації такого задуму авторові недостатньо було звернутися до екфразису мистецтва станкової скульптури, йому слід було вдатися до виокремлення головного персонажа — Лідочки — з усієї когорти образів радянських «академіків», щоби говорити від її імені та сприймати калейдоскоп подій та постатей інакше. Марта Іллівна, інтелігентна пані, утаємничена в деякі радянські судові та інші суспільні процеси, описана заляканою і тривіальною жінкою, гордощі якої виявлені у самому перебуванні в Санузії, що дозволяє і водночас забороняє їй вільнодумство. Природно можуть звучати з уст Марти слова О'Браєна Дж. Орвелла з його останнього роману «1984»: «Партія... тримається за владу, бо люди у масі своїй є боягузливими створіннями, неспроможними витримати свободу й дивитися правді у вічі, а тому правити ними й систематично їх обманювати мусять ті, хто набагато сильніший за них»³⁵⁵.

Від першої сторінки знайомства з цим персонажем читач дізнається, що Марта втілює якості прогресивних інтелігентів заповідника сама, адже розуміння злочинів і блюзнірства радянського режиму не спонукає її до боротьби з політичним і суспільним ладом, а тільки породжує бажання зайняти у божевільному страдницькому соціумі безпечну нішу «академіків великого світу». Жінка маскується під стиль дам столичного бомонду і боїться бути розвінчаною. Її поодинокі санаторні радощі віддзеркалюють сум і безвихідь буденного животіння недобитої інтелігентки, щоденне очікування арешту: «...Вам дуже сподобається, вам обов'язково має сподобатись. У наші дні скрізь втрачені критерії порядності та

³⁵³ Там само. С. 11.

³⁵⁴ Там само. С. 2.

³⁵⁵ Орвелл Дж. 1984. Роман. Перекл. В. Шовкун. Буча: «Видавництво Жупанського», 2015. С. 248.

класу, Узкоє — єдине місце, яке підтримує марку...»³⁵⁶.

Кадебіст Алмазов з'являється в «Заповіднику...» неочікувано, як рефрен у бардівській балладі. Фольклорна пісенна форма використовується як екфразис засобів музичного мистецтва для літературної реалізації художньої альтернативи сюжетної лінії Алмазова на всіх рівнях тексту: внутрішня рима у прозі, плинність образу Алмазова, рефрени діалогів і ситуацій, типологія поведінки персонажу — всі ці аспекти підпорядковані пісенній формі. Скажімо, за таких фольклорно-метафоричних умов, притаманних пісням стародавніх поетичних традицій Ісландії та Норвегії, на кшталт «Пісні про Вольсунгів» або індійських пісенних легенд, перед читачем у темряві з'являється всесильний Алмазов, прототип сатани на Землі: «Люди у вантажівці здійснювали неймовірні рухи руками і всім тілом, аби не вилетіти назовні чи не звалитися під ноги своїм супутникам, вони чіплялися одне за одного, за дерев'яні лави, за задній борт й занозисті стійки, вони навіть втратили здатність проклинати Академію наук, яка ніяк не назбирає грошей для ремонту своєї дороги, Трубецьких, як могли б відремонтувати дорогу років на сто вперед, і, безперечно, шофера, який міг би їхати обережніше...»³⁵⁷.

В інтермедіальному дискурсі літератури і пісенного мистецтва з подібними особливостями тексту перебуває роман Дж. Орвелла «1984», що оперує плинністю, повторюваністю, почленною зв'язністю музично-словесного твору, що вжито автором для створення іронічного ефекту салонної сценки вже на образно-понятійному рівні тексту: «Зараз, наприклад, у 1984 році (якщо це справді був 1984 рік), Океанія воювала з Євразією і перебувала в союзі з Остазією... Хоча насправді Вінстон чудово знав, що відтоді як Океанія воювала з Остазією і перебувала у союзі з Євразією, минуло лише чотири роки. Але це було лише уривком потаємного знання, яким він володів тому, що належним чином не контролював своєї пам'яті...»³⁵⁸. Навіть на текстовому рівні автором у метафоричному сенсі використано слово «пам'ять» для окреслення понять «документ» та

³⁵⁶ Бульчев Кир Заповедник для академиків. *op. cit.* С. 10.

³⁵⁷ Там само. С. 12.

³⁵⁸ Орвелл Дж. 1984, *op. cit.*, С. 37.

«потаємне знання» водночас, що створює фактичний оксюморон, зате відповідає інтермедіальному сенсу мовно-стилістичних засобів зображення процесуальності, реверсивності комуністичного культурно-історичного зсуву історіографії у бік ідеології. Метаісторичний субжанр у Дж. Орвелла зумовлений культурним і соціальним ефектом, що був запланований автором стосовно рецептивної реакції, яка, своєю чергою, виступила мотивацією до написання роману. Художній задум повністю підпорядкований авторському застереженню цивілізованому світу перед комуністичною загрозою, що й сьогодні підтверджують соціально-політичні оглядачі та літературознавці. «... В демократичних країнах продажі роману щороку зростають.

В Індії, Великобританії, Китаї та Польщі «1984» продовжують захоплено читати. У США помітно збільшився попит на роман очевидно, як реакція на дії уряду Трампа. Відокремити твори Орвелла від його особистості, звичайно, неможливо. Письменника, напевно, потішило б його сучасне зарахування до лику святих і численні пам'ятники», — пише в репортажному огляді проф. Дж. Сітон³⁵⁹.

З огляду на соціальний та філософський контекст роману, історичні альтернативи Орвелла перебувають у тісному полярному взаємозв'язку, що переважає їхній стосунок до точки біфуркації: адекватна демократична дійсність та історія реально-ірреальної комуністичної влади. Треба сказати, що кожна з альтернатив, які вбачаються в сюжеті, займає позицію мікроісторії, що об'єднані в єдину мультиреальність художнім сенсом фігури оповідача Сміта, що в кожному випадку може писатися у двох варіантах реєстру першої літери так, що «пісня пісень» триває у локальному вигляді історії «story» та глобальному цивілізаційному вимірі «history».

Подібна роль оповідача та головного персонажа «Бавдоліна, з роду Авларієвого»³⁶⁰ з однойменного роману У. Еко, передана у стилізації баладної форми, а Никита Хоніат втілює «типову для середньовічного історика невідповідність

³⁵⁹ Сітон Дж. Ми живемо у 1984 Оруела (переклад укр. мовою). BBC Culture Ukraine, 08.05.2018. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-russian-44044741>.

³⁶⁰ Еко У. Бавдоліно, *Op. cit.* С. 6.

постульованих принципів та їхнього практичного втілення»³⁶¹. Так персоналізовано інтермедіальні підходи реалізації альтернативноісторичної та історичної ліній роману італійського письменника. Альтернативний зріз, пов'язаний із Бавдоліно, Кіотою, Дияконом Йоанном та легендарними істотами, такими як Василіск, Мантикор, Птах Рух тощо, представлено у формі пісенно-баладної оповіді, а історичний — у формі сухих репортажних записів середньовічної історіографічної традиції. Ясна річ, що в обох випадках йдеться про стилізації, виконані, однак, із блискучою майстерністю Еко-медієвіста.

В українській літературі метаісторичні романи часто перебувають у дискурсі інтермедіальності на рівні виражальних засобів та конструювання фабули. Повна чи навіть часткова імплікація твору прийомами інтермедіальності, що приводить роман до генологічного вирішення як роману-екфразису, в українській літературі — доволі рідкісне явище. Т. Бовсунівська вважає, що «Формування жанрового різновиду роману-екфразису відбувається за умови гармонійного співіснування мистецького артефакту і тексту»³⁶², отже важелі впливу на художній твір тексту та різновиду не літературного мистецтва мають бути рівні. Однак така глибока імплікація зустрічається нечасто. Одним із перших романів, що містять внутрішню відео-структуру й текстову кінематографічність, є «Сонячна машина» В. Винниченка. Скажімо, серцевина фабули, де «Комітет сонячної машини» остаточно перебирає владу, люди втрачають свою людську подобу, не маючи потреби в праці, а тільки крутячи ручку «сонячних машинок», тільки жінки залишаються тією чи іншою мірою адекватними у суспільстві, адже вони доглядають дітей та ведуть домашні справи, показана за допомогою кадрування, монтування, панорамних сцен, відео-репортажу «перекладених» на мову літератури. Образи і текстові фігури також вельми кінематографічні: «Десь здалеку, з жовтогарячої кипучої мли

³⁶¹ Муштанова О. «Баудолино» Умбэрто Эко как метаисторический роман. Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (45): в 3-х ч. Ч. I. С. 152-156, Режим доступа: www.gramota.net/materials/2/2015/3-1/42.html

³⁶² Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. С. 315.

вдираються якісь звуки. Чогось залізні пальці зразу слабнуть, відпускають, безодня розривається, просвітлюється. Якась кімната. Туманне світло. Капелюш на фотелі. Одірване від неї лице з виразно криваво спухлими губами й мутними страшними очима, не сірими, а сталєво тьмяними...»³⁶³, причому це «кіно» нової для свого часу формації, суголосне емігрантським творам А. Тарковського та його фільмам 70-х років під час роботи з братами Стругацькими, хоча «Сонячна машина» В. Винниченка вперше була видана ще 1928 р.

Практично тотожний вияв інтермедіальності, функціонально застосованої в романі В. Винниченка «Сонячна машина», бачимо в романі британських письменників В. Гібсона та Б. Стерлінга «Різницева машина» (William Gibson, Bruce Sterling «The Difference Engine»). У творі описано альтернативний світ ХХ століття Великої Британії, що був цілком під владою прототипа суперкомп'ютера, який був уведений в експлуатацію 1831 р. в Англії, після перемоги антифеодальної революції. До влади прийшла партія промислових радикалів на чолі з лордом Байроном, запровадивши індустріалізацію й забезпечивши контроль над столицею і всім суспільством за допомоги «різницевої машини», виготовленої Ч. Беббіджем. Так техносвіт поєднується в романі «Різницева машина» з фабулою твору за допомоги екфразисів: образотворчого, алгоритмічного, публіцистичного, драматичного.

Ще один роман, у якому інтермедіальність виявлена більш як на одному з рівнів художнього твору, написаний у ХХІ столітті В. Кожелянком. Роман «Конотоп, як і «Бавдоліно» У. Еко, відкривається стилізованою оповіддю Автовізія Самійленка про битву під Конотопом, що відбувалася у кращих традиціях пізнього середньовіччя: «І була битва року Божого 1659-го, дня 29-го теплого місяця червня, що його ще йунем називають»³⁶⁴.

Власне, керуючись такою установкою, В. Кожелянко створює 10 віртуальних варіантів існування України після Конотопської битви, записує їх конспективно як підготовчі тексти до відео-репортажу віртуально присутнього на полі бою

³⁶³ Винниченко В. Сонячна машина: Роман. *op. cit.* С. 350.

³⁶⁴ Кожелянко В. Котигорошко, *op. cit.*, С. 128.

журналіста з майбутнього (тобто нашого сучасника) Автовізія Самійленка.

Десять варіантів розвитку — це практично всі можливі напрямки розвитку України та її державності після Конотопської битви. І майже всі ці варіації неймовірні аж до бурлескного формату, що ідейно-тематично співвідноситься з тематикою й режисерським та сценарним укладанням сучасних теленовін. З якою ж метою подає їх письменник засобами екфразису, коли історіографічного опису було б достатньо для розуміння читачами історичних перетинів зазначених альтернативних хронік? «В. Кожелянко володіє широкими знаннями в різних царинах людської діяльності, а історію, безперечно, знає досконало. Проте він не вважає себе історичним письменником у класичному розумінні. Історія його «цікавить як предметний посередник, за допомоги якого можна сформулювати відповіді на ті виклики, що їх кидає нам сучасне і майбутнє», — пише А. Добрянський у короткій літературно-критичній та історико-біографічній передмові до поетичної й прозової добірки В. Кожелянка в антології³⁶⁵. Отже, простудійовані письменником матеріали щодо Конотопської битви допомогли самому авторові отримати адекватне уявлення про те, з чим він має творчо попрацювати.

Так само в режимі монтажу, який став основним способом викладу матеріалу в творі, В. Кожелянко подає відомі цитати з історичних записів, хронік. Такий підхід потрібний авторові не тільки як жанровий елемент, а й на рівні ідейно-тематичному — для підготовки читача, який, імовірно, зовсім не обізнаний з цією історичною епохою України. «Подальша історія подана у вигляді газетних статей Автовізія Самійленка.

Як і в романі У. Еко «Бавдоліно», у В. Кожелянка вигаданий персонаж є головним героєм, якого через усі пригоди сюжету історичного й альтернативного веде відома історична постать, що підтверджує генологічний різновид обох творів: метаісторичний роман. В У. Еко Бавдоліна всиновлює імператор Ф. Барбаросса, а у В. Кожелянка Автовізія Самійленка

³⁶⁵ Письменники Буковини другої половини ХХ століття: Хрестоматія. Частина 2. 2-ге видання, доповнене. Упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці: Прут, 2003. С. 367.

супроводжує протагоніст в історичному сенсі й антагоніст у фабульному — літописець Самовидець. Після повернення в 1999 рік Автовізій у тілі літописця Самовидця за допомоги різних газетних матеріалів описує десять можливих варіантів розвитку історії України після завершення Конотопської битви. Варіант 1 передбачає перемогу Москви і зникнення України як держави та українців як нації, 2-й варіант — навпаки: створення української держави і зникнення «московітів» з геополітичної мапи Європи: «Гетьман Іван Виговський проголошує себе королем з правом спадкоємності, але під контролем Верховної Ради України»³⁶⁶, 3-й варіант подібний до другого, але з абсолютною монархією: «Константинопольський патріарх коронує Івана Виговського царем. В Україні встановлюється абсолютна монархія за взірцем Франції»³⁶⁷, варіант 4-й, також монархічний, включає капітуляцію Речі Посполитої, 5-й варіант описує Україну-імперію, 6-й варіант, на жаль, не є віртуальним: «... Шлях України до краху відкрито...»³⁶⁸, варіант 7-й конструює суверенну Україну, що дотримується політичного нейтралітету, 8-й варіант — військової диктатури Виговського, 9-й варіант красномовно зображує військовий договір із Швецією, який реально працює на користь обох країн, а 10-й показує як «... Столиця Нової Русі переноситься в Константинополь...»³⁶⁹. На поданому прикладі бачимо, як медійний дискурс та метод викладу матеріалу імплікується в художній твір не лише на текстовому рівні, а й на ідейно-тематичному плані, що формує понятійний рівень роману та практично переходить у жанровий елемент, забезпечуючи метаісторичність «Конотопа» (мультиваріативність альтернатив, глибокий історико-культурний аналіз, діалог-обговорення з читачем етичного питання історичної зміни та світоглядної трансформації, що такій видозміні передують або ж настає як наслідок). Подібно до віртуальностей Кожелянка, у романі Еко вибудована сповідь Бавдоліна Никиті про його бій із Поетом, коли він не бажав, але

³⁶⁶ Кожелянко В. Котигорошко. *Op. cit.* С. 175.

³⁶⁷ Там само. С. 176.

³⁶⁸ Там само. С. 178.

³⁶⁹ Там само. С. 180.

мусив убити останнього заради власного життя, саме тут читач знаходить «правдиві» свідчення про постать Фрідріха Барбаросси. Варіантів оповіді теж кілька, і всі вони вкладені в один епізод, який змінюється в обрисах своєї баладної структури. Спочатку Бавдоліно ніби відхрещується від мотиву і факту вбивства: «Тікав я в темряві, а він переслідував мене, вигукуючи погрози»³⁷⁰, однак пізніше захоплюється переказуванням сцени боротьби Життя і Смерті, фактично описуючи друзям, як він подолав Поета, жбурляючи в нього мертвяків, насамкінець мотиви та емоції щодо вдіяного діаметрально змінюються — і Бавдоліно переможно демонструє Градаль, який він зберіг завдяки вбивству: «...Я зреагував інстинктивно — підняв лікті і всадив обидва кинджали йому в обидва боки... Він сповз обік мене, його широко розплющені очі дивилися на місяць угорі, і він був мертвий... і до мене повернулася моя гідність імперського достойника і названого сина Фрідріха... Справедливість вчинено, я стратив убивцю священного римського імператора»³⁷¹. Відтак, смерть імператора Фрідріха залишається містифікованою, а містична роль Градаля втрачається. Інтермедіальність в обох романах виконує функцію сюжетного обрамлення задля того, щоб альтернативні лінії складали стійку систему метаісторичного роману Підсумовуючи генологічні особливості метаісторичного роману на прикладі проаналізованих творів: У. Еко «Бавдоліно», В. Кожелянка «Конотоп», К. Буличова «Заповідник для академіків», В. Винниченка «Сонячна машина» та Дж. Орвелла «1984», слід кваліфікувати функціональну роль інтермедіальності в конструюванні субжанру метаісторії в кожному з них. Треба зауважити істотну різницю в типі взаємодії зразків художньої літератури та невербальних мистецтв, залежно від виражальних засобів виду мистецтва, що контактує з літературою у просторі інтермедіальності. Медійний дискурс, фольклорність та хронікальний принцип упорядкування літературного тексту, імпліковані у романах В. Кожелянка «Конотоп» і У. Еко «Бавдоліно», виражені

³⁷⁰ Еко У. Бавдоліно, *op. cit.* С. 348.

³⁷¹ Там само. С. 349.

найбільше на архітектонічному рівні твору та беруть участь у побудові текстового рівня (структурний поділ роману, вставлені надбудови, епізоди, діалогізація та фонологізація тексту). Отже, інтермедіальний сенс взаємодії може бути визначений як суміжне накладання рис мас-медіа та літератури. Кіномистецтво та скульптура у романах «Сонячна машина» В. Винниченка та «Заповідник для академіків» К. Буличова функціонують на понятійному та образному рівнях твору, виступаючи засобом формування художньої деталі та індивідуального образу персонажів, навіть збірних образів, як-от: «в Узкому люди, які можуть зрозуміло відповісти на запитання, поставлене англійською», «вистачить п'ятнадцяти років, щоб і княжі покої під впливом соціалізму, який будується, стали покоями коммунального типу», «здоров'я індивіда» перестало бути його власністю — на здоров'я претендувала держава»³⁷², а «Наделі вже працюють без сміху й жартів. «Як кулі в обложеному місті, виливають і подають вони скла тим, що борються там, на полі бою. Фріц стискає кулаки, заціплює щелепи. Герман понуро посвистує. А Наделеві, старому, ніяково перед синами: що робить його соціал-демократія, щоб викрити це страшне злочинство поліції...»³⁷³. Тут бачимо зворотний ефект: якщо в попередній групі романів несловесне мистецтво слугувало набором засобів, які можуть бути використані письменником у його роботі з художнім текстом, являючи собою «мистецький переклад» з мови іншого мистецтва на мову літератури, то у випадку «Заповідника...», як і «Сонячної машини» йдеться про імплікацію, що відбувається в напрямку від літератури до кіно чи скульптури, що при накладанні, фактично, створює специфічний колаж чи комікс у тривимірному просторі без гумористичного ефекту, а з наміром персоніфікації вищого порядку та інтеграції впливу твору на рецептивні канали читача. Роман Дж. Орвелла «1984» перебуває у пропонованій схемі посередині між описаними двома групами метаісторичних романів: на текстовому та ідейно-художньому рівні твір всотує моделі та засоби історичної балади та медіа-дискурсу, а на рівні архітектоніки та

³⁷² Буличев К. Заповедник для академикова. op. cit. С. 11.

³⁷³ Винниченко В. Сонячна машина. op. cit. С. 296.

образної системи продукує точки перетину з кіномистецтвом, фотографією та скульптурою. Недарма роман неодноразово екранізувався, створено комп'ютерну відео-гру за Орвеллівським сюжетом та численні інсталяції (наприклад, у музеї воскових фігур у Сучаві, Румунія), театральних вистав (скажімо, вистава Майкла Джина Саллівана «1984» у Театрі на Подолі) тощо.

Перспективи подальшого поглиблення вивчення контактних і дистантних зв'язків, очевидно, лежать у площині трансформації досвіду літератури як виду мистецтва у дискурсі інтермедіального перерозкладу інших мистецтв.

3.5. Засоби моделювання архітектоніки твору в полі AI: пародійність як формальне рішення (К. Рохас і С. Процюк, В. Кожелянко і В. Єрофєєв, Ю. Щербак і В. Пелєвін, А. Мельничук і Г. Гаррісон)

Розглядаючи засоби моделювання архітектоніки твору субжанру історичного фентезі, можна зауважити цікаву жанрову особливість: більшість творів (Г. Гаррісона, Ю. Андруховича, Ю. Щербака, А. Мельничука, В. Кожелянка, В. Єрофєєва тощо) включають пародійність як художній метод. Що, власне, не спричиняє подиву, адже серед романів зазначених авторів зустрічаємо такий різновид, як «роман — політичний анекдот». Цікавість привертає саме спосіб функціонування пародійності в рівневій структурі таких творів, як «Що розказано?» («What is told?») А. Мельничука (Askold Melnyczuk), «Тероріум» В. Кожелянка, «Енциклопедія російської душі» В. Єрофєєва, «Хроніки міста Ярополя» Ю. Щербака, «Московіада» Ю. Андруховича. Пародійність у творах субжанру political fiction (переважна кількість яких належить до естетики постмодернізму або постпостмодернізму) в межах метажанру альтернативної історії типологічно виконує роль жанрової домінанти, а не стильового обрамлення чи іншого елемента поетики, як це представлено у романах із елементами гумору та сатири.

Для глибинного входження у проблему художніх засобів рівня архітектоніки твору необхідно звернутися до жанрологічних понять, які формально детермінують поетику романів AI, що послуговуються також стильовими та/або генологічними матрицями пародійної, сатиричної або гумористичної літератури.

Жанрова домінанта — це «визначальна жанрова характеристика твору, його жанрова концепція»³⁷⁴. *Жанрова матриця* — «структурний інваріант жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного

³⁷⁴ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. За ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 199.

життя жанру»³⁷⁵. *Жанрова типологія*³⁷⁶ — опосередкована подібність жанрів за їхньою модальністю — усталеною змістовою ознакою жанру.

Виходячи з градації цих понять, роман-анекдот є генологічною характеристикою, що не виключає наявності інших жанрових доміант, які сукупно творять специфічну жанрову матрицю, яка в типології постмодерністських та постпостмодерністських романів за сприятливих умов може посісти своє місце.

Історія розвитку роману в українській та інших європейських літературах демонструє багатовекторність переходів та змін ознак жанру та навіть перехід маркерів інших видів літературних творів, які скомпонували такі різновиди: роман-анекдот, роман-жарт, роман-феєрія, роман-фейлетон.

Від часів романтизму спостерігається тяжіння до змішування жанрів, до розмивання чіткої класифікаційної межі, що в перші десятиліття ХХІ ст. досягає певної критичної точки. Першим романом, написаним українською мовою, вважається роман П. Куліша «Чорна рада» (1846), однак, справжній розвиток роману в українській літературі пов'язується передусім із творчістю письменників ХХ ст. На тлі початку минулого століття, що вирізнялося прагненням до експериментування в контексті європейських течій та стилів (О. Кобилянська, Г. Хоткевич, В. Винниченко, М. Йогансен, В. Підмогильний, Ю. Тарнавський тощо) «формується цілісна система жанру, яка в змістовому аспекті знімає будь-які табу, а у формальному — відкриває широкі горизонти для художнього пошуку»³⁷⁷, середина та друга половина минулого століття в українській літературі «ознаменована пануванням соцреалізму, що ускладнювало включення до мистецької майстерні радянських письменників тих підходів, які народжувалися та практикувались у західних літературах»³⁷⁸. Очевидно, в статті Н. Овчаренко йдеться про дискурс канадської літератури, що не

³⁷⁵ Там само.

³⁷⁶ Там само. С. 339.

³⁷⁷ Овчаренко Н. Альтернативно-історична модель жанру дистопії в канадській прозі. Слово і Час. 2013. № 4. С. 59–71.

³⁷⁸ Література. Теорія. Методологія. Перекл. з польськ. С. Яковенка; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. С. 54.

завадить перенести згадану схему на компаративне вивчення літературних систем АІ іспанській, американській та українській літературах.

Коли говоримо про різновиди (підвиди) сучасного роману, що побутують в Україні в полі метажанру АІ, на перше місце виходять варіанти постмодерного та постпостмодерного романів, часто пов'язані з естетикою бурлеску, феєрії, іронії, абсурду. Вагоме місце в цьому дискурсі посідає політичний роман-анекдот.

Час, коли анекдот як спосіб сприймання й трактування дійсності потрапив до епічного роду й закорінився саме в жанрі роману конкретної національної літератури, залежить від багатьох чинників: соціально-політичних, ментально-психологічних, впливу літературного канону тощо.

Для американського культурного простору він виявився найбільш раннім, порівняно із Західною Європою, — приблизно початок ХХ століття. У середині минулого століття зазначений симбіоз завойовує простори Західної Європи й, відтак, потрапляє у слов'янські літератури.

Для літератури української час розквіту іронічного авантюрного роману, утопічного роману різних підвидів, роману-анекдоту (як його дочірнього субжанру) припадає на кінець ХХ ст. — поч. ХХІ, тобто перехідний час перерозкладу жанрів, розквіту новітнього роману, шляху й краху постмодерної естетики на теренах української сучасної літератури, народження у 2000-х роках нового синкретичного художнього напрямку поспостмодерністської доби в українській літературі, що загалом окреслює генологічний контекст функціонування літератури альтернативної історії.

Авантюрний утопічний роман як прообраз роману — (політичного) анекдоту функціонує цього часу у полі карнавальної літератури, створеної групою «Бу-ба-бу». Та коли вона перестала діяти як літературне угруповання, саме прямування карнавалізації літератури припинилося. Т. Гундорова пояснює це невідповідністю продукту й споживача: «У певному сенсі буби переросли «Бу-ба-бу» як явище молодіжної культури, натомість публіка, яку вони витворили, — не переросла. Українське суспільство значною

мірою залишається інфантильним, нарцисичним і закритим до критичної саморефлексії. [...] постмодерна Україна застигла на ливні, протягненій між ідентичністю та імітацією»³⁷⁹. Так почався розпад постмодерної естетики в українській прозі. І чималу роль в цьому зіграв роман Є. Кононенко «Імітація».

Зате метажанр роману АІ набув нового дихання. І, ще не створивши якісно нової естетики, письменники починають експериментувати з формою, різновидами та стильовим оформленням романів. В Україні цю нішу в романістиці у 2000-2010 рр. міцно посів В. Кожелянко. Політичний роман-анекдот, найповніше виражений в його творчості у творах «Тероріум», «ЛжеNostradamus», містить також генологічну структуру АІ, що втілена в формулі «N-жанр+АІ».

Із певним узагальненням можна віднести до цього підвиду «Дефіляду в Москві» та «Ефіопську Січ» В. Кожелянка. Однак, ідеальним інваріантом роману АІ субжанру політичного анекдоту серед романів першого десятиріччя 2000-х вважаємо «Тероріум». За жанровими маркерами роман подібний до твору іспанського письменника Карлоса Рохаса. Роман «Долина полеглих» (Carlos Rojas Vila «El valle de los caídos») був виданий російською мовою 1983 р. У передмові до зазначеного видання І. Тертерян пропонує поради для читача щодо рецепції твору, які більше нагадуть інтелектуальні перестороги та, звісно, формують уявлення про роман як справжнісіньку альтернативну історію Іспанії (дарма, що такий термін у 80-ті не був у загальному вжитку радянського літературознавства): «Без щільної сітки історико-культурних фактів, асоціацій, ремінісценцій тут не обійтися [...] У свідомості Сандро раз у раз спливають рядки з Данте, Верлена, Рембо, Унамуну, Мачадо, Гарсії Лорки, назви філософських трактатів, картин, романів, поем. Крім того, нерідко серед персонажів миготять реальні історичні особи: Сандро то обідає з видатним іспанським прозаїком Андресом Бошем, то розмовляє з відомим істориком-іспаністом Раймондом Карром» (перекл. авт.)³⁸⁰. У романі «Тероріум» вигадані персонажі (президент Кромешний, Кіріл-

³⁷⁹ Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ: Факт, 2008. С. 248.

³⁸⁰ Рохас К. Долина павших: Роман. Пер. с исп. Л. Синянской; предисл. И. Тертерян. Москва: Радуга, 1983. С. 13.

Кірілич тощо) діють на рівні з напіввигаданими (відомими з творів класичної української літератури) — Чіпкою (з роману П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), головнокомандувачем Роксолани (з однойменного роману П. Загребельного), Тарасом Бульбою (з однойменної повісті М. Гоголя) та з відомими історичними особами (Кармелюк, Довбуш). Окрім архітектонічної ролі персонажів, образи цих героїв виступають одним із компонентів творення пародійності, адже така еkleктичність образів, які добре відомі українському читачеві, а в романі виступають в оказіональних ролях, неодмінно спричинятиме сміх: «Панове командири злякалися. Довбуш зблід, Кармелюк пожовтів, а Тарас Бульба побагровів...»³⁸¹.

У широкому сенсі, а не в жанрово-стильовому, пародія полягає у відтворенні історичної чи біографічної правди з додаванням чужого досвіду, що нівелює первинну мету і замінює її художнім вимислом. Історико-біографічна проза з елементом АІ в цьому сенсі посідає особливе місце. З одного боку, доля митців суголосна певній сюжетній канві історичного періоду нації, що дозволяє методом аналогії проаналізувати той період і визначити його історичні маркери, психофункціональні риси, події наслідки тощо. Тому подібні невеликі містифікації історичного характеру виникають частіше в національних літературах, що мають складну карколомну історію. Роман К. Рохаса «Долина полеглих» через біографічний і творчий шлях Ф. Гої трансцендентно проникає в історію Іспанії часів громадянської війни: «Долина полеглих» — це вся Іспанія, якою бачив її Гоя і якою бачать її герої роману разом із автором: «країна, де смерть стала національним видовищем (за висловом Федеріко Гарсія Лорки), країна мертвих історичних потенцій ...»³⁸², адже «... розповідати історію нашої Іспанії — все одно, що сповідатися в таємних злочинах»³⁸³, — пише К. Рохас у романі та вкладає весь біль ритуального каяття в уста головного героя Сандро, письменника, який пише роман про Гою, фактично створюючи

³⁸¹ Кожелянко В. Тероріум. *op. cit.* С. 100.

³⁸² Рохас К. Долина павших. *op. cit.* С. 28.

³⁸³ Там само. С. 267.

свого двійника-персонажа для заглиблення у твір, трансформації його за допомоги авторської рецепції відповідальності за трагічну історію своєї держави.

Подібним за вираженням елементу АІ до твору К. Рохаса є психобіографічний роман С. Процюка «Троянда ритуального болю». Якщо «Долина полеглих» поряд із історією Іспанії розглядає життєвий і творчий шлях Ф. Гої, то глибоко емоційний роман-сповідь С. Процюка присвячений В. Стефанику, понад тим — написаний від імені В. Стефаника як аналіз подій та емоцій цілого життя відомого українського новеліста. В романі С. Процюка в еволюцію свідомості та, водночас, трагічної герметичної долі української інтелігенції інкрустовано справжній шлях України на зламі ХІХ—ХХ століть. І. Франко, О. Кобилянська, Лесь Мартович, М. Черемшина, дружина Ольга, Євгенія Бачинська у романі «Троянда ритуального болю» водночас діють як історичні персонажі історіографії та історії української літератури та виступають сюжетними тригерами психологічної трансформації головного героя — Василя Стефаника в імагінації С. Процюка і зміни світу, який виходив на фінішну пряму перед І Світовою війною: «Бог Марс відкрив шлюзи для люті світу. Він знав, що робить. Щит, кинутий ним на землю, а не вбивство спадкоємця австро-угорського престолу ерцгерцога Фердинанда, започаткував велику знестям»³⁸⁴.

Глибока ліричність переживань головного героя Василя різко контрастує із саркастичними, майже фантазмагоричними надбудовами тексту, які мають характер авторських ремарок, поданих завдяки прийому «потоків свідомості» чи оповідного коментаря. Ось як описує С. Процюк «зовнішню» історію 1914–1918 років: «... поля, де лежали, загниваючи, непогребенні трупи, подвиги військової медицини, нищість і жертівність, смерті рідних і радість тих, що вціліли. Хтонічна пащека інстинктів і обезумілі коні з мертвими вершниками. Вони втікали до іншого, блідого коня, стукіт копит якого виразно лунав над Європою...»³⁸⁵. Ось так автор описує «внутрішню»

³⁸⁴ Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. Київ: ВЦ «Академія», 2010. С. 150.

³⁸⁵ Там само. С. 151.

історію психологічних переживань Василя: «Раптом побачив світляний стовп. Побачив маму... така благість і радість, мовби мама скупала його в цілющому відварі... Із якихось глибин піднялися лиця тих покійників, яких він любив і які любили його. Всі усміхалися до нього. Він усміхався до всіх»³⁸⁶. В обох варіантах опису фігурують протоязичницькі та християнські образи танатологічних вірувань українців, однак художній стиль та мовостиль відображає цілковито протилежні рисунки поетики художнього вираження.

Варто зауважити, що навіть ті романи, які за більшістю ознак підпадають під пропоноване жанрове означення, можуть не виступати ідеальними взірцями роману-політичного анекдоту і мати інші характерні риси, скажімо, містити окремі елементи жанрової матриці альтернативної історії, тому за способом організації сюжету можуть бути визначені, як біографічний роман, роман-сповідь, психобіографічний роман із елементом АІ (зрештою, це доводить діалектичний зв'язок між жанровими різновидами).

У антиколоніальній російській літературі, роман політичний анекдот більш розвиненіший у жанровому ключі, а розмаїтість художніх засобів та дискурсу поетики загалом переважає в українській та іспанській літературах (що бачимо на прикладі романів С. Процюка, В. Кожелянка, К. Рохаса). Найцікавішими творами в сенсі жанру АІ та аспекту пародійності вважаємо романи В. Пелевіна «Generation "П"», В. Сорокіна «Цукровий Кремль», В. Єрофєєва «Енциклопедія російської душі».

У цих різних письменників існує спільна риса: бажання виявити проблему колоніалізму в історії та психології соціально-політичної дійсності. Отже, романи цих авторів відзначаються часто гіперболічною анекдотичністю зображення героїв чи зменшенням функціональності компонентів хронотопу твору і, як на сьогоднішній розвиток аналізованого жанру, виявляються взірцевими варіантами роману-анекдоту в слов'янських літературах.

Формальні відмінності романів аналізованого письменника та прийнятих ідеальних варіантів визначаються

³⁸⁶ Там само. С. 180.

тут за двома основними показниками: *персонаж як художня деталь, контекст подій, символний ряд твору*. Відокремлюємо, для зручності, мовний та символний рівні, а отже, залишаючи перший для дослідження стильових ознак, розглянемо другий, як інтенцію до жанрових модифікацій (за Р. Інгарденом, представляючи літературний текст як чотирьохрівневу й двохфазну сутність³⁸⁷).

Крім того, бачимо, що зв'язок *текст–жанр* дійсно стає все менш тісним у літературі в напрямку від класицистичної до постмодерністської. З іншого боку, в силу входить уже поняття *архежанру*, тобто ознак жанру, які автоматично спрацьовують у свідомості письменника, коли він береться втілювати той чи той задум, діючи згідно з власним досвідом. Цей зв'язок «належить до типу мислення, який розглядає жанрові ознаки тексту як різновид міжтекстових атрибуцій, що відбуваються завдяки стереотипному використанню жанрових норм»³⁸⁸. Такі технічні стереотипи допомагають як авторові, так і підготовленому читачеві вловити можливі відхилення у формальному полі твору для реалізації у свідомості реципієнта предметно-понятійного та символного значень.

Показовим в цьому сенсі є випадок із творчою долею А. Мельничука та його романом «Що розказано?». Жанрові норми роману в українському літературознавстві предметно відрізняються від професійної рецепції в американській літературній теоретичній школі. Отже, коли відоме видавництво «Faber&Faber» видало 1994 року роман американського письменника з українським корінням А. Мельничука «Що розказано?» («What is told»), як пише Т. Денисова, «...його вихід дістав захоплені відгуки американської преси»³⁸⁹. «Boston Globe» порівнювала А. Мельничука з Г. Г. Маркесом, «Los Angeles Times» акцентувала увагу на екзистенційному гуморі як упізнаваній родзинці його художнього стилю. Водночас, коли видавництво «Фоліо»

³⁸⁷ Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодернізм. Світо–Вид, 1997. Ч. 1–2. С. 120–121.

³⁸⁸ Мангайм К. Ідеологія та утопія. Пер. з нім. Київ: Дух і Літера, 2008. С. 80.

³⁸⁹ Денисова Т. Н. Історія американської літератури. НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ. Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 445.

видало український переклад у Харкові 1996 року, то «... українська рецепція — і з боку діаспори, і від «материка» — була значно скромнішою. І це зрозуміло, бо авторський голос і ставлення до непорушних догм позбавлені патетики і сповнені іронії, що не є звичним для української критичної думки»³⁹⁰.

На рівні художніх образів роль пародійності як жанрової домінанти, а не стильового обрамлення також чітко простежується: персонажі діють в якості історичних морально-етичних національних ліній вибору, а не людей, а населені пункти відображають парадигми буття нації: «[...] Два брати Забобони — Зенон і Стефан — символізують і нативістську, народницьку, і прозахідну, певною мірою діаспорну лінію в історії українського національного духу [...]»³⁹¹. Нанизування жанрових та стильових домінант, а також архітектонічних компонентів спрямовує роман до колізії фабули.

У романах В. Кожелянка, натомість, збільшена кількість жанрових компонентів творить переважно додаткові семантичні, стилістичні, символні, сюжетні поля чи шари прочитання твору. Цю рису можна розглядати як ознаку постмодерністського роману (наприклад, «ЛжеNostradamus»), але такий підхід працює тільки за наявності інших постмодерністських ознак, яких для зарахування роману до вказаної естетики недостатньо, наприклад у творі «Тероріум». Останній із більшою імовірністю можна віднести до історичного іронічного роману або роману-анекдоту субжанру «N жанр+AI» (першу ознаку визначаючи жанровою домінантою, а другу відтіснивши у сферу авторського художнього мислення).

Отже, аналізуємо політичний роман-анекдот на перетині творів В. Кожелянка «Тероріум» та В. Сорокіна «Цукровий Кремль». Політичний роман-анекдот, «політична фантасмагорія з упізнаваними персонажами — це нове слово й новий щабель для письменника»³⁹², тобто «Тероріум», який з'явився друком 2002 року у видавництві «Кальварія». А роман В. Сорокіна (насправді — добірка антиутопічних оповідань)

³⁹⁰ Там само. С. 446.

³⁹¹ Там само. С. 447.

³⁹² Кожелянко В. Тероріум: Роман. Львів: Кальварія, 2002. 172 с.

побачив світ 2008 року й був перекладений українською мовою у 2010-му році.

У «Цукровому Кремлі» в саркастичному тоні автор репрезентує один з найгірших, серед можливих, шлях розвитку Росії. Так, наслідком сучасної *політики* (в широкому значенні цього слова) *державних мужів* Росія 2028 року постане неймовірним злетом техніки, засиллям китайської мови, чергами до продовольчих магазинів, божевільними й бездомними, культом особи «царя-батюшки». Найяскравішим алегоричним образом стає художня деталь «цукрового Кремля», який фігурує водночас державним інститутом і цукерковим солодким дарунком. Так автор висміює порожній культ особи правителя, який не дозволяє мислити поза рамками, створеними державною ідеологією.

Рабська психологія передбачувано приводить народ до розгубленості й пошуку відповідей на ще не сформовані чітко запитання в ефемерних світах.

У романі В. Кожелянка «Тероріум» бачимо протилежний ефект. Антураж сюжету подібний до іронічного твору Сорокіна, але виконання та ідейне навантаження — зовсім інакше. У Кожелянка бачимо персонажів, які, вийшовши за поле впливу обставин, уявляють себе напівбогами й поводяться відповідно. На те — отримують гідні їх висновки. Чіпка, розмовляючи з Сонцем, виявляє, що збожеволів не він, а цілий світ навколо. Божевілля узурпатора Кромешного проявляється більш завуальовано: він боїться золота, якого так прагнув, завдяки владі, здобути. Читаючи твір, реципієнт переконується, що всі підозрюють усіх і вдаються до випадкових, нав'язаних емоціями вчинків, які, як виявляється пізніше, стають доленосними. У Кожелянка діє, так само як у Сорокіна, невизнаний мислитель-блаженний (Стефан Ксенофобенко-Ксенофіленко — ім'я говорить саме за себе). На відміну від Амоні, він продукує цікаві ідеї. Бачимо, в кожній окремій сюжетній лінії обох романів зрештою персонажі отримують або бажане, або заслужене. А майстерність, із якою це все вкладається в одну фабулу, вражає навіть літературних гурманів.

Оскільки серед романів В. Кожелянка визначаємо два романи-анекдоти, але майже всі твори містять у той чи той

спосіб застосований принцип пародії, зосередимо увагу на питанні пародії як важливому жанротворчому прийомі і для цього масиву творів.

Загальне поняття пародії доволі чітко окреслив російський літературознавець, письменник Володимир Новіков: «Пародія — це комічний образ художнього твору, стилю, жанру»³⁹³. Отже, пародія являє собою певну художню цілісність, яка витворилася завдяки іншому художньому об'єкту, відповідно, жанру (наприклад, твори Леся Подерв'янського в сучасній літературі), стилю (переважно твори малих форм, поетичного роду літератури) або конкретного класичного твору. Однак, впізнаваність другого плану пародії, тобто її об'єкта, й осягнення першого плану, тобто її вираження, не надає пародійному тексту художнього сенсу. «Пародія — це не просто двозначність, їй властивий складний, багатозначний і конкретний третій план, що являє собою співвідношення першого та другого планів як сукупності значень із сукупністю значень», — коментує дослідник місця пародії у системі понять жанрово-видової ієрархії. Розвиток метажанру роману в ХХ і на поч. ХХІ ст. захопив також поняття пародії та перетворив на засіб моделювання контексту творів, а також на інструмент побудови композиції, основу авторського стилю, більше того — на письменницький бренд у белетристичному корпусі сучасних текстів.

У проблемі застосування пародії в композиційно-фабульному тілі роману інших жанрово-стильових доміант цікавою стає саме реалізація її у прозовій творчості В. Кожелянка, порівняно з романом-анекдотом у виконанні інших письменників. Якщо роман-анекдот В. Єрофєєва «Енциклопедія російської душі» написаний у стилі нарисового роздуму про набір найуживаніших масок, тобто стилізованих персонажів, серед російського народу та, відповідно, створюваного діями цих персонажів контексту, то «Тероріум» В. Кожелянка зроблений у вигляді художньої антології типів характерів, властивих українцям, а також створених радянською суспільною машиною, спрямованою на започаткування «homo sovietus», радянської людини. У

³⁹³ Новіков В. Книга о пародии. Москва: Советский писатель, 1989. С. 13.

персонажах другого типу закорінена проблема й колізія «Тероріуму»: божевілля, терор, який згодом перетворюється на час і простір, спосіб і мету існування; підлабузництво, яке переходить у зраду.

Принципова різниця між романами українського та російського письменників спостерігається також у тому, якими компонентами тексту досягається анекдотичний характер твору. В. Єрофєєв сповнює свою «Енциклопедію...» гумором і сатиричними надбудовами, спрямованими на висміювання типових штамів про концепти російської картини світу: «широту душі», «поклоніння зеленому змію», «психологічну потребу поклонятися «цареві-батюшці» тощо. Цікаво, що В. Єрофєєв вдається до ефекту «площинного зсуву» (площини умовиводів, ліричних відступів, автотексту зіставляється з площиною сюжетної дії). Подібний ефект спостерігаємо у трилогії Ю. Щербака «Час». Сатиричний ефект на мовному й фабульному рівнях романів українського письменника досягається за допомоги площини інформаційної частини, яка представлена оголошеннями, газетними вирізками, іншими публіцистичними виступами, що перебувають у площині автотексту, отже, — стають сюжетними каталізаторами, втілюють антиномію авторського коментаря та сюжетної дії водночас: «Закрите акціонерне товариство «Україна-Русь» оголошує відкритий всесвітній конкурс на заміщення посади головного менеджера країни (координатора). Для участі в конкурсі запрошуються чоловіки й жінки різних національностей віком від 35 до 55 років з досвідом управління складними системами», — розпочинає роман «Час тирана. Прозріння 2084 року» Ю. Щербак³⁹⁴. Треба зауважити, що, на відміну від В. Єрофєєва, автор трилогії «Час» доповнює історичну ретроспективу світової геополітичної ситуації альтернативною візією України, а В. Єрофєєв схильний більше до граничної девальвації впливу Росії майбутнього на світовий політичний дискурс, що ним описаний в романі «Цукровий Кремль».

Несумісність сюжету твору та ідейного плану твору, зазначеного в анотації (спонукати до виявлення та

³⁹⁴ Щербак Ю. Час тирана, *op. cit.*, С. 1.

викорінення комплексів, притаманних постімперському російському суспільству) та його фактичного вираження в романі на архітектонічному рівні (приховане культивування рис, які письменник узявся висміювати) робить нездійсненою мету книги, а неспівмірність задекларованого жанрового маркера та дійсного виду (енциклопедія та роман, які насправді виявляються добіркою шкіців, етюдів та афоризмів) дезорієнтує читача. Позитивним аспектом романної структури «Енциклопедії російської душі» вбачається належність роману до антиколоніальної літератури та спроба В. Єрофєєва розвінчати культ *широкої російської душі* в її цілком позитивному маркуванні.

«Тероріум» В. Кожелянка творить модель контексту української політичної діяльності та соціального реагування на її реалії. Механізми маніпулювання громадською думкою в умовах негромадянського суспільства стають об'єктом письменницького інтересу. Як політичний аналітик, В. Кожелянко проробляє аналіз усього *виробничого процесу* політтехнологій, робить це поза текстом роману (ще одна принципова відмінність від твору В. Єрофєєва) й вносить висновки власних умовиводів у вже готову романну схему: три сюжетні лінії, одна з яких слугує обрамленням, кітчеві персонажі, специфічний *буковинський текст* (за Е. Соловей), пародійний спосіб викладу, відображений на всіх рівнях твору, проекція на майбутнє.

З іншого боку Рубікону в романі перебуває опозиційне українство. Іменують ці люди себе національними патріотами, а влада їх — терористичною організацією «Юна Великоукраїна» (скорочено ЮВУ). Перемогти добре відлагоджену столітнім існуванням державну систему ЮВУ не можуть: «річ у тім, що молоді люди, які стали на шлях терористичної боротьби за *автентичну Україну*, ідеальну модель тієї України вибудовували для себе на основі знань, отриманих у школі, де їм викладали два *короткі курси* — історії України та української класичної літератури»³⁹⁵. Зате авантюрні й огорнуті майже мистецького рівня фантазією бойові вилазки можуть серйозно

³⁹⁵ Кожелянко В. Тероріум: Роман. *op. cit.* С. 16-17.

нашкодити їй без того *стійкому параноїку*³⁹⁶, президенту Авдотію Дормідонтовичу Кромешному. Жанрові рамки анекдоту дозволяють В. Кожелянку за ономастичними новотворами приховати впізнаваних історичних персонажів, як серед *золотарів* (тобто спецзагону КДБ), так і в таборі *ювелірів* ЮВУ. Прикметно, що останніми керує полковник Роксолана.

Композиція побудована автором так, щоби фантазмагорична гра, яка, у висновку, демонструє модель української внутрішньої політики, відбувалася за впізнаваних реалій. На це також вказує у безвідносному до літературної критики есеї «Літературний терор. Наразі...» О. Бойченко «[...] у віртуальному просторі Василя Кожелянка пародія на опозицію зіштовхнулася з пародією на владу. Програла всі, у тому числі й пародія на народ»³⁹⁷.

Важко не погодитися зі змістовим значенням фрази О. Бойченка, натомість мусимо підкоригувати її формальний вигляд. Очевидно, літературний критик бажав відмітити пародійність твору В. Кожелянка, однак, детальне та логічне моделювання персонажів і образів роману робить їх правдоподібними, спричиняє співпереживання, міметичну суголосність реципієнта в ході сюжетної дії. Автор і читач, сприймаючи твір, перебувають в одній площині, отже, пародійність є засобом поетики, а не жанровим маркером. Так, прикметним є запитання О. Бойченка: «Чи фантастичним є цей роман?»³⁹⁸. Правдоподібність моделі української соціально-політичної системи виводить роман поза межі антиутопії та суто пародійного твору.

Розглянемо з погляду пародійності один із романів Ю. Щербака, що формує трилогію «Час» у зіставленні з романом В. Пелевіна «Т» (Виктор Пелевін «Т»). Роман українського письменника оповідає альтернативну історію недалекого майбутнього України на світовій арені новочасного переділу влади, союзу України та інших європейських держав проти об'єднання Росії та Китаю в боротьбі за першість і владу у світі між Західним і Східним світами. Ідейна колізія роману

³⁹⁶ Там само. С. 7.

³⁹⁷ Бойченко О. Шатокуа плюс. Львів, 2004. С. 162.

³⁹⁸ Там само. С. 163.

Ю. Щербака закорінена в несумісності демократичних доктрин західної цивілізації з її безпорадністю супроти тих суперників, які не дотримуються європейських конвенцій про права людини та тих гуманістичних постулатів, які видаються європейському й американському цивілізаційному простору цілковито природними. Водночас, азійська військова та політична машини діють за іншими принципами і єдиний страх, що панує у цьому наскрізь інакшому світі — страх втратити владу та могутність, причому саме фізичну силу, що виражена у військовій міці. Безпорадність перед зовнішнім ворогом, який не надається до осягнення розумом, зображується автором за допомоги художнього прийому пародії.

Особливість пародійності «Часу тирана» в тому, що *sacrum* історії та альтернативна дійсність розділені часом (цілком протилежна до ухронії модель альтернативізму), а біблійні та християнські мотиви гріха й спокути більше не виконують характерної функції, адже настав час азійського тирана, відтак, відбувається справжня десакралізація історії як такої: «Його Святість Папа Римський Климент XV, 270-й єпископ Риму [...] Папа на колінах придибав до вольєра і поклав руку на голову кролика, відчувши, як неспокійно стриже той теплими вухами. «Боже все милостивий, пробач мені гріх мій дитячий, що не врятував життя Лабута, не зупинив руку батькову, коли вбивав він безневинних кролів», — прошепотів Климент [...]»³⁹⁹.

Концепт християнської милостивості до всього живого спонукає Папу спокутувати навіть такі гріхи його батька, що походили з поширеного в помірних широтах м'ясоїдства. Однак, читаючи далі, реципієнт упевниться в тонкій іронії письменника, що зіставляє на прикладі історії про кролів і Папу Римського духовний конфлікт цілої європейської цивілізації, яка прагне обійти гострі кути так, щоб і вовки залишилися ситі — і вівці цілі: «Знявши руку, Папа знову звернувся до розп'яття, вимолюючи прощення за інший смертний гріх свого життя: тільки коли батько помер (майбутній Папа Римський служив тоді єпископом у Братиславі й не зміг — чи не схотів —

³⁹⁹ Щербак Ю. Час тирана. Прозріння 2084 року. Роман. Київ: Ярославів Вал, 2014. С. 18.

приїхати на похорон старого Мілана Куцки), мати розповіла йому, що якби не кролі, багатодітна родина померла б з голоду під час війни з Угорщиною»⁴⁰⁰. Відтак, душа європейського суспільства не може ступити крок від гріха до покаяння, від рішення до дії (від юридичного засудження дій нападника до активного самозахисту), так само, як духовний провідник його не може вирішити внутрішнє протиріччя осуду та провини перед батьком, що оселилися в ньому з раннього дитинства та позбавили його величне серце спокою.

Творець, як і диявол, у романі В. Пелєвіна «Т», на противагу «Часові тирана» Ю. Щербака, «зіткані з одного тіста», що впливає з подібного понятійного кола їхніх «реплік», які можна було би, випадком, поміняти місцями. Проте, як і головний герой Ю. Щербака Гайдук, Т. наділений людськими якостями, що дозволяють йому аналізувати історію Росії, водночас він має надприродні можливості впливати на людей і події, системно змінюючи їх та створюючи альтернативні історії. Sacrum у романі В. Пелєвіна також проходить процес десакралізації за допомоги художнього прийому пародійності, але в ключі планування архітектоніки як формальний елемент. Жадоба влади та пиха характеризують у романі «Т» як творця, так і диявола, а також їхнього посланця Т.: «— Звідки ви можете знати про творця? / — Я декілька разів мав із ним діло. [...] / — Ви мали діло з творцем? [...] Ви хочете мені сказати, творець розмовляє з жандармським полковником? / — Мало того, — відповів Т., — ви існуєте лише з тою метою, щоби цьому жандармському полковнику було з ким поговорити»⁴⁰¹. Епатажного й егоцентричного тону граф Т. не змінює навіть у спілкуванні з Аріелем, який навчає графа прикметним рисам творення світів. В. Пелєвін за допомоги різних системних метафор протягом цілого роману дає зрозуміти читачеві, що в очах «маленької людини» маліють навіть звитяги архангела, який створив і наш світ, і нас усіх, за сюжетом. Ось у такій ретроспективі розгортається панорама колізії роману: «Десь там, серед цих вогнів, лишилися силова та ліберальна парасолі, Григорій Овнюк та Армен Вагітович Макраудов, стара Ізергіль і

⁴⁰⁰ Там само.

⁴⁰¹ Пелєвін В. О. т. Пер. з рос. Я. Житіна. Харків: Фоліо, 2011. С. 80.

кафе «Vogue», печальний хор гарлемських євреїв, Петербург Достоевського на величезній крижині, вікно до Європи на українському кордоні, світова фінансова криза та перші сміливі паростки надії...»⁴⁰². Як бачимо, без звичних пародійних концептів російської картини світу в романі не обійшлося: український кордон, всюдисуще єврейське питання. Упізнавані маркетингові блазні В. Пелєвіна, що запам'яталися читачам ще з початку 2000-х, коли особливим попитом користувався роман «Generation "П"».

Отже, пародійність роману-анекдота як субжанру АІ, виступає почасти генологічним компонентом матриці роману, а також моделює специфічним чином поетику твору, формує набір художніх деталей, їхню «співпрацю» з художніми образами. Наприклад, у В. Єрофєєва та В. Пелєвіна часто виникає у творах гіперболізація художніх деталей, виражена на сюжетному рівні як величезний набір образів, героїв, місць, власних назв, ремінісценцій, внутрішніх метафор, предметних деталей, що, з'явившись раз у певному контексті, більше в жодній частині роману не застосовуються і практично не пов'язані із сюжетом, натомість слугують для створення атмосфери розгубленості чи швидкої дії, багатовимірності хронотопу чи інтертекстуальної характеристики персонажів, а насамперед — для створення ефекту пародії в різних історичних альтернативах, що сходять до кітчу Ж. Бодрієра, який постає імітацією ірреального. У К. Рохаса похмура одноманітність, на противагу кітчевому маскараду російських письменників, творить простір пародії на постійне повторення однакових альтернатив без видимого розширення можливостей розвитку іспанського суспільства, адже ніхто з описаних у романі соціальних груп і їхніх «індивідів» згаданого розвитку не бажає, відтак пародійність «Долини полеглих» виступає художнім прийомом, що насичує своєрідність поетики емоційним зображальним ресурсом.

У романі А. Мельничука «Що розказано?», як і в романі «Тероріум» В. Кожелянка, пародійність виступає жанровим компонентом, оскільки альтернативні варіанти розвитку історії України творяться авторами саме за рахунок пародії в

⁴⁰² Там само. С. 405.

системі образів і персонажів, історико-культурних подій, причому глибшим пародійним сенсом позначені саме алюзії на історію реальну, а не вигадану автором альтернативу. Окремо від усіх проаналізованих романних зразків російських, іспанського, американського та українських письменників стоять романи С. Процюка «Троянда ритуального болю» та Ю. Щербака «Час тирана». Пародійність у них застосовується локально як елемент надбудови фабули, а загальний тон романів сформований психологізованим авторським стилем.

3.6. Подорож у часі та пророча візія як художні прийоми АІ (О. Борґардт, В. Пелєвін, В. Кожелянко, Я. Яновський і В. Найденова).

Дискусії про постмодернізм як художній напрям в українському мистецтві та як актуальний дискурс соціально-політичного й культурного життя не стихають останні десятиліття, хоча час валентності прийомів і засобів постмодернізму минув і у другому десятилітті другого тисячоліття літературознавці окреслюють літературні явища новим терміном *постпостмодернізм*. Якщо говорити про сам дискурс постмодернізму, то його опрацювання має два рівні та, відповідно, дві ланки дискутувальників. По-перше, це науковий рівень, де В. Агеєва, С. Андрусів, Л. Герасимчук, Т. Гундорова, О. Забужко, В. Пахаренко, І. Старовойт, Р. Харчук управляються у виправданні чи запереченні існування постмодернізму в Україні. Тим часом на другому рівні літературознавці, критики, тобто підготовлені читачі, й самі письменники (Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, О. Соловей, О. Ульяненко, О. Яровий та ін.) логічно розсудили: коли про постмодернізм стільки говорять, то, вочевидь, він є, і, відтак, узялися визначати його риси, особливості, здобутки, проблеми та історію виникнення на ґрунті української національної культури.

Важливо розуміти в згаданому дискурсі діалектичний зв'язок модифікованих художніх напрямів із модернізмом: постпостмодернізм вибудовує естетичні концепції на уявному палімпсесті ідей модернізму та підлаштовує під змінені умови систему жанрів модернізму, а постмодернізм, заперечуючи естетичні надбання модернізму та розмаїтість і структуру його жанрових утворень, неодмінно *паразитує* на каноні модернізму. Однак, ці ознаки творчих напрямів не варто вважати позитивними чи негативними — вони демонструють потенційні можливості напряму чи концепції.

Повертаючись до розгляду постмодернізму українського зразка, звернімо увагу на родо-видові різновиди творів, які домінують у полі цього напряму. Безперечно, що найповніше програма постмодернізму реалізована в українській поезії,

проте, у прозі також маємо деякі досягнення, зокрема у жанрі роману: «[...] значна частина резонансних і можливо етапних творів сучасної української літератури належать саме дискурсу постмодернізму. Це романи Андруховича та Іздрика, повісті Т. Прохаська, друковані два романи В. Кожелянка тощо»⁴⁰³.

Романістам найперше в постмодерністській практиці імпонує свобода формально-змістових рамок твору та естетика гри, які разом дозволяють експериментувати з формальними та змістовими деталями, зокрема мінімізувати фактичну роботу над твором, зменшити його обсяг і приділити увагу героям, персонажам, образам. Брак гумористичних творів у епоху модернізму створює нині читацький попит на іронічний роман, роман-анекдот, призабутий фейлетон, комедію характерів та дії.

Треба сказати, незадоволений попит на гумористичні та драматичні твори у Європі перманентний: «Природна сила гумору, що переносить нас вмить у світ бадьорості, — не закорінилася б ніколи в нашому часі, якби не комічна пластика танцю. Це був момент колосального впливу на гумор, що був втілений у сучасній салонній опереті в такий же спосіб, як кінцівка інтерпретує психологічну схему початку»⁴⁰⁴ — писав незрівнянний есеїст К. Краус ще на початку минулого століття про рідну йому австрійську та загалом німецькомовну літературу.

Щодо літератури української, зокрема романістики В. Кожелянка, то у спектрі постмодерністських творів автора флагманом буде іронічний постмодерний роман «ЛжеNostradamus». Іронічна складова твору базується на співвідношенні світової культури, до якої в цьому аспекті відносимо культуру українську, та російської культури. Остання сприймається іронічно, до того ж, в усьому описаному часовому розрізі: від Московського князівства до сьогодення. Зауважимо також, що термін *культура* використовуємо у широкому

⁴⁰³ Соловей О. Фенікс, або свято безсмертного Енка. Кальміус. 2001. № 1-2 (13-14). URL: www.kalmiyus.h1.ru/nomer6/polemic/solo.shtml (12.09.2019).

⁴⁰⁴ Kraus K. Grimassen. Ausgewählte Werke (1902 – 1914). Berlin: Volk und Welt, 1977. В. 1. S. 204-205.

значенні, яке наближається до локального сенсу терміну *цивілізація*. Отож, іронією просякнутий весь масив *московщини* й *російщини*. Опрацювання історичного матеріалу В. Кожелянком — винятково копітке, хоч власне історичні факти займають фонове місце в романі. Підхід письменника нагадує той, що використав відомий історик культури О. Борґардт у книзі «Дві культури»⁴⁰⁶. Розглядаючи історичний розділ «Експозиція ситуації», бачимо, що в характеристиці української історії та культури, особливо її зв'язку з історією російською, офіційна історія виглядає навіть не альтернативною, а цілком науково-фантастичною версією.

З-під пера О. Борґардта виходить монографія про вторинність російської культури, засвідчену тим, що ця культура зроблена *чужими руками*: «Є творчі люди, народжені, на своє нещастя, в імперії, але не належні до панівної нації. Для таких, якщо вони зберегли власну мову й культуру, неодмінно виникає альтернатива. Вона, коли йдеться про творчу індивідуальність, зводиться до того, — в якій культурі творити?»⁴⁰⁷.

У такій альтернативній ситуації опиняються не тільки цілі покоління українських письменників, але перед альтернативою вибору перебувають також персонажі багатьох творів українського реалізму, сентименталізму, модернізму та постпостмодернізму, зокрема й Клим Староігл, герой роману В. Кожелянка «ЛжеNostradamus». У скрутному фінансовому та соціальному становищі він повинен обирати сторону, якій служитиме: росіянам, французам, полякам чи українцям. Вибір неоднозначний, адже поляки та французи — підступні, росіяни — недалекі та малокультурні, а українці — незрозумілі, а Клим найбільше оберігає особисту свободу: «Україна поволі почала змагатись за свою свободу, і Клим, вирахувавши, що у незалежній державі йому легше буде відстояти свою особисту свободу, включився в процес [...] Клим ходив на демонстрації, носив синьо-жовті прапори на бамбукових вудках, бився на мітингах з *псами соціалізму*, розклеював листівки, возив

⁴⁰⁶ Борґардт О. Дві культури. 2-ге вид. Київ. Видавничий дім «Простір», 2012. С. 218.

⁴⁰⁷ Там само. С. 39.

самвидав з Прибалтики [...] І переміг [...]»⁴⁰⁸. Проте, дуже швидко герой роману втратив ментальний зв'язок зі своїм народом. І знову, як і спорідненість на певний час, відчуження прийшло через розуміння свободи: «[...] свободи стало набагато більше, Клим від того дуже піднісся духом, а народ навпаки — розгубився, потім занепав морально, а нарешті гірко затужив [...] Для Кліма така поведінка його народу не сказати, що була несподіванкою [...] але щоб так боятись свободи?!»⁴⁰⁹.

Співвіднесення одиничного та множинного, часткового та загального, характерів персонажів та ментальної характеристики народу в зображуваних сценах фабули роману «ЛжеNostradamus» прямує до узагальнювального творчого методу та вибудовує концепцію роману. Але, треба зауважити, зіставлення не прямого, а заснованого на принципах художньої умовності та пародійності. Таким, зокрема, стає зіставлення головного героя з абстрактним українцем та пізніша екстраполяція умовного образу.

Художня умовність у прозі В. Кожелянка набирає найбільшої виражальної множинності, на чому наголошує в монографії А. Михайлова: «Варто відзначити, що [...] знищення образотворчості нівелює й умовність. Ми говоримо *умовно*, коли впізнаємо, що зображено [...]»⁴¹⁰. Оскільки зображувальний ланцюг у романі — найдовший з-поміж епічних творів, то діапазон умовних елементів та надбудов фабули зростає. Коли цей процес *брунькування* умовностей доходить певної запрограмованої межі для конкретного твору, то відбувається створення нових одиничних речей з множини умовних: «[...] Нове одиничне, нову предметну цілісність людина творить на основі пізнаного нею об'єкта відображення, сприймаючи його не лише в індивідуальності, але і в належності до всезагального, в його зв'язках і відношеннях [...]»⁴¹¹. Так, у постмодерному романі «ЛжеNostradamus» В. Кожелянко нашаровує множини умовних речей, узагальнених образних структур і одиничних, акцентованих

⁴⁰⁸ Кожелянко В. ЛжеNostradamus: Роман. Львів: Кальварія, 2001. С. 38.

⁴⁰⁹ Там само.

⁴¹⁰ Михайлова А. О художественной условности. Монография. Москва: Мысль. 1966. С. 149.

⁴¹¹ Там само. С. 120–121.

компонентів. Засобами поєднання *шарів* є сюжетні основи комплектації твору, художня пародія, алюзія, хронотопна інверсія.

Після спроби В. Кожелянка в «Дефіляді в Москві» зіставити на двох рівнях тексту компоненти й характеристики пригодницького роману з альтернативною історією, такі прогностично-пригодницькі твори почали з'являтися з-під пера інших сучасних українських прозаїків. «Поява роману Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077 року» стала подією в українській літературі і привернула увагу критики як художньою неординарністю, так і гостротою та актуальністю порушених проблем, і важко вирішити, який із зазначених аспектів важливіший. Що перед нами: роман-застереження, роман-пророцтво?»⁴¹², — запитує автор компаративістичної статті, яка виявляє своєрідність і співвідношення жанрово-стильових особливостей романів Ю. Щербака та В. Кожелянка. В ході аналізу М. Ільницький доходить висновку, що романи обох авторів «[...] засвідчують: сучасна українська проза шукає різних шляхів осмислення складних і болючих проблем сучасності в руслі сучасної загальноєвропейської художньої практики, не відриваючись водночас від національного ґрунту і літературного процесу. Гострота проблематики настільки тісно пов'язана тут із пошуками нових виражальних форм, що творить органічну цілість і спонукає кожного усвідомлювати і міру своїх можливостей, і міру своїх провин [...]»⁴¹³.

Розділяє ці твори хронотопна проекція: альтернативний погляд В. Кожелянка спрямований на минуле або сучасне (навіть, якщо номінально йдеться про майбутнє), а Ю. Щербак проектує майбутнє, про що промовляє підзаголовок «Міражі 2077 року». Роман «ЛжеNostradamus» за хронотопною побудовою ще складніший: протягом розгортання фабули роману читач занурюється у різні часові та просторові зрізи, які змінюються раптово та поєднуються в цілісний сюжет подекуди незбагнено й неочікувано.

Роман «ЛжеNostradamus» починається конфліктом

⁴¹² Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року. Роман. Київ. Ярославів Вал. С. 10.

⁴¹³ Ільницький М. Що було б, якби?.. Що буде, якщо?.. Літературна Україна. 2012. 26 січня. № 4 (5433). С. 11.

концепту часу та хронотопу. «Минали дні... Але несподівано один з них — нічим не примітний, можна навіть сказати, сірий і цілком буденний день — чомусь не захотів минати. Виявив собі такий анархізм, волонтаризм вкупі з дрібноастрономічним індивідуалізмом. Затявся і збунтувався, словом... У частині безмежного всесвіту, що була опанована тією субстанцією, яку космічні двоногі істоти називали час, сталася катастрофа. Радше не сталася, бо відколи заціпенів плин часу, то вже нічого не могло ставатись. Застигло все...»⁴¹⁴. Фізичне розуміння часу в рухомій системі, як координати подій, обігране письменником в іронічному образі. Адже навіть розуміння часу як міри речей ми застосовуємо переважно до антропологічного смислу. Кожелянко йде далі: він розширює цю проекцію на всю живу й неживу природу. «...Вода у річках перестала текти й обертати колеса водяних млинів та турбіни гідроелектростанцій... вогонь перестав горіти... вітер не гнув більше тополі, а ті, що вже зігнув, то й так залишилися зігнутими...»⁴¹⁵, — вводить В. Кожелянко читача в дискурс твору в зачині роману.

У письменницькій свідомості часто виявляються деструктивні елементи картини світ. Вилучення якоїсь складової частини відомої реалії — тут часопростору як характеристики нашої реальності, — приводить до утопічної реальності літературного твору. Читач з подивом запитує себе: «Як це існує простір, коли зник час?». В цій парадигмі те, що час може зникнути вже не викликає протесту в реципієнта, отже він, нехотячи, йде слідом за автором в його новостворений світ.

Людина, згідно з Індійсько-Тибетськими духовними вченнями, перебуває одночасно у часі й міжчассі. Отже, серед людей виявились такі, — вказує В. Кожелянко, що й далі рухались у просторі, позбавленому часової координати.

Як і чому так сталося, автор пояснює вже в наступному розділі, в якому, попри нединамічний темпоральний концепт, *вмикається* закономірний літературний хронотоп, що триває аж до завершення роману. Роману, до речі, в якому застигли часові моменти протягом минулого, теперішнього і майбутнього, можуть функціонувати як герої (напр. *32 жовтня*

⁴¹⁴ Кожелянко В. ЛжеNostradamus: Роман. op. cit. С. 7.

⁴¹⁵ Там само. С. 7–8.

1999 року, 24 серпня 1991 року тощо), бо втратили змінність, натомість отримавши характеристики вічності (яку письменник ототожнює тут з антидинамізмом).

Архітектонічні та жанрово-стильові знахідки В. Кожелянка не тільки заклали фундамент його творчого методу, зокрема роману в жанрі альтернативної історії та пригодницького постмодерного та постпостмодерного романів, але й склали майстерню сучасних творчих засобів АІ, використовуваних іншими сучасними письменниками: «Час смертохристів» Ю. Щербака, «Долина Бельведеру» В. Найденової та Я. Яновського⁴¹⁶. Отже, бачимо, що заснований В. Кожелянком субжанр *альтернативної історії України* стає все більш продуктивним для сучасного українського роману: елемент подорожі в часі вводиться у більш широке коло романів, а не лише в науково-фантастичні твори з елементом АІ.

⁴¹⁶ Яновський Я., Найденова В. Долина Бельведеру. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2008. 152 с.

3.7. Історико-соціальний та псевдоісторичний романи про фініш СРСР як АІ фентезі (К. Буличов і В. Кожелянко)

Історико-соціальний і псевдоісторичний субжанри, відповідно, історичного метажанру та АІ, хоча й співіснують у літературі окремо, часто перетинаються в інтерпретаційному дискурсі, адже поетика романів обох типів підпорядкована спільному джерелу ідейно-тематичного плану. Історико-соціальний роман має на меті розкрити засобами художньої деталі, характерів персонажів, образної системи твору історичні події (зазвичай не надто віддалені в часі від життя автора, переважно злободенні як для письменника, так і для реципієнта) та їхній соціальний результат у певному масштабуванні. Псевдоісторичний роман так само ідейно-тематичним планом твору, зазвичай, спрямований на суспільну сферу культурно-історичного буття нації, держави, певної соціальної групи (наприклад, як у «Заповіднику для академіків» зображено життя науковців у пізньорадянський період) та генологічно вибудований як нереальна історія з фентезійною зав'язкою або суспільним кітчево-пародійним смисловим навантаженням.

Псевдоісторичний роман-фентезі К. Буличова «Заповідник для академіків» виданий московським видавництвом «Ексмо» на початку 2000-х років. Роман належить до незакінченої через смерть письменника 2003 р. серії «Ріка Хронос». «Заповідник для академіків» містить спектр жанрових матриць фентезі, соціального, пародійного, псевдоісторичного роману АІ.

Історико-соціальний роман «Діти застою», останній твір В. Кожелянка, вийшов у світ через чотири роки по смерті письменника. І 2012-го року став книгою року в номінації «Красне письменство». Літературним редактором книги і передмовцем виступив літературознавець О. Бойченко. «Діти застою» — перший роман В. Кожелянка, в якому альтернативна історія виражена на локальному рівні історії *story*, натомість «Заповідник для академіків» — єдиний роман фантаста К. Буличова, що містить альтернативізм у вираженні *history*. Альтернативна історія на сюжетному рівні В. Кожелянку й не

потрібна; для створення напівіронічного й напівреалістичного дискурсу слугує справжня історія України та Буковини часів *брежнєвського застою*, яка з усіх поглядів перевершує найнесподіванішу наукову фантастику. А російський фантаст оперує подвійним локусом історії у форматі *story*: підмосковний санаторій «Узкоє» і Україна під час другого голодомору. Комбінація фантасмагорії «бенкету під час чуми» й наступного похмурого фатуму ядерної катастрофи (з якою співвідноситься знищення країни рад) поєднує дві історії *story* у результуючу романну *history*.

Прихований автобіографізм роману В. Кожелянка наближає рецепцію до акту творення, заперечує зовнішню інтерпретацію подій. «Якби він був... Думаю, він не видав би цей роман. Якби видав — усе виправив би, як завжди» — висловлює думку племінниця В. Кожелянка щодо посмертного видання⁴¹⁷.

В. Кожелянко починав його писати, відкладав, а коли текст був готовий, 27 листопада 2007 року, і далі не віддавав роман видавцеві. Він намагався написати щось відмінне від альтернативно-історичного роману — політичного анекдоту. Зрештою, «Ефіопська Січ» тому підтвердження; «Діти застою» — теж, але в іншому сенсі: роман різниться за всіма параметрами від попередніх творів і системою образів, і якісними характеристиками художньої деталі подібний до «Заповідника для академіків».

По-перше, йдеться не цілковито про альтернативну історію чи пригодницький роман, чи навіть соціальний. Жанрово обидва романи мають ознаки історичного, філософського, детективного та іронічного видів. По-друге, поєднуючи всі вказані жанрові риси, вони не належать до схеми постмодерністського твору, тому що всі жанрові елементи співіснують у ньому як надбудови, не перетікаючи й не змішуючись. Це також дуже важлива відмінна риса.

По-третє, пошук лейтмотиву твору (а це необхідно для визначення ланки, яка поєднує всі компоненти кожного з романів у єдність і проектує всі наступні дослідницькі кроки) приводить у часи, коли творча картину світу В. Кожелянка і

⁴¹⁷ Боднарюк Ю. «Роман Василя Кожелянка «Діти застою» став книжкою року-2012». 7 лютого. 2013. С. 13.

К. Буличова формувалася під впливом професійної діяльності (український майстер АІ був журналістом газети «Час», активно працював у царині поезії, а російський фантаст досліджував культуру Південно-Східної Азії). Насамперед, для обох письменників, це — естетика хоку. Отже, на перший план виходять споглядальність, філософічність (у загальносвітоглядному сенсі), стисла *тунельна* манера мислення. У практичному виробі маємо відсторонену співприсутність автора в тексті, *ходи* лабіринту сюжетних дій, *відлиті форми* персонажів, феноменологічність тла, історичний важіль можливостей та патріотичного штибу потреба (внутрішня інтенція) віднаходити, а не шукати, на противагу якій маємо зовнішню (формально-дієву) ретроспективу *шляху до мети*. Між цими рамками, за допомогою іронії, відбувається реалізація сюжету та ідейно-тематичного плану роману.

Лейтмотив — любов. Від першої сторінки до останньої у В. Кожелянка та К. Буличова відбуваються баталії між іпостасями любові: любові до батьківщини, егоїзму, альтруїзму, гедонізму, кохання, релігійного абстракціонізму, внутрішнього експатичного космізму, свободи до любові й любові до свободи та відмови від любові в ім'я життя, й любові до життя. Що перемагає? Адже для визначення керівного чинника щось таки мусить перемогти. На певному етапі кожна зі стихій перемагає й відходить на другий план.

Потрапивши до санаторію, головна героїня, Лідочка, одразу знайомиться зі своїм об'єктом пристрасі, що втілює в собі супергероя і науковця: «[...]Лідочка нарешті змогла, як слід, роздивитися свого нового приятеля. звичайно ж, він був фатом, але фатом добросердечним і недурним — його східні карі очі дивилися зі звичною іронією, до того ж він мав розумні губи [...]»⁴¹⁸. Цей героїчний образ супроводжуватиме читача протягом цілого сюжету, аж до створення атомної бомби, таємничої недоведеної загибелі персонажа й розпорошення збірного образу патріота, коханця, науковця і громадянина. В. Кожелянко, на відміну від К. Буличова, пішов не шляхом трансформації образу, а за рахунок *множинних відлитох*

⁴¹⁸ Булычев Кир Заповедник для академиков. op. cit. С. 22.

естампів-образів, які залишаються незмінними протягом всієї фабули.

Програмово виглядає роман В. Кожелянка також у семантичному розрізі міського простору, тож маємо ще один *чернівецький* твір: підготовлений читач знайде у книзі чимало відомих нашому місту персонажів, не зважаючи на те, що імена змінені й цитати не залапковані. Армійські хитрощі, баби з відрами води, мистецькі методи перетворення суспільства, застілля, створення та руйнування партій — все це спектакль подієвого ресурсу роману «Діти застою». За лаштунками подій залишається далекий від ідеальності головний герой Людинюк, який у розв'язці роману схиляється до життєвого вибору більш ідеалізованого героя — Рана з роману «Трете поле».

Бачимо, що «[...] спроба розповісти про *загублене покоління* (із притаманним йому гумором), про тих, кому сьогодні 40–50 років [...]»⁴¹⁹ важлива, проте не єдина інтенція автора. Вплив естетики хоку надає авторському тексту тяглості, споглядальності, вдумливості, нехай навіть цей вплив відбувається опосередковано через сюжети оповідань, втілені в сюжеті роману. В утопічному середовищі *брежнєвщини* Людинюк розгортає боротьбу зі світом на всіх фронтах, певного моменту ламається та переходить у внутрішній протест. К. Буличов застерігає читача за допомоги аналогії із атомною війною, що нищить ціле покоління, від безхребетності та покірливості характерів Лідочки, Марти Іллівни, Матвія Шавло тощо, заляканих апаратом державної системи представників радянської інтелігенції (де систему та її механізм втілює Алмазов).

Коли К. Буличов намагається дати раду з етичними проблемами ХХ століття, що на його очах відходить у вічність, В. Кожелянка, здається, більше хвилює питання «Кому життя?» (так називається один із розділів роману «Діти застою»), аніж результати національно-визвольної боротьби українців за соборність і незалежність. Загублені й розгублені люди, втілення яких — Людинюк, змарновані України, копія з яких —

⁴¹⁹ Боднарюк Ю. «Роман Василя Кожелянка «Діти застою» став книжкою року-2012. *op. cit.* С. 13.

справжня. Християнський мотив розв'язання Гамлетівського питання, поставлений письменником ще в романі «Ефіопська Січ», у «Дітях застою» реалізується фантазмагорично, іронічно й натуралістично.

В. Кожелянко обирає розв'язку в стилі східної філософії (у європейському її варіанті): «Час минав. Життя спливало. Людинюк дихав». Розглядаючи дії персонажа з погляду логіки, справедливо зауважуємо, що *нормальна* людина так не поведеться після всього пережитого. «Але справа в тому, що Людинюк і не був нормальним. Як і багато представників його покоління, чиє народження, дитинство і шкільний вік припали на пізній застійний період існування радянської влади...»⁴²⁰. Отже, раціональне зерно державницького мислення гине у тотальній байдужості персонажів, що екстраполюється на картину світу українців у рецепції автора.

Так само під питанням — адекватність поведінки персонажів К. Буличова, що, попри свою всебічну освіченість і належність до світу інтелігенції, заведені в оману власними страхами. Розкрита історія участі Матвія Шавло в створенні проекту атомної бомби для СРСР активує анігіляцію активної позиції всіх персонажів: «Будь ласка, — подумала Лідочка, піднімаючись сходами, — мені набридли ваші таємниці, я не хочу в них брати участі. Якби Пастернак завтра потелефонував, я б пішла з ним пішки по тому бруду аж до Калузького шосе [...]»⁴²¹.

В. Кожелянко знайомить представників покоління з читачем у контексті сюжетних перипетій. Батько Пантелеймона Людинюка, Аристарх Людинюк, належав до тогочасної української інтелігенції у першому поколінні, «до суми якої належали вміння говорити кількома мовами, пити заварну каву, каша соціальнополітичних поглядів та кілька грамів нерозбірливої начитаності, яку забезпечували за Австрії видання «Руської бесіди», за Румунії — газети «Час», а за москалів — більш-менш ліберальні *товсті* літературні журнали, в тому числі московський «Новий мир»⁴²². Друзі

⁴²⁰ Кожелянко В. Діти застою. Роман. Чернівці: Книги–XXI, 2012. С. 28.

⁴²¹ Булычев Кир Заповедник для академиків. *op. cit.* С. 80.

⁴²² Кожелянко В. Діти застою. *op. cit.* С. 9.

Панька Людинюка — Серафим Кадилко, онук попа, дівчинка з євангельським ім'ям Магдаленка. В процесі розгортання сюжету роману та тягlosti історії вони почали «продавати під реалізацію» все, що мали та вмiли.

Персонажі К. Буличова також мають кiтчево-яскраві характеристики: Лiдочка терпляче чекає на трамвай, боячись узяти таксі, адже так не прийнято в радянському суспiльствi, Марта тримається манiрних принципiв, навіть у загрозливих для життя обставинах, Матя балансує на межi відкритостi й таємничостi. Єдиний, хто впевнений у своїй ролi й мiсцi в життi — це агент КДБ Алмазов.

У ретроспективi маргінальностi, за посередництва кількох вiдомих у маленькому мiстi Джерелiв дивакiв, реалiзується фабульне навантаження роману «Дiти застою», а «Заповiдник для академiкiв» функціонує в апокаліптичному «останньому танцi імперiї» як до точки бiфуркацiї, так i пiсля неї. Суттєва рiзниця мiж дискурсами полягає в реальностi історiї, описаної К. Буличовим до — та фантастичною iрреальностю пiсля.

Диваки Джерелева вiдбивають практично весь спектр можливих кiтчевих персонажiв. Василь Годюр був одночасно «сiльським кримiнальним авторитетом» i сiльським національним героєм. Свiй революцiйний шлях так i не визначив, зате неоднозначної слави зазнав. Ще одна трiйця дивакiв, якi жили з жебрiв, розважала загнаних щоденною роботою чи щоденним бездiллям джерелiвцiв: Дьордiй-сiнемафiл, Влодко-спiвак i Нiцул-живописець. «Власне, останнього правильніше було би назвати письменником-iлюстратором або художником-крейдярем, бо свої роботи вiн виконував винятково крейдою i лише на дощатих парканах»⁴²³. Нiцул-живописець не визнавав цензури й вдавався до крайнього реалiзму: щойно в селi вiдбувалися таємні речi, вони одразу ставали явними у малюнках доморощеного генiя. Усе село знало, хто кому зраджує чи хто у кого щось украв. Нiцула били, попереджали, вiн продовжував малювати, його знову били, годували, вмовляли, годували.

Влодко-спiвак був у дитинствi обдарованим хлопчиком. Але «гормональнi зрушення, з одного боку, i родиннi репресiї, з

⁴²³ Там само.

другого, зробили свою справу: у чотирнадцять років Влодко звар'ював...»⁴²⁴. Вася Чаклун від нудьги показував фокуси, ганяв на мотоциклі, облишивши викладати фізику; узявся пити та, врешті, трагічно загинув через свої хобі. Був у Джерелеві ще один напівдивак — Абурел Нобелюк. Цей був незвичайним п'яницею, який до того ж виявився не останнім письменником і «писав вірші, п'єси і романи під прозорим псевдонімом Нобелюк»⁴²⁵.

У непевні часи й у невдячному середовищі розвивав свою філософську концепцію головний герой роману Панько Людинюк. Одного дня він дійшов висновку: для того, щоби любити Україну потрібно постійно перебувати у стані загострення манії нікчемності. Тільки таке життя православно-християнського святого, якщо забрати від цього образу святість, може привести людину до вміння «любити всю цю країну» (за Ю. Андруховичем).

Щодо любові до жінки, то на цій території у Панька не складалось: його кохана Магдаленка, Ліна чи пізніше просто Лена, протягом розгортання сюжету так і не стає дійовим персонажем. Вона — відлита форма-каталізатор, використана письменником для втілення схеми фабули, не володіє динамічними якостями, не здобуває розвитку.

З першого речення-опису цей жіночий образ однозначний і зрозумілий читачеві. Алюзія на біблійну Магдалину ще більше спрощує сприйняття. Соціальні умови застою прагматизують доволі просто влаштовану психологію поведінки Ліни. Проте, вона не позбавлена деформованої амбіційності. Для щастя їй бракує голосного імені й прізвища (Ліна фон Еккарт), гарної машини, якоїсь бізнесової діяльності, щоб чимсь зайняти час та *нормального мужика*. Під жодну з категорій Ліниного щастя Людинюк не годився. Хоча, те, з чим Панько відчайдушно боровся в собі, допомагало йому повернути увагу Ліни.

Згодом у його житті з'явилась інша жінка — Форнарина. Певний революційний дух в українців, описаних у книзі, виявляється в забороненому коханні. У випадку *Людинюк — Ліна — Форнарина* він проявився у наметі під час *помаранчевої*

⁴²⁴ Там само. С. 95.

⁴²⁵ Там само. С. 104.

революції. Коли був підготовлений автобус з курсом на Київ, вони втрюх зібралися й поїхали. «Власне, сам цей Майдан (уже з великої літери) — зовсім не в'яжеться з логікою розвитку України останніх років. Хто би міг подумати?! А сталося! Над цілою Україною, принаймні так здавалося Людинюкові, витала любов. А якщо й не над цілою, то принаймні в його наметі...»⁴²⁶.

Якого кольору нитками шита патріотична любов і якого — інтимна, Панько роздивився дуже швидко. «На нього дихає історія, а він, очевидно, думає, що то вітер віє... Невже і цього разу? Бідна Україна...»⁴²⁷. І за кілька днів Майдан закінчився, політики *нагорі* передомовилися й милостиво відпустили народ додому. Ліна і Форнарина виїхали різними автобусами.

Людинюк залишився в столиці — підвести підсумки творчого та державотворчого життя. Все те ж *кому життя* стає дедалі ефемернішим і заплутанішим. А після розділу «Свобода й хліб», самоусувається в закамарки нездійснених мрій. Механізм створення партії по-українськи та механізм її введення/виведення до керівного органу держави розвіює найзапекліші патріотичні лозунги. Розділ показує, як у часи застою будь-хто, навіть напіввар'ят Григорій, міг задумати політичну силу й розпочати її створення за принципом фінансової піраміди. Тільки замість грошей, яких немає, пропонувати людям щось інше. Наприклад, жінкам — кохання, чоловікам — філософію нового часу.

Для читача історичний план твору поступово стає фоновим. Соціальні перипетії героїв роману та психологічні типи, зібрані В. Кожелянком під однією обкладинкою, починають домінувати над історичним тлом уже від початку третього розділу. «Останній роман «Діти застою» номінували не в жанровій літературі, а в сучасній психологічній прозі [...] тут він спробував [...] з'ясувати: «Чому ж так сталося, що між поколінням 1960-х і поколінням 1980-1990-х років є це загублене покоління? Чому воно загублене? [...]»⁴²⁸ — підмітив

⁴²⁶ Там само. С. 276.

⁴²⁷ Там само.

⁴²⁸ Боднарюк Ю. «Роман Василя Кожелянка «Діти застою» став книжкою року-2012». *Op. cit.* С. 13.

у коментарі президент Всеукраїнського рейтингу «Книжка року» К. Родик.

Щодо кодового рівня роману К. Буличова, то «Заповідник для академіків» майже цілковито зміщений у площину матеріальної сутності етичних понять. Сакральна цінність взаємин людей замінена на прив'язаність до матеріальних об'єктів, що акумулюють культурну і меморіальну спадщину. Страх фізичної загибелі, який асоціюється з викриттям істинної історії кожного з персонажів Алмазовим, залишається рушієм сюжету, а іскрометний гумор гри слів цілковито похований під похмурою апокаліптичною візією майбутнього, що постає джерелом і сутністю поетики роману російського фантаста. «[...] Це велика цінність. / — Візьміть каструлю, заховайте де-небудь у парку — парк величезний, в ньому не те що каструлю, людину можна заховати. / — Не можна, — сказала Поліна, — вони побачать, як я в парк піду. Вони стежать за мною [...]»⁴²⁹, — окреслює модус етичних та емоційних стосунків суб'єктів сюжетного рівня роману К. Буличов.

Підсумовуючи аналіз романів В. Кожелянка та К. Буличова, можемо резюмувати подібність поетики та архітектоніки обох творів, відзначивши сутнісну різницю в художніх прийомах вираження ідейно-тематичного змісту. На кодовому рівні роман К. Буличова розгортає схему побутування імперії страху та шляхів її загибелі, а В. Кожелянко переносить реципієнта у світ байдужості до власної долі, спровокованої втратою орієнтирів у картині світу громадян, що виникає в постапокаліптичному суспільстві.

Так, український письменник намітив шлях сучасного роману від альтернативної історії до психологічного дослідження історії реальної в її соціальному аспекті, а російський фантаст, відійшовши від улюбленого жанру фентезі, розробив нову дискантну схему аналізу механізмів подолання страху, актуалізації гуманістичних цінностей Сходу в суспільстві західноєвропейського зразка. Треба зауважити суспільно-психологічний аспект поразки такого підходу І. Можейка (справжнє ім'я К. Буличова), адже російське суспільство на початку 2000-х років навряд чи було готовим до

⁴²⁹ Булычев Кир Заповедник для академиком. Ор. cit. С. 81.

сприйняття філософсько-психологічного смислу роману, тож інтенція його спрямована у майбутнє.

Натомість В. Кожелянко протягом творчого шляху здолав відстань від детективного, урбаністичного, альтернативноісторичного романів — до християнського та історико-соціального роману. «З підручників, хрестоматій прізвище Василя Кожелянка не випаде. Це один із найпомітніших письменників»⁴³⁰, а рецептивний досвід та інтерпретаційний шлях його виданих десяти романів тільки розпочинається.

⁴³⁰ Боднарюк Ю. «Роман Василя Кожелянка «Діти застою» став книжкою року–2012». *op. cit.* С. 13.

Висновки до 3 розділу

Сучасний урбаністичний роман часто містить у жанровій матриці елементи АІ, які проявляються на різних рівнях твору: сюжетному, композиційному і навіть референтному. Скажімо, субжанрова схема такого роману буде: «Урбаністичний роман + АІ міста і / або його мешканців». Цій формулі відповідає, наприклад, «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука. Твір умовно розділений на дві частини: перша з них розповідає про фантастичну знахідку давнього папірусу, хроніка подій в якому, за змістом АІ, розвивалась у львівському міському просторі 1611 року, вже після точки біфуркації, якою може вважатися знахідка манускрипту автором-оповідачем.

Надалі дія роману відбувається вже в альтернативному просторі й часі: кожний новий розділ починається стилізованими «виписками» з Львівського манускрипту початку XVII ст. і долі персонажів, що були мешканцями описаного в альтернативній версії, давнього Львова.

«Срібний павук» — перший роман В. Кожелянка, написаний на матеріалі історії міста Чернівці, із залученням елементів альтернативної урбаністичної історії, а також — перший твір великої прози цього письменника, який містить чітко окреслені християнські мотиви. Тож вказана жанрова формула органічно співвідноситься з композицією та сюжетом роману «Срібний павук». Роман про Чернівці передвоєнних 1938–1940 років, ретро-роман про старі Чернівці, також містить на ідейно-тематичному рівні християнський мотив у вираженні альтернативної історії знахідки тридцяти срібняків, які належали Юді Іскаріоту.

Так перший (фонетичний) та другий (лексико-логічний) плани тексту роману формують композицію, фабулу, мову, стиль твору, то третій (символьно-образний) та четвертий (ідейний) втілюють ідейно-тематичний зміст і допомагають вибудувувати схему розвитку головного героя та інших персонажів, вивершують твір стосовно жанрової формули субжанру.

Слід зазначити, що у сучасних німецькомовних письменників П. Гандке, Т. Дюкерс, Й. Мейярда, Т. Гюльсвітта у

творах представлено роль міста у згаданому контексті та відповідності до формули субжанру. До цікавих результатів приходимо, розглядаючи функціональне значення образу міста у творчості німецьких прозаїків. В оповіданні Т. Дюкерс «Тут свобода вкрита панцирем» втрачені міста Франкфурт-на-Майні, Кишинів і Харків символізують естетику древнього європейського міста, в якому люди підвладні його законам, стрімкості та одноманітності міського життя. Ще одна із сучасних тенденцій німецької прози проявляється техніфікацією сюжетів та урбанізацією персонажів у творах, що характерно і для роману В. Кожелянка «Срібний павук».

На противагу попередньому баченню, у новелі К. Томас «Єрусалим» священне місто зливається з внутрішнім світом героїні. Вона уявляє себе просторою площею чи кам'яницею, де відбуваються події сюжету, за допомогою такої побудови сюжету, місто прочитується як агресор, навіть інгібітор розвитку подій.

Подібність функціонального значення архетипу міста у творчості постколоніальної течії української сучасної прози та німецьких молодих прозаїків, на матеріалі текстів К. Томас, Т. Дюкерс, М. Ѓьорітца, Т. Гюльсвітта та урбаністичної прози В. Кожелянка лише підтверджує єдність українського і західноєвропейського літературних просторів та свідчить про певну концептуальну відокремленість від російського дискурсу міського роману з елементом АІ (представленого, наприклад, серією романів Б. Акуніна про Ераста Фандоріна). У Б. Акуніна час циклічний, а темпоральні інверсії слугують елементом детективного жанру, а АІ постає шаховою партією, умоглядною проекцією, яка спрямована з теперішнього у майбутнє.

Якщо вести мову про російську, англійську і американську літератури в розрізі АІ, то неодмінно спливає центральна ланка, що об'єднує вказані літератури і альтернативний компонент у жанрових формулах активних для цих літератур субжанрів: антиколоніалізм як ідейно-тематичний концепт. Треба зауважити також відмінні риси, що полягають у різній функціональній ролі альтернативної історії в кожній з аналізованих тут національних літератур. У радянській російській літературі першого періоду (1917–1927) АІ

підтверджувала наявну картину світу, хоча у материнській для АІ американській літературі її роль була діаметрально протилежною: показати інший варіант розвитку людства, держави або історичної епохи. Дилема народжується у вихідній точці жанру і тому альтернативна історія в радянській російській літературі суперечить сама собі. Разом із тим, функція її не алогічна, а складається з глибинного аналізу явищ, подій та історичних діячів. Останнє об'єднує російську літературу з європейськими та американською субжанру криптоісторії. В ранньорадянські роки можна окреслити такі історичні періоди, найбільш цікаві для письменників-альтернативістів: доба наполеонівських воєн і боротьби декабристів.

У цей час у Великій Британії спостерігалось певне затишшя в альтернативноісторичному дискурсі, яке тривало до 50-х років, а пальму першості цього часу перебирає Америка. Найбільш впливовий твір цього періоду в американській АІ — «Хай не зійде темрява» Л. С. де Кампа.

Другий період розвитку АІ в російській літературі настає після тотального панування вульгарного марксизму, коли з історії виганяли особистостей, а залишали тільки продуктивні сили і виробничі відносини. Тоді АІ, якою ми її сьогодні знаємо, зникає з російської літератури і ставить перед жанром загалом і субжанром криптоісторії нові цілі. Яскраво виражена детермінованість історії в романі А. і С. Абрамових «Ходіння за три світи» окремим випадком соцреалістичної літератури в спробі вийти за рамки методу і жанрової схеми у пошуках скарбів, тих небагатьох, хто вміє бачити реалістичні сни і вибудовувати історію, яка ніколи не відбувалася.

У 70-80-ті роки художня російська альтернативна історія частково зливається з історичною прозою. Прикладом тому слугують праці Н. Ейдельмана, М. Нечкіної і А. Тартаковського. У 1977–1979 роках у Коктебелі В. Аксьонов написав свій найвідоміший роман «Острів Крим», а 1981 р. роман уперше був виданий в США. Після видання твору концепція такого субжанру АІ, як криптоісторії в російській літературі перестає домінувати і виникає субжанр, що характерний для української літератури АІ, роман-пересторога. Бачимо численні звернення

до цього субжанру і в новітній російській літературі (наприклад, роман Р. Злотнікова «Російські казки» і книга Б. Акуніна «Письменник і самогубство»).

Другий період АІ у Британії пов'язаний з оцінкою вітчизняного колоніалізму, тому знаменною подією в ключі антиколоніалізму став роман «Павана» К. Робертса. Щодо тематичного спектру, то в цей період з'явилося чимало творів, які б аналізували розвиток європейської цивілізації у випадку різних варіантів завершення II світової війни (або її відсутності в історії). Наприклад, Р. В. Кларк «Останній рік старого світу», Ф. Муллалі «Гітлер переміг».

Наступний субжанр АІ, що характерний для другої половини ХХ ст., політична утопія (political fiction) було розглянуто на прикладі трьох романів політичної утопії: Б. Лавреньова «Крах Республіки Ітль», збірки оповідань Р. Кіплінга «Сталки та компанія» та С. Фрая «Як творити історію».

У Росії, Україні, Білорусі в кінці ХХ століття активно починається процес розробки проблеми постколоніалізму в гуманітарних науках і в художній літературі. З'являються романи АІ українських письменників І. Білика «Меч Арея», Ю. Андруховича «Московіада», білоруської авторки Я. Пінчук «Місто мрій» (Яніна Пінчук «Горад мрой»), російського письменника К. Буличова «Заповідник для академіків», у яких аналізується розвиток країн СРСР в альтернативі відсутності та існування радянської влади.

Отже, шляхи в розвитку ідей антиколоніалізму дуже різняться в національних літературах. Якщо антиколоніалізм Європи пов'язаний з новими соціальними і духовними цінностями, які сприймаються світовим співтовариством неоднозначно, то він має характеристики внутрішнього процесу, як, наприклад, яскраво демонструє англійська антиколоніальна і постколоніальна література АІ спрямування.

Зовсім інші властивості має російська література суміжного плану: пошук зовнішнього ворога і «залежність» колоніалізму продовжують характеризувати російську альтернативістику і сьогодні (роман-анекдот В. Єрофєєва

«Енциклопедія російської душі», Е. Замятіна «Ми», В. Сорокіна «Цукровий Кремль»).

Натомість український роман постколоніальної АІ більш чітко розмежовує взаємини «суб'єкта» і «об'єкта» колоніалізму (роман В. Кожелянка «Тероріум»). Сюжет «Тероріуму» подібний до іронічної криптоісторії Сорокіна, однак виконання і символічне навантаження на ідейно-тематичному рівні твору сприймається інакше. Якщо у В. Кожелянка бачимо персонажів, які, вийшовши за поле відомої історії, уявляють себе напівбогами і поводяться відповідно, то у Сорокіна, невизнаний мислитель-блаженний Амоня продукує цілком розумні ідеї, до яких натопв на Красній площі, на жаль, не дослухається.

Романи субжанрів ухронії та метаісторії на референтному рівні містять спробу декодування історичного смислу через повторну міфологізацію. Ще у «Метаісторії» Г. Вайта історичні події вперше трактуються як своєрідні персонажі історичних періодів, методом фрактального множення, тож ціла «метаісторія» людської цивілізації виявляється чимось на кшталт розлогої епопеї з багатьма сюжетними лініями та дійовими особами, прочитана з глибокою іронією та написана з філософською емпатією.

Найбільш яскравими прикладами накладання жанрових матриць інших генологічних різновидів на АІ, творення множинних альтернатив і перенесення таким чином твору в дискурс позачасової АІ (ухронії) або позапросторової АІ (метаісторії) є твори Г. Гаррісона, Ю. Щербака, Д. Шурхала, В. Неффа, Дж. Р. Р. Мартіна.

В американській літературі метаісторія відіграє роль реконструкції та майбутнього історичного планування, причому твір не обов'язково має бути науково-фантастичним, а може бути також романом-фентезі і водночас відповідати матриці субжанру АІ. Упізнаваними алюзіями на історичні реалії різних національних історій, вдалими контекстуальними моделями історичного розвитку пояснюється популярність історичної саги Дж. Р. Р. Мартіна «Пісня льоду й полум'я». Але існує також міст між американським і європейським письменством: це субжанр АІ — ухронія. Він стосується справжнього топосу й народу, які ми можемо ідентифікувати,

враховуючи нашу обізнаність про визначений час. Такий зв'язок можна знайти у сюжеті та специфічній подібності ролі персонажів для сюжету в романах В. Неффа «Королеви не мають ніг» та Дж. Р. Р. Мартіна «Пісня льоду й полум'я».

Що ж до метаісторичного субжанру АІ й дискурсу інтермедіальності, нам вдалося виявити та описати сутнісні ознаки та генологічну перспективу метаісторичного роману, з'ясувати риси та засоби інтермедіального дискурсу, що слугують паттернами й сегментами альтернативної історії в ньому й реалізують екстраполяційну мультиальтернативність на фабульному рівні; виконують функції метафоричного включення рецептивного досвіду на рівні поетики. Вказані концепти було розглянуто в зіставленні таких романів метаісторичного субжанру альтернативної історії: К. Буличова «Заповідник для академіків», У. Еко «Бавдоліно», Дж. Орвелла «1984», В. Кожелянка «Конотоп», В. Винниченка «Сонячна машина».

Також було доведено ефективність АІ моделі при розгляді засобів моделювання архітектоніки творів субжанру історичного фентезі. Було зауважено цікаву жанрову особливість: більшість творів такого типу (Г. Гаррісона, Ю. Андруховича, Ю. Щербака, А. Мельничука, В. Кожелянка, В. Єрофєєва тощо) включають пародійність як художній метод.

Привертає увагу тут саме спосіб функціонування пародійності в рівневій структурі таких творів, як «Що розказано?» А. Мельничука, «Тероріум» В. Кожелянка, «Енциклопедія російської душі» В. Єрофєєва, «Хроніки міста Ярополя» Ю. Щербака, «Московіада» Ю. Андруховича. Пародійність у названих творах субжанру *political fiction* (у межах метажанру альтернативної історії) типологічно виконує роль жанрової домінанти, а не стильового обрамлення чи іншого елемента поетики, як це представлено у модерністських романах із елементами гумору та сатири. Крім того, бачимо, що зв'язок текст–жанр дійсно стає все менш тісним у літературі в напрямку від класицистичної до постмодерністської. З іншого боку, в силу входить уже поняття архежанру, тобто ознак жанру, які автоматично спрацьовують у свідомості письменника, коли

він береться втілювати той чи той задум, діючи згідно з власним досвідом.

Художній прийом подорожі в часі проаналізований на прикладі творів О. Боргардта, В. Пелєвіна, В. Кожелянка, Я. Яновського і В. Найденової, а також розглянуто особливості генології і поетики заснованого В. Кожелянком субжанру «альтернативної історії України», що стає все більш продуктивним для сучасного українського красного письменства, а художній прийом подорожі в часі вводиться у більш широке коло романів, а не лише в науково-фантастичні твори з елементом АІ.

Історико-соціальний роман і псевдоісторичний субжанр АІ, відповідно, історичного та альтернативноісторичного метажанрів, хоча й співіснують у літературі окремо, часто перетинаються в інтерпретаційному дискурсі, адже поетика романів обох типів підпорядкована спільному джерелу ідейно-тематичного плану. В цьому аспекті розглядаються романи К. Буличова «Заповідник для академіків» і В. Кожелянка «Діти застою». Персонажі К. Буличова мають ігрові, кітчево-яскраві характеристики: Лідочка терпляче чекає на трамвай, боячись узяти таксі, адже так не прийнято в радянському суспільстві, Марта тримається манірних принципів, навіть у загрозливих для життя обставинах, Матя балансує на межі відкритості й таємничості. Єдиний, хто впевнений у своїй ролі й місці в житті — це агент КДБ Алмазов, що відповідає Кожелянковому голові сільради Джерелева. У ретроспективі маргінальності, за посередництва кількох відомих у маленькому місті Джерелів диваків, реалізується фабульне навантаження роману «Діти застою», а «Заповідник для академіків» функціонує в апокаліптичному «останньому танці імперії» як до точки біфуркації, так і після неї. Суттєва різниця між дискурсами полягає в реальності історії, описаної К. Буличовим до — та фантастичною ірреальністю після точки біфуркації.

РОЗДІЛ IV. МАЛА ПРОЗА ЯК СПОСІБ ФІКСАЦІЇ МОМЕНТУ ЧАСУ. АЛЬТЕРНАТИВА ІСТОРІЇ В АЛЬТЕРНАТИВІ МИСЛЕННЯ

4.1. Час у новелі та оповіданні. Явище моменту часу в малих прозових формах метажанру АІ

Якщо розглянути художній твір за допомоги засобів структурного аналізу, то його, незалежно від літературного роду та жанру, можна представити у розрізі п'яти рівнів (композиційна, образна, викладова, родово-жанрова, словесно-мовна форми), що об'єднані зв'язками зі змістом і цілісною структурою образу автора у творі. Унормування і структурування аналізу в трьох попередніх розділах (для романної прози), здійснене саме в системі структурного підходу. Кожний з репрезентативних рівнів твору формально об'єднує змістові характеристики, вказавши які можемо синтезувати загальну картину художнього твору, його різнорівневу структуру вкласти в цілісний рецептивний образ.

Відтак, п'ятирівнева структура художнього твору, що об'єднує референтний, образний, мовний, текстуальний та кодовий рівні, чітко спрацьовує і для творів малих прозових форм. Референтний план втілює загальну картину світу та концепцію людини, тобто спирається на природні знакові системи. У тілі твору цей рівень відповідає організації художнього простору та часу й структури оповіді. Вони постають як базовий, первинний рівень текстуальної реалізації цілісного твору літератури.

Аналітичний розгляд часопросторової організації твору щільно пов'язаний з концепцією хронотопу М. Бахтіна і передбачає відокремлену характеристику художнього часу, художнього простору та аспектів їхнього емоційно-ціннісного забарвлення, які в літературному творі перебувають у єдності. Література, на думку Б. Успенського «передусім пов'язана не з простором, а з часом»⁴³¹. Щодо АІ, то як романна проза, так і малі форми зацентровані більше на часовому елементі

⁴³¹ Успенский Б. А. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, 1995. С. 103.

структури хронотопу, ніж на просторовому, оскільки це дозволяє історизувати оповідану історію, проникнути в «дух часу», змінити її та наново актуалізувати у вже альтернативній реальності, пропонованій автором. «Великий переворот, здійснений християнством на початковому етапі нашої ери, зробив світ більш таємничим, ніж раніше, і надав істотності кожному моменту між теперішнім і прийдешнім. Ми потрапили в «історію» — авантюрний сюжет, де з кожною миттю зростає напруга таємниці і захоплива невідомість»⁴³², — вказує М. Епштейн (Михаил Эпштейн) на особливість постмодерністської літератури в сенсі стану хронотопу.

Відомо, що час у новелі або ж оповіданні виявляється слабко через малу тривалість фабули, часто навіть фігурує як застиглий момент часу (наприклад, у новелах М. Коцюбинського, Х. Мураками, Т. Фіндлі), однак у оповіданнях АІ час має не лише значення у формуванні хронотопу твору, а й жанротворчий зміст.

Наприклад, у збірці АІ оповідань «Перемоги Третього рейху. Альтернативна історія Другої світової війни» («Победы Третьего рейха. Альтернативная история Второй мировой войны») всі оповідання письменників різних країн Європи поєднані спільним модусом — часом: в усіх творах фігурує часовий відтинок 1939-1944 роки⁴³³.

Відтак, перевага часу над простором в історичній прозі загалом закладена, на думку Н. Астрахан⁴³⁴, у природній мові як матеріалі для літератури. Цікавим чинником поєднання часу і простору, тобто функціонування хронотопу в художньому творі, є те, що літературний час може перетворюватися на літературний простір і обидва типи функціонування хронотопу закладені в ньому знаковою системою — мовою. Однак, на думку М. Мамардашвілі (Мераб Мамардашвили), ані час, ані

⁴³² Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учебное пособие для ВУЗов. Москва: Высшая школа, 2005. С. 385.

⁴³³ Цаурас П. Дж., Бэртт Дж. Д., Дадли У. Дж.б Джилл Дж. Г., Гриффитс П., Линдси Ф. Р., Исби Д., Мессенджер Ч. Виллаэрмоза Дж., Бэдси С. Победы Третьего рейха. Альтернативная история Второй мировой войны. Перевод: М. Б. Борисов. Москва: АСТ; Астрель, 2004. 395 с. URL: <https://readli.net/pobedyi-tretego-reyha-alternativnaya-istoriya-vtoroy-mirovoy-voynyi/>.

⁴³⁴ Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ: Академвидав, 2014. С. 183.

простір, ані їхній зв'язок — хронотоп, у літературному творі не стають універсальними: йдеться про характерні риси конкретного ґатунку⁴³⁵.

Розщеплення об'єкта і його людської моделі, що відбувається внаслідок абстрактного оперування фактами *час і простір*, долається в літературному творі, в якому художній хронотоп стає передумовою створення цілісних картини світу та особистості, що можуть бути усвідомлені як концепція. Так витворюється парадокс літературного прочитання: розмежування часу і простору в літературному тексті створює нову синкретичну сутність хронотопу в художньому творі. Адже літературний текст може бути схарактеризований як один із рівнів художнього твору.

Час, як філософське поняття, використовується в художній літературі та інтерпретативно — у літературознавстві. Не менш цікавими для науки про літературу стають сьогодні й фізичні та антропологічні погляди на час та їхнє застосування для різних форм прозових творів.

Людина — це єдина істота, яка мислить себе в часі й живе постійно в трьох часових площинах: в теперішньому, тим що є тут і тепер, в минулому — спогадами й досвідом, і в майбутньому — проекцією власних планів, задумів і мрій. Власне, так витворюється монолітний історичний час, який складається з життєвих відтинків кожної людини, яка оцінює себе окремо від світу. Так виглядає екзистенційна картина часу в бутті, притаманна ХХ століттю.

Поняття часу є основоположною категорією філософської картини світу. Поряд із цим, час виступає категорією людського життя та мірою більшості понять. «Саме час дозволяє оцінювати явища подієвого ряду в порівняльному аспекті, адже при вилученні часу, як координати існування, тривання об'єктів та суб'єктів знеможливиться, по-перше, зникне почерговість подій (тобто можливість людини оцінити її як таку) і, по-друге,

⁴³⁵ Мамардашвили М. К. Превращение формы (О необходимости иррациональных выражений). Формы и содержание мышления. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011. С. 23.

знизиться варіативність подій (через редукцію динамізму ознак)»⁴³⁶.

Другим ареалом побутування часу стає фізика й фізичний підхід до розтлумачення цього поняття. Сюди ж віднесемо й біологічний та геологічний принципи. Час як фізична величина розглядається у системі *час-простір* та у формулах роботи, руху, тобто взаємодії тіл, мас у фізичних середовищах.

Третій важливий аспект розуміння часу — антропологічний (психологічний). Він включає закони та особливості сприймання часу людиною та способи відліку часу.

Різноманітні філософські концепції змінювали одна одну. У ХХІ столітті нові вчення, що з'являються у величезній кількості, намагаються створити якісно нові теорії часу на базі позитивізму з нашаруванням різних духовних учень. Але, замість нових понять і трактувань, впливають оновлені сплетіння вже відомих від Античності, Середньовіччя, Просвітництва та Відродження ідей. У ключі західноєвропейської традиції найпродуктивнішим стосовно осмислення часу стає неокантіанство.

Пояснити *зручність* творчості І. Канта (Immanuel Kant) досить нескладно. У працях філософа ХVІІІ ст. маємо докритичний та критичний періоди, що дозволяє *принасувати* як висновки механістичної картини світу й місця часу в ній, так і заперечення їх і *встановлення* часу й простору у вигляді «чистих форм, які не являють предметів у собі, тобто апріорних синтетичних положень» [перекл. авт.]⁴³⁷, більше того, суперечливість дефініцій часу, які можна вивести з праць І. Канта — «Критики чистого розуму», «Критики практичного розуму», «Прологомен» («Kritik der reinen Vernunft», «Kritik der praktischen Vernunft», «Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik...») тощо — дозволяє заперечити навіть усі відомі з класичної логіки висновки, і, застосовуючи нові способи аналізу тексту, витягнути численні смислові пласти на різних рівнях прочитання творів геніального філософа.

⁴³⁶ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. *Op. cit.* С. 86.

⁴³⁷ Kant I. Kritik der reinen Vernunft : 2 Bde. Werkausgabe in 12 Bänden : III/IV. Suhrkamp Verlag, 2001. S. 74.

Скажімо, у докритичний період, І. Кант пише про підпорядкування матерії необхідним законам, а оскільки час є, за уявленнями І. Канта, специфічною матерією, яка позбавлена первісного рушія, то час є пізнаваним тією мірою, якою належить до системи світобудови й існує згідно з її законами.

Щоправда, згадане трактування є найбільш зрозумілим і систематичним саме у дискурсі альтернативноісторичної прози, в царині літератури: поняття часу як координати простору або хронотопу.

Саме час в оповіданні О. Ірванця «Львівська брама» утримує цілісність архітектоніки твору, незалежно від просторових координат, у які потрапляє ліричний герой. Саме спосіб часового розрахунку допомагає персонажеві ідентифікувати своє місцезнаходження вже в альтернативній історії, що описана після точки біфуркації (коли герой виходить на неіснуючій станції метрополітену й потрапляє з Києва у Львів, однак завважує зміну тільки під час розмови, коли відчуває, що час летить інакше, ніж у столичному мегаполісі й розмова має інший характер): «А тобі нічого більше не лишається, як, знизавши плечима, йти до завмерлих сходів ескалатора і починати підійматися ними, рахуючи знічев'я не одиницями а десятками: двадцять-тридцять-сорок-п'ятдесят...»⁴³⁸

У критичний період І. Кант чотирма метафізичними доказами *ставить на місце* простір. З часом, правда, виникає ще більше суперечностей. Філософ інтуїтивно не може розділити простір і час, але й аналізувати їх за одними критеріями йому не вдається. «Сила природи гумору, що переносить нас умить у світ веселощів, — ніколи ще так глибоко не проявлялася, як у моменті невловимої комічності[...] Це був момент, коли одну з неперевершених дефініцій гумору пов'язали з навантаженням сучасної аматорської вистави, яку почали інтерпретувати як кінцевий вияв психологізму...»⁴³⁹. Цю теоретичну засаду добре запам'ятали вчені на два століття наперед. І, всупереч її глибинному змісту, взялися досліджувати

⁴³⁸ Ірванець О. Львівська брама. Оповідання, *op. cit.*, URL: <https://www.mediaport.ua/lvivska-brama>.

⁴³⁹ Kant I. Kritik der reinen Vernunft. *Op. cit.* S. 339.

Речі все тим же чуттєвим способом, тільки з ширшими можливостями чуттєвих аналізаторів, якщо не власних, людських, то тоді — т. зв. протезів НТР.

Дуже цікавий зазор (у зн. М. Мамардашвілі) у питанні часу встановили філософи ще до І. Канта й оновили ідею після нього. Йдеться про Дж. Локка, Р. Декарта й пізніших учених-природознавців. Час як координата оцінювання подій має властивість *протікання*, а отже, відповідною точкою оцінюваного об'єкта може бути умовно поділений на минуле й майбутнє (просторові характеристики часу). Наближення до аналітичних логічних умовиводів у вказаних дослідженнях створює уявлення про полегшення вивчення *часу*, коли дослідити кожен із *пунктів* його існування. Підсвідоме уявлення світу як множини триєдиностей («Час будується з трійці»⁴⁴⁰) та проблема межі між минулим та майбутнім вимагає створення ще однієї категорії — теперішній час (за аналогією до лінгвістичних категорій дієслів).

Для вдалої ретроспективи маємо наголосити на реалізації в малій прозі метажанру АІ також ньютонівського розуміння часу, яке панувало у всій Європі в кінці XVII ст., поширюючись із лондонського Кембриджа крізь громадянські війни, чумні роки та занепад університетських осередків науки. «Абсолютний час розрізняється в астрономії від буденного сонячного часу рівнянням часу. Адже природні сонячні доби, що застосовується при буденному вимірюванні часу як рівні, насправді між собою нерівні. Цю нерівність виправляють астрономи, щоби при вимірюванні руху небесних тіл застосувати більш правильний час. Ймовірно у природі не існує такого рівномірного руху, яким міг би бути виміряний час із абсолютною точністю»⁴⁴¹. З такого розуміння часу, що присутній і відсутній водночас у подієвому ряді, походить функціональний хронотоп такого субжанру АІ, як ухронія.

Для української філософської думки в питанні про розмежування Часу як такого та часу в реальному житті (та його інтерпретації в новелі чи оповіданні) немало зробив

⁴⁴⁰ Томулець О. Шлях пробудження. Чернівці: Прут, 2004. С. 15.

⁴⁴¹ Ньютон І. Математические начала натуральной философии. Под ред. Л. С. Полака. Москва : Наука, 1989. С. 231–232.

В. Вернадський. Різниця філософських теорій у цій парадигмі спричинена різними визначеннями поняття (художньої) реальності. Найпростіше, реальність — це тут і тепер, тобто проекція конкретного часу на точку в просторовій координаті. Тоді говоримо про емпіричний «момент часу». Щоправда, не таким визначенням послуговувався Р. Декарт, але з його розуміння часу, на противагу І. Ньютону й Л. Ейлеру, виникає вчення про часовий момент (*Zeitpunkt* — за М. Палладієм, 1901, Лейпциг) Ю. Вульфа, Г. Зиммеля, М. Палладія, Е. Хаббла.

Саме через позірну простоту й наочність такого визначення *реального часу* (час заданого об'єкта у конкретній точці простору) сформувалося сучасне визначення часу як однієї з координат хронотопу в літературному творі (спершу в епічних творах і надалі — в усіх формах прозового виду).

Так персонажі художніх творів втрапили в пастку *лінійного часу* і цим — у двомірну площинну світоглядну картину. Саме зі складнощами такого наративу вступає у суперечку час АІ новели та оповідання. У збірці новел фінського письменника М. Валтарі «Пейзаж Місяця» (1953) шість новел альтернативноісторичного характеру, які містять час, що прискорюється протягом розгортання сюжету. Спробу такого вираження часового концепту М. Валтарі використав ще у «Великій ілюзії» (1928), що демонструє зміну часової парадигми у західноєвропейській філософській думці початку минулого віку, оскільки на той час бурхливо розвивався позитивізм. Ось як сприймається часовий момент у романі: «Тільки інтуїтивно прожита, абсолютно прожита мить, в якій немає жодної самосвідомості, жодного усвідомлення власного «я» або аналізування, в якій є лише саме життя — така мить є справжньою насолодою»⁴⁴². Роздумування над проблемою *Часу* поступається розвиткові умінь вимірювання реального часу, який сприймається як лінійна, спрямована тягла величина. Проблеми циклічності часу та дотичних понять (природних землеробських циклів, наприклад), питання неоднорідного *протікання* часу в різних точках земної поверхні, суб'єктивний чинник сприймання часу та інші важливі аспекти, однак, на

⁴⁴² Валтарі М. Велика ілюзія. Роман. Львів: Кальварія, 2003. URL: <https://www.livelib.ru/quote/1229071-velika-ilyuziya-mika-valtari>.

початку ХХ століття все ще залишалися поза увагою письменників або перебували на маргінесі філософського і літературного дискурсів.

До цього необхідно зауважити, що вимірювання часу переживає перманентний розвій, а отже, вдосконалюються й різні метричні системи, що відкриває нові обрії часу також у художніх творах. Вимірювання т. зв. *відносного часу*, тобто часового проміжку між двома подіями, протягом існування людства змінювалось.

Скажімо, найістотніше змінилися — еталонні найменший та найбільший часопріжки. Для найдавніших людських цивілізацій основною мірою часу був *день*, як період світлого напрутагу темному відрізу часу на Землі, придатного для господарської діяльності. Пізніше виникли сонячні, водяні годинники — клепсидри та інші пристосування й розроблені під них метричні системи. Вимірювання часу годинами — порівняно нещодавня звичка людей. А найменша повсякденна міра, секунда — надбаня ХХ століття. Так, секунда, ототожнюючись із миттю, здобула письменницький інтерес і навіть постала хронотопним обрамленням новел. Наприклад, альтернативна візія відкриття Південного полюсу мореплавцями, описана в новелі Е. По «Рукопис, знайдений у пляшці» (Edgar Allan Poe «Manuscript Found in a Bottle»), саме миттєвим часом хронотопу віддзеркалює ідейно-тематичний рівень твору: «Тому, кому зосталося жити не більш як секунду, вже більше немає чого втрачати...»⁴⁴³, — розпочинає визнаний майтер хоррору новелу про підкорення Південного полюсу. Очевидно, що місце, де відсутній поясний час, оскільки за положенням сонця його визначити неможливо, постає в уяві письменників міфологічним чистилищем, сповненим непередбачуваних жахів і часових аномалій. У розв'язці новели Е. По бачимо, що відсутній час провокує зникнення простору, тож місце перетворюється на безодню: «Однак для роздумів про долю, що на мене чекає, залишилося зовсім мало часу! Кола щораз зменшуються — ми стрімголов пірнаємо в самісіньку пащу водовороту, й посеред несамовитого реву,

⁴⁴³ По Э. А. Мистификация: Новеллы; Повесть; Эссе. Пер. с англ. Москва: АСТ, 2004. С. 32.

гуркоту та виття океану й бурі наш корабель здригається і — о Господи! — падає в безодню»⁴⁴⁴. У кінці новели письменник завбачливо «відновлює» час, що плине, ввівши ремарку про знайдення рукопису зі щоденниковим записом сюжету в пляшці та публікацію знахідки 1831 року.

Водночас прищеплювані соціуму уявлення про еволюцію вмінь людини у вимірюванні часу після аналізу історичного минулого можуть виявитися не такими вже й односпрямованими (натомість породжують ідеї про циклічність часу в розвитку цивілізацій), якщо поглянути, наприклад, на метричну систему давніх слов'ян. Чи змогли б люди сьогодні та чи необхідна людству в побуті така висока точність у вимірюванні часу, яку мали наші предки?⁴⁴⁵ Сліди від древніх часових мір залишилися в нашій мові, адже говоримо, приміром, «сиганути мершій», тобто миттєво піти туди і повернутися назад. У художній літературі, зокрема в малих прозових формах, подібний часовий вияв, тотожний телепортації, використовується авторами для ущільнення історичного проміжку, на який здійснюється екстраполяція альтернативної історії та логічного входження її у фабулу оповідання чи новели. Наприклад, в оповіданні французького історика і журналіста Ш. Мессенгера «Битва за Англію. Триумф люфтваффе» (Charles Messenger «Battle of Britain. Triumph of the Luftwaffe») авторові необхідно порівняти умови мілітарного вибору, зіставляючи умови Першої та Другої світових воєн, однак, згідно з форматом оповідання, Ш. Мессенгера не може вдатися до розлогих історичних екскурсів, тому він використовує моментальний часовий перехід, локалізуючи місце проведення дипломатичних угод: «Літаки люфтваффе почали активні бойові дії проти Великобританії 22 червня 1940 року, того дня, коли Гітлер приймав капітуляцію Франції у тому ж залізничному вагоні, що був використаний західними союзниками в листопаді 1918 р. для заключення миру на Західному фронті»⁴⁴⁶. Бачимо приклад моментального переходу

⁴⁴⁴ Там само. С. 41.

⁴⁴⁵ Расен Д. Х'арийская арифметика. Соликамск, 2005. С. 32.

⁴⁴⁶ Цаураас П. Дж., Бэртт Дж. Д. и др. Победы Третьего рейха. Альтернативная история Второй мировой войны. *op.cit.* С. 62.

в часі, що створює об'ємну панораму творення альтернативної історії.

Однією з найцікавіших знахідок вимірювання часу в ХХІ столітті стала система *інтернет-часу*. «Інтернет-час (англ. *Swatch Internet Time*) — одна з концепції альтернативної системи відліку часу доби, що запропонована у рамках рекламної кампанії швейцарською компанією-виробником годинників «Swatch», отримала несподівану реалізацію в художній малій прозі в якості прийому «гіпертексту». Скажімо, у оповіданні «Моцарт у дзеркальних тінях» Б. Стерлінга та Л. Шайнера (Bruce Sterling, Lewis Shiner «Mozart in Mirrorshades») в апокаліптичному дискурсі зображена альтернативна історія майбутнього, що впадає в минуле, тим самим його руйнуючи. Реалізація цього авторського задуму відбувається за рахунок коротких відсилань реципієнта до відомих історичних подій та осіб, на зразок гіперпосилань у інтернет-текстах.

Концепція інтернет-часу базується на тому, що доба поділена на 1000 *битів*, кожний із яких триває 1 хвилину і 26,4 секунди. Символ інтернет-часу — @. Отже, початок доби — 00:00:00 — позначається @000, а кінець — 23:59:59 — @999. Іншими розробниками була запропонована дрібніша одиниця — сантибит, рівна 864 мілісекундам»⁴⁴⁷. Різниця між секундою і сантибитом дорівнює різниці між системами счислення.

Цікаві висновки можна зробити, якщо визначити коефіцієнти зміщення у зіставленні зі слов'янською метричною системою вимірювання відносного часу.

Час як ньютонівська спрямована фізична величина також визначається у рухомих системах у зв'язку зі швидкістю. За порогову швидкість, яка змінює координовану систему спливання часу, приймається швидкість світла. Об'єкт, який рухається з більшою швидкістю, ніж швидкість світла, втрачає масу, а отже час руху, як й інші величини, не може бути визначений в заданій системі.

Після такого відкриття фізиків, філософи ХХ століття по-різному взялися трактувати цю тезу. Практично в усіх працях

⁴⁴⁷ Стахурська Л. Г., Таранова Н. О., Юкало Т. М. Енциклопедія знань. Донецьк : Сталкер, 2003. С. 345.

як природознавців, так і науковців гуманітарної сфери знань, проглядає висновок, що лінійний (відносний) час є частковим виявом Часу. Письменники, ясна річ, вказаний феномен використали як засіб оновлення подорожей в часі. Наприклад, у сатиричному оповіданні Ю. Винничука «Острів Зиз» герой відправляється у подорож у недалеке майбутнє на незвичайний острів: «Недарма ж арканумки сказали мені, що гівняний острів — це вже сформована для логічного мислення маса і що в недалекому майбутньому нам вдасться увійти з нею в контакт»⁴⁴⁸, після чого він стає свідком невдалого перевороту й заколоту: «Коли я повернувся, то побачив, що перевиховану частину народу вже було звільнено, а впертих розпусників прив'язували до хрестів. / — Історія повторюється, — зітхнув я. / — Історія не любить втручань [...]»⁴⁴⁹. Як бачимо, подорож у часі можлива й в оповіданні, де автор висміює суспільно-політичні проблеми сучасності, адже в образі острова Зиз читач легко впізнає Україну 90-х років.

Натомість і в фізиці на Землі, й у фізиці макросвіту зустрічаються згадані *інші* вияви часу. Зокрема, *біологічний* та *геологічний час*. Для того, щоб роз'яснити відмінність між цими поняттями й надати їм достатню для нашого дослідження дефініцію, звернімося до праць великого українського вченого-натураліста, філософа, академіка В. Вернадського. Введення понять біологічного та геологічного часу тісно пов'язане з *часопростором*, як нероздільним поняттям, де час визначається частковою координатою багатомірного простору. До слова, біологічний, як і геологічний час, належить до тривимірного простору й може бути оцінений в ньому *симетрією зміни* та *станом простору*. Тим же якість відповідає й хронотоп оповідання АІ. Адже зміна часу характеризує перехід в оповіданні такого типу від відомої історії до вигаданої, причому формула АІ передбачає розподілення реальної та ірреальної історії у співвідношенні 32/68, що приблизно реалізується у літературних зразках як романної, так і малої прози, щоправда у малих формах чіткіше відслідковується згадана «симетрія зміни». В «Українській якбитології»

⁴⁴⁸ Винничук Ю. Ги-ги-и. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. С. 180.

⁴⁴⁹ Там само. С. 183.

Д. Шурхала бачимо трохи більше 30 відсотків джерел та відсилань історіографічного характеру, на які автор нанизує альтернативні історії та об'єднує їх духом перемоги українства на шляху до незалежності.

У ХХ столітті фізико-математичне розуміння часу входить у широкий вжиток гуманітарних наук завдяки всесвітній і міждисциплінарній популярності праць А. Ейнштейна (Albert Einstein). На базі публікації А. Ейнштейном нарисів про «Загальну теорію імовірності» виникає нова теорія часу-простору проф. Г. Мінковського, яка мала на меті об'єднати ці величини в одну координатну систему, ввести час як четверту мірність неділимого «часу-простору», говорить також про часово-просторову неперервність. «Сукупність чотирьох координат тіла (x, y, z, t) Мінковський назвав *світовою точкою* (точкою у світі). Безперервний ряд значень таких координат, що описують положення певного тіла у заданій системі відліку (послідовність подій, пов'язана з якимось тілом), зветься *світовою лінією* цього тіла»⁴⁵⁰. Нова віха у розумінні часу була розпочата. Теорії часопростору в цьому ключі розвиваються до сьогодні у квантовій фізиці, трансформуються у фізиці хвиль (зокрема в теорії струн і суперструн).

Своєю чергою В. Вернадський розвивав наявні на той час теорії у плані їхнього практичного застосування в геології, біології, археології. «Наукове поняття часу [...] засноване на досвіді й спостереженні, і в кожному емпіричному факті та в узагальненні ми прямо чи опосередковано з ним зіштовхуємося. Це основна наукова засада, хоча в ході історії, уявлення про час різко змінюються, насамперед під впливом філософської та релігійної думки»⁴⁵¹. Саме таке, наукове, розуміння часу найглибше увійшло в модернізм, із якого у Західній Європі (див. п. 1.8) розвинувся жанр АІ, пізніше трансформувавшись у метажанр.

З філософських засад і досліджень видатного вченого випливає істотна різниця у розумінні біологічного та геологічного часу. Геологічний час визначається для неживої

⁴⁵⁰ Фейгин О. Тайны квантового мира : О парадоксальности пространства и времени. Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010. С. 273.

⁴⁵¹ Вернадский В. Философские мысли натуралиста. Москва: Наука, 1988. С. 235.

природи й залежить від закладеного в атомну структуру часу існування. Незалежно від його тривалості. Геологічний час завжди прямує з теперішнього у майбутнє і є для конкретного об'єкта скінченим. Характерною рисою геологічного часу є його односпрямованість (тобто жодними впливами його неможливо повернути в зворотному напрямку).

Біологічний час, на думку Вернадського, актуальний для живих організмів, які мають здатність до самовідтворення й переходу в специфічні стани зменшення залежності існування від часу, отже «дозволяється зробити припущення про безмежність буття одноклітинного організму»⁴⁵². Свої подальші роздуми над цим і дотичними питаннями вчений приводить у відповідність до власної наймасштабнішої теорії про ноосферу. «Ноосфера — останній із багатьох станів еволюції біосфери в геологічній історії...»⁴⁵³, — пише вчений в спеціальній статті, присвяченій темі зміни біосфери планети людством. Тут же він зауважує, що «жива матерія за масою складає дуже малу частку планети... але її біогеохімічна енергія є геологічно вічною»⁴⁵⁴. Слід нагадати, що цитована праця В. Вернадського написана 1929 року. Величезний прорив у парадигмі мислення не тільки вплинув на розуміння часу в культурі ХХ століття, а й привернув увагу письменників до антиутопії, наукової фантастики, фентезі та альтернативної історії.

Збираючи та аналізуючи найголовніші положення про час і простір, науковці різних галузей природознавства створили нові комплексні теорії на базі теорії струн і суперструн (оскільки світло поводитьсь у просторі й часі, залежно від умов, або як матерія, або як хвиля) і вчення про багатовимірні простори, Евклідові та Рімана (Euclidean space, Riemannian geometry).

У філософське системне світобачення ці поняття ввів український філософ О. Томулець. Він створив особливу й цілісну систему, яка включає уявлення про світ і місце людини

⁴⁵² Там само. С. 232.

⁴⁵³ Вернадский В. Научная мысль как планетарное явление. Москва: Наука, 1991. С. 242.

⁴⁵⁴ Там само. С. 237.

в ньому у фізичному розумінні та в архітектурі, музиці, історії, етиці. У четвертій книзі з циклу «Вчення шляху» вчений обґрунтовує логіку вузлів сполучень між різними галузями знання про світ і пояснює невдачі сьгоднішніх дослідників саме вузькоспеціалізованим підходом, який і не дозволяє їм побачити картину в цілому, універсалізувати власну теорію.

У розділі «Час і багатовимірність простору в Полі Подій» О. Томулець пише «Людина одночасно живе у [...] багатовимірному Полі Подій, де минуле, теперішнє й майбутнє найтіснішим чином пов'язані [...] адже в чотирьохвимірному просторі існує як прямий, так і зворотний хід часу [...]»⁴⁵⁵. О. Томулець говорить про те, що людина є складним резонатором та приймачем водночас і таким чином пов'язана з усіма структурами Всесвіту — польовими й корпускулярними за фізичною природою — і цей зв'язок виявляється у суб'єктивному сприйманні часу (т. зв. різними станами) та значному впливові на людський організм часо-просторових полів (магнітні бурі, спалахи на Сонці, приливи-відпливи океанів тощо). Знаючи, що людина живе в часі й міжчассі водночас, письменники використали цей філософський умовивід для конструювання архітектоніки малих прозових форм, що рецептивно можуть бути сприйняті за один акт читання. Йдеться про нові жанрові модифікації новел (новела-притча, історична новела тощо).

Суб'єктивне сприймання часу займає не менш вагоме місце у дослідженнях. Тут найбільше досягнень мають соціологи та психологи. «Простір і час є тільки формами чуттєвого споглядання, тобто тільки умовами існування речей як явищ, які підлягають встановленим категоріям понять, і, отже, немає елементів знання, того, про яке й досі поняття, відповідно інтуїції, могли дати пояснення, таким чином, ми бачимо об'єкти не як речі в собі, а лише настільки, наскільки вони є об'єктами чуттєвого споглядання⁴⁵⁶...» — А. Гуревич представляє у праці «Час як проблема історії культури» кілька моделей суб'єктивного сприймання часу людськими спільнотами та

⁴⁵⁵ Томулець О. Путь становлення. Чернівці, 2006. С. 69.

⁴⁵⁶ Гуревич А. Время как проблема истории культуры. Вопросы философии. 1969. № 3. С. 112–113.

окремими (визначними) людьми і модель оцінки часу історичного (=культурологічного).

З іншого боку, історичний та культурний час більше пов'язаний з епохами в житті людства, ніж із властивостями часу як категорії фізичної, психологічної чи філософської. Тому, залежно від вагомості подій у них, соціальні відтинки часу можуть розширятися чи сповільнюватися. Ф. Бродель пояснює цей феномен їхнім відповідником в історичних хроніках. «Простір і час є тільки формами чуттєвого споглядання, тобто тільки умовами існування речей як явищ, які підлягають установленню категоріям понять, і, отже, немає елементів знання, про яке й досі поняття, відповідно до інтуїції, могли дати пояснення, таким чином, ми бачимо об'єкти не як речі в собі, а лише настільки, наскільки вони є об'єктами чуттєвого споглядання»⁴⁵⁷. Отже, Ф. Бродель говорить про об'єктивну складову суб'єктивного сприймання часу.

Підводячи підсумки історичного екскурсу в комплекс уявлень людства про час, слід наголосити на основних змінах світогляду від античності, яка мало цікавилася проблемою часу, до пізнього Середньовіччя та, особливо, епохи великих географічних відкриттів, у яку, навспак схоластиці, що пропонувала лише божественну теорію часу в житті людства, поширювались ідеї Ньютона, як і далі в XVIII—XIX ст., яке аж наприкінці дозволило розвинутися іншим світоглядним традиціям, у чому найбільша заслуга серед філософських засад належить німецькій школі та І. Канту.

Паралельно з прямуванням західноєвропейської традиції розвивалась і слов'янська картина світу, в т. ч. і філософських поглядів на час. В цьому ключі згадуємо імена Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка, М. Грушевського.

Час у літературному творі завжди відмінний, практично, за всіма характеристиками від об'єктивного часу. За дуже рідкісними винятками, час літературний характеризується такими властивостями, як *наочність*, *функціональність*, *стабільність*, *закінченість* та *скінченність*, *багатовекторність* і, нарешті, — *вторинність*.

Прикладом втілення *абсолютного часу* в літературі

⁴⁵⁷ Braudel F. *Ecrits sur l'histoire*. Paris, 1969. P. 13.

можуть служити твори сюрреалістів, постмодерністів та постпостмодерністів. Наприклад, роман нобеліата Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» (Gabriel José de la Concordia García Márquez «Cien años de soledad»). Для увиразнення античного уявлення про час, яким послуговується автор, маємо змінену специфічну панораму простору й подієвого ряду, який стає циклічним, позбавленим докорінної зміни та невідворотним й вічно повторюваним водночас. Такий вияв часу практично неможливо реалізувати в малих прозових формах. Прикладом спроби реалізації абсолютного часу в новелі є алегорична повість у новелах-притчах Г. Михайличенка «Блакитний роман». Все ж, бачимо, що у твір закладено жанрове визначення великої прози.

Так, античний час сприймається скалярною величиною, надбудовою простору. «Історики ніколи не виходять з історичного часу. Те, що вони розходяться в думках є невід'ємною часткою цього [уявлення]. Під час роботи ці частки об'єднуються в одне ціле. Для історика всі ці речі починаються з часу й ним закінчуються... часом, часом. Бо він є зовнішнім чинником, який вимірюється людьми. Соціологи ж не приймають цього занадто простого визначення; соціальний час для них — особливий вимір реальності, що ми розглядаємо сьогодні. Що стосується часу соціологів та істориків, спостерігаємо суттєві розходження»⁴⁵⁸. Такий хронотоп спостерігаємо не лише в міфології, але, наприклад, у Гомера.

Але, перш ніж перейдемо до розгляду трьох найважливіших часових категорій, визначимо властивості часу літературного, вказані на початку розділу.

Час літературного тексту завжди являє собою *відрізок*. Якщо його штучно виокремити із хронотопу, то матимемо певну *наочну* величину, яка характеризує розвиток подій, їх причинно-наслідковість. Літературний час завжди виступає також компонентом твору, визначає прямування його ідейно-змістового плану, особливості стилю та обрамлення й цим виявляє *функціональність*. *Стабільність* часу виявляється у зв'язку з ходом подій — в літературному творі справджується

⁴⁵⁸ Кнабе Г. Историческое время в Древнем Риме. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. Москва: Индрик, 1994. С. 279–281.

людська мрія управляти часом й точно виміряти його. Початок і закінчення літературного часу, як і його абсолютне тривання, належать твору, тому хронотоп є закритим і завершеним (крім модерністських творів, які автор навмисне залишає відкритими, на кшталт «Улісса» Дж. Джойса (James Augustine Aloysius Joyce «Ulysses»). «Вторинність літературного часу по відношенню до простору викликає його багатовекторність, але зміщення часових площин цілком імовірно у творі, й навіть бажане, що підсилює його гостросюжетність»⁴⁵⁹. Треба сказати, що вторинність літературного часу як концептуальна схема конструювання збірки оповідань використана ірландським письменником не лише в «Уліссі», а й у «Дублінцях» («Dubliners»). В оповіданні «Сестри» актуалізується повторюваний художній час, що зумисно ірраціоналізується, та належить хронотопу оповідання: «Щовечора, вдивляючись у вікно, я пошепки повторював слово «параліч». Воно завжди здавалося мені трохи дивним, як-от слово «гномон» у Евкліда чи «симонія» в Катехизмі. Але тепер воно звучало ніби ймення якоїсь істоти, грішної і прекапосної»⁴⁶⁰.

Поняття *концепт* як певний смисл, яким оперує людина в процесі інтелектуального освоєння світу⁴⁶¹, як спосіб репрезентації дійсності у свідомості людини, що несе важливу культурну інформацію, розглядається сьогодні у багатьох гуманітарних і природничих науках. У такому загальному і в конкретніших застосуваннях «концепт» використовують у літературознавстві.

Концепт часу, як і концепт простору, дії, діяча, протидії, причини, наслідку та ін., належить до постановки сюжетних схем і є більш-менш стійким, цілісним, обов'язковим і приймається автором і читачем (насамперед — автором тексту) як певний *напівфабрикат*, підготовлений попереднім літературним досвідом.

Так само, читачеві час необхідний для сприймання твору. І цей необхідний читачеві час є саме концептом часу, а не

⁴⁵⁹ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє. *op. cit.* С. 101.

⁴⁶⁰ Джойс Дж. Дублінці. Вибрані оповідання. Перекл. Р. Скакуна, Л. Гончаренко. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=263>.

⁴⁶¹ Кубрякова Е. С. Предисловие. Концептуальный анализ языка: современные направления исследований. Сб. науч. тр. Москва; Калуга: Эйдос, 2007. С. 10.

хронотопом самого втіленого твору. В. Ізер (Wolfgang Iser) про ці речі пише відверто й без зайвих евфемізмів: «У кожному тексті є потенційна часова послідовність, яку читач неминуче повинен поступово осягнути, оскільки навіть малу частину тексту неможливо поглинути відразу. Отже *акт читання* завжди включає момент бачення тексту через перспективу, що безперервно перебуває в русі, пов'язуючи різні фази, і так конструює те, що ми називаємо дійсним виміром»⁴⁶².

Отже, бачимо, що для читача, саме час, заданий у творі (тобто концепт, що розгорнеться в той чи той вигляд хронотопу), визначає простір і проблемне поле твору. Коли ж автор створює текст, то все відбувається навпаки: спочатку виникає простір і зміст, а потім форма і час загортають в себе цей творчий продукт. Такий перебіг, звичайно, характерний для прозового тексту/твору.

Ще однією важливою ознакою концепту часу в філософії літератури (за Р. Інгарденом) є двовимірна будова твору: твір є не тільки чотирьохрівневим, але і двофазовим. Фазовість пов'язана з його протяжністю в часі: «...подібно до музичного твору й на протигагу до твору живописного, миттєве сприйняття всього літературного твору неможливе»⁴⁶³.

Так, незворотним конфліктом виявляється зустріч часу літературного з реальним у свідомості реципієнта, яка нашаровується на подібний конфлікт, що відбувався під час творення літературного продукту його автором. У що він виливається, залежить від багатьох факторів, зокрема від наявності / відсутності інших часових впливів (архетип часу, гнучкість хронотопу, логічна якість твору в передаванні часових значень засобами мови — синтаксичний час). Так, дрібні фактичні огріхи автора не так нівелюють позитивне враження від тексту, як, скажімо, невідповідність часів у надфразній єдності.

⁴⁶² Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 267.

⁴⁶³ Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. С. 121.

4.2. Концепт і архетип часовості у порівнянні з фізичним розумінням часу та їхня екстраполяція в хронотопі малих прозових форм (Є. Кононенко, Дж. Джойс, М. Кідрук, К. Француз)

Реалізація моменту часу в малій прозі відбувається за рахунок перетворення фізичного лінійного часу на концепт або архетип часовості. Художні засоби розширення моменту часу до його хронотопного вияву зустрічаються різноманітні. Це — потік свідомості, включення сну або подорожі в часі, спогад, прогресія пророчої візії. Якщо концепт часу цілком підпорядкований поетиці та ідейно-тематичному рівню оповідання чи новели, то архетип часу співвідноситься із кодовим рівнем твору.

Концепт часу

Концепт часу співвідноситься з антропологічним розумінням часовості. Це важливий аспект для укладення певної системи в компонентах картини світу та її проекції в художньому творі. Адже художній твір завжди виступає моделлю часткового уявлення про світ, яке вічно прямує до повноти. Отже, системність виявляємо і в компонентах твору, одним із яких є концепт часу.

Детермінованість часу в трьох формах дійсності виявляється і в концепті часу, хоч і меншою мірою, ніж у хронотопі. К. Ясперс виявляє цю рису в деструктивному світлі скептицизму: «Минуле міститься в нашій пам'яті лише уривками, майбутнє — темне. Тільки теперішнє могло би бути осяяне світлом. Адже ми повністю занурені в нього. Однак саме воно виявляється непроникним, тому що з'ясованим воно було б лише при повному осягненні минулого, яке стає його основою, і майбутнього, яке таїть його в собі»⁴⁶⁴.

За словесною еквілібристикою виринає зміст важливої ідеї, що концепт часу в літературному творі завжди перебуває під впливом первинного концепту простору — простору, що

⁴⁶⁴ Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва, 1991. С. 141.

дорівнює первинному поняттю буття, існування, яке передусе триванню.

Хронотоп літературного твору значно більше піддається схематизації. На відміну від концепту й архетипу часу, він є частиною архітектоніки тексту. З певною долею узагальнення хронотоп можна віднести до плану форми (вираження). Першим цей термін увів визначний біолог А. Ухтомський. За М. Бахтіним, який поширив термін в літературознавчій галузі знань, «Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час»⁴⁶⁵. Ось одна з когерентних ознак твору. Хронотоп — це не просто час-простір твору, а конкретний формальний чинник, який для прозового роду літератури визначає вид і часто — навіть жанр.

В усталених сюжетних схемах за типом хронотопу визначаємо такі види роману: історичний роман (хронотоп лінійний, переважно розгортається в минулому), фантастичний роман (хронотоп циклічний, переважно розгортається в теперішньому-майбутньому), детективний роман (хронотоп інверсійний, розгортається з теперішнього в минуле).

Лінійний час

Цікаво в цьому ключі розглянути реалізацію (сприйняття) теперішнього, минулого, майбутнього, які виявляються складовими хронотопу.

Теперішнє, яке існує лише умовно, і «виражає відносну стійкість у процесі безперервної зміни [...] в дискретній природі матеріального світу. Теперішнє завжди співвіднесене з якимось станом, і за триванням цієї події, стану визначаємо розміри теперішнього, причому в кожному конкретному подієвому ряді це визначення специфічне. Різна тривалість теперішнього є однією з характерних рис проявлення специфіки часу...»⁴⁶⁶. У драматичному творі теперішній час триває протягом реалізації

⁴⁶⁵ Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Худож. лит., 1975. С.234.

⁴⁶⁶ Аскин Я. *Проблема времени, ее философское истолкование.* Москва, 1966. С. 85.

в свідомості реципієнта кожної дії. Поетичний твір — цілком перебуває в теперішньому. А прозовий жанр має лише моменти теперішнього часу.

Минуле в цій парадигмі характеризується нескінченним триванням, по-перше, тому, що майбутнє лише проєктоване, а не відоме, — й тому може нескінченно віддаляти минуле від теперішнього моменту часу, по-друге, тому, що минуле в певному сенсі творить реальну тяглість часу й у ній увічнюється. У практичному вимірі, тобто, у хронотопі літературного тексту, минуле виявляється у послідовності причинно-наслідкових зв'язків подій.

Майбутнє — це часова проєкція потенцій предметів та явищ простору. В літературному творі множинність майбутнього на рівні рецепції втілюється в численних варіантах розвитку подій, які виникають у свідомості читача під час ознайомлення з текстом і в свідомості автора під час його творення. Система замикається при завершенні дискурсу твору (творчого чи рецептивного). «Майбутнє — це об'єктивна тенденція становлення предмету, яка виражається в наявності умов для його виникнення» ...»⁴⁶⁷. Так, майбутнє у хронотопі твору відповідає авторському я, втіленому на референтному рівні.

Архетип часу

Найкоротше і найзагальніше визначення, яке нам вдається виокремити з десятків співіснуючих дефініцій архетипу, таке: *архетип — це наскрізний первинний символ колективної свідомості*. Якщо виводити це поняття поза межі національної картини світу і розглядати на рівні цивілізаційному, тоді на тлі найзагальніших образів проявляється архетип часу. Порівняно з такими архетипами, як земля, вода, вогонь, повітря, добро, зло, матір, батько, сила, ворог, дім, архетип часу *молодший*, тобто пізніший.

Якщо співвідносити його з певним функціональним розумінням часу, то темпоральний архетип відповідає філософському сприйманню часу. В літературі архетип часу реалізується не в первинному його значенні — абстрактної

⁴⁶⁷ Там само, С. 86.

часовості. Отже, щоби дослідити реалізацію архетипного значення часу в літературному творі, необхідно занурити нещодавно вбудований у цивілізаційний простір архетип знову в середовище національної семантичної полярності. Власне, літературний архетип часу побутує у формі національно-ментального явища. Більшою мірою через національну специфіку літературного методу відображення світу, ніж походження символу. Про походження архетипів взагалі мову не ведемо: коли говоримо про зчитування архетипного символу автором певного літературного твору, маємо на меті вказати на спосіб, засіб, мету інтерпретації його.

Важливою рисою архетипного часу вважаємо ту, що виводить його з площини дуальності, маємо на увазі, що темпоральному архетипу немає протиставлення, антонімічної пари. Він такої й не потребує. Помилково вважати антиподом часу — простір. Ототожнювати їх або поєднувати — так само недоцільно, якщо йдеться про архетипи.

І, нарешті, останньою загальною характеристикою архетипу часу є його прив'язаність до теперішнього (яку іноді розглядають як нерухомість, спрямованість на вічне тривання). Це наріжний камінь архетипу часу в літературі. Літературний твір завжди творить історію, тож архетип часу проходить зміни для такого перетворення — інтерпретацію.

«Не існує історії теперішнього [...] вона могла би бути лише провіщенням того, що про нас напишуть майбутні історики [...] якби таке оповідання могло би бути написаним і впізнаваним нами, ми могли б його, своєю чергою, заперечити, діючи на противагу його передреченню[...]» Твердження П. Рікера, що *майбутнє відкрите*, означає наступне: *ніхто не написав історію теперішнього*. Це останнє зауваження приводить нас до... внутрішньої межі оповідних висловлювань»⁴⁶⁸. Подолання цієї своєрідної межі пов'язане з інтерпретацією. Інтерпретація виявляється в затребуваності реліктового надпоняття — архетипу (часу) у звиклі для нас (в разі літпродукту — правдоподібні відображення ймовірного світу) категорії тривання.

⁴⁶⁸ Рікер П. *Время и рассказ*. Т. 1. Москва: СПб, 2000. С. 171.

Альтернатива моменту часу

Альтернатива моменту часу, перебуваючи поза ним, одночасно створює її в собі. Причини цього парадоксу лежать глибоко в генеалогії поняття моменту: «Слово *момент* має два значення, які походять одне від одного: технічне (механічне) та часове»⁴⁶⁹.

В часовому значенні, *момент*, — цілком зрозумілий і звичний для всіх термін, означає невеликий проміжок часу, але поняття «момент» має також значення *моменту сили*, тобто механічної дії, яка змінює попередній простір, зрушуючи об'єкти в ньому. Відтак саме в якості *моменту* час реалізується в творах малої прози, незалежно від конкретної значеннєвої *сходинки* часу: концепту, архетипу чи своєрідного хронотопу. Альтернативність проявляється у моментальності часу, розщепленні його на один момент або їхню обмежену множинність. Тоді альтернативність подій прямо залежить від кількості і якості моментів. Якщо в новелі або оповіданні маємо один тяглий у розгортанні сюжету момент, зображений переважно настроєво, — описаним станом героя, то альтернатива може мати прихований характер і належить вже до процесу рецепції читачем, а саме: до фази когнітивного співвіднесення художньої дійсності та реальності.

Наприклад, в оповіданні Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско»⁴⁷⁰ в основі сюжету лежать спогади сорокарічної жінки про мандри відомими у світі містами та, зокрема про доленосу зустріч у Сан-Франциско. Так персонаж оповідання відтворює альтернативний реальному світ спогадів. Теплі спомини про власні враження моменту в минулому, який запам'ятався райдужною панорамою, змінюють у пам'яті не тільки емоційне забарвлення подій, а й самі факти. Скажімо, авторка пише від імені героїні про місто Сан-Франциско як про об'єкт бажання.

Оскільки ліричний герой бажає відвідати це місто і здійснити омріяну зустріч, то підсвідомо описує бажану реальність кращою, ніж насправді, створюючи тим самим

⁴⁶⁹ Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. *op. cit.* С. 379.

⁴⁷⁰ Кононенко Є. Зустріч у Сан-Франциско. Похід через засніжений перевал. Київ: Преса України, 2013. 384 с.

альтернативну історію в майбутньому і, розповідаючи її, — вже у минулому. «Ще від зими вони почали радісно планувати подорож до Сан-Франциско, у райський куточок між океаном і затокою, де влітку температура не сягає вище +30 градусів, а взимку не падає нижче +20»⁴⁷¹.

У реальності ж, місто Сан-Франциско, як і кожне інше місто, може бути по-різному сприйняте людьми, залежно від їхньої біографії та емоційного стану, однак ототожнення його з «райським куточком» було необхідне письменниці у певний момент часу, щоб створити альтернативний простір оповіді. Відтак, у цьому оповіданні Є. Кононенко можна говорити про альтернативний психо-емоційний зріз міста, тобто альтернативність у оповіданні — це момент не хронотопу (референтного рівня), а образного рівня твору. Адже, як справедливо пише М. Розумний про сучасну українську прозу: «В теперішній літературі ключовим є момент втручання у перебіг подій суб'єктивного сприйняття реальності самим героєм. Його власне уявлення про можливе і неможливе, гідне і негідне, починає з очевидністю впливати на довколишню реальність, формувати її»⁴⁷².

Однак альтернативна історія на сучасному етапі — не просто жанр, а жанровий конструкт, метажанр. Тому альтернативність зароджується на різних рівнях твору і, відповідно, належить до різних знакових систем: від кодового рівня зі знаковою системою математичних символів, що на рівні текстуальної реалізації містить програми інтерпретаційних моделей та обмежує феномен номінації, до референтного рівня природних знакових систем, що на текстуальному рівні постає організацією художнього часу та простору й структури оповіді (за Н. Астрахан). Літературний текст, у якому виникає альтернативність подієвого ряду, перебуває в мейнстрімі альтернативноісторичних текстів. Треба зауважити, що навіть така, сказати б, очевидна річ, як події у їхній послідовності, що складають альтернативну реальність, відносно дійсності, не убезпечують літературний

⁴⁷¹ Там само. С. 146.

⁴⁷² Тексти: антологія прози. Упоряд. А. Кокотюха та ін. Київ: Смолоскип, 1995. С. 293–294.

текст, що у висновку стає твором, від фальшування жанру.

Візьмемо, до прикладу, дебютний цикл оповідань М. Кідрука, об'єднаних у епічний твір, «Мексиканські хроніки» (2009). Типова альтернативна історія подорожі, де сам стан подорожування має формат надпозитивної оцінки: всі складні моменти подорожування, починаючи з вивільнення особистого часу мандрівника на здійснення омріяного задуму, до оформлення документів і, власне, самої подорожі з перельотами й переїздами, що не завжди просто і комфортно відбувається в дійсності, особливо з українським громадянством, виглядають неймовірно привабливими у літературному тексті, а навіть карколомні і небезпечні події, представлені автором із гумором і життєлюбством бувалого мандрівника, у монографії про сучасну українську белетристику проаналізовані у чудернацький спосіб.

Книга, яка, очевидно, покликана служити дороговказом у розбурханому морі сучасної прози, може заплутати в жанровій оцінці творів не тільки читачів, а й самих письменників, оскільки невідомий автор розділу, присвяченого згаданому твору М. Кідрука, вважає, що «Окреслити цей жанр точно — непросто, а то й неможливо»⁴⁷³. Пояснюється специфічна жанрова картина тим, що, на думку автора розділу, «загальновідомо, що література мандрів є синтетичним утворенням. Вона балансує між белетристикою й публіцистикою, фіктивністю й документальністю»⁴⁷⁴. З погляду жанрології, весь розділ репрезентує новину під грифом *без коментарів*, коли стається так, що жанровим маркуванням твору займаються люди, компетенція яких у цій справі далеко неочевидна: сам автор (у нашому випадку технічного фаху), його друзі та читачі, журналісти широкого профілю, блогери.

«Чи не постала в результаті саме та читабельна й серйозна *мідл-література*, література *середнього пласту*, екзистенційна психологічна проза, про потребу якої в національному письменстві говорив І. Андрусак?» — ставить риторичне

⁴⁷³ Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова»: монографія. Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського ; за заг. ред. С. В. Підпригори. Миколаїв : Іліон, 2014. С. 283.

⁴⁷⁴ Там само.

запитання автор передмови «Мексиканські хроніки Максима Кідрука: квест по-українськи»⁴⁷⁵. Позитивна відповідь, на сьогодні, в українській літературній практиці не засвідчена.

Відтак, усіма переліченими характеристиками послуговуються літературознавці, втрапляючи в пастку фіктивних *першоджерел*. Хоча основним джерелом для визначення жанру є літературний текст. А він підказує реципієнтові, що мандрі — тільки тло розгортання історії подорожі, такої, що в реальності, її, з багатьох причин, здійснити неможливо (у *путівнику* не знайдеться реальних туристичних, таких, як було описано, фірм чи авіакомпаній зі щогодинними вилітами до Мексики просто з Бориспілького аеропорту) і зупинитися в тому хостелі, де автор нібито познайомився з деякими персонажами майбутніх «Мексиканських хронік», не вийде — просто тому, що художній час і простір наразі не існує і в кожного мандрівника — своя подорож. Ідеться про альтернативну історію подорожі, що жодним чином не применшує її привабливості, а швидше — навпаки.

Ось ми розглянули два види альтернативізму: подієвого (на образному рівні твору) та на референтному (організація хронотопу і структури оповіді з їхньою співвіднесеністю до реальності).

Однак, не менш цікаві твори, переважно урбаністичного характеру, в яких альтернативність виявляється на текстуальному та мовному рівнях, що відповідно означають авторські інтерпретаційні моделі та омовлений рівень літературного тексту. Це твори, де згущений хронотоп унікально проявляється у перевазі простору над часом, а час стає реліктом сприйняття. Момент набуває механістичного, а не часового значення. образи втрачають тяглість і набувають універсальних рис, а історія настає поза часом і в кожен момент, який є лінією вісі обертання подій, здобуває альтернативу повної реалізації.

Тут варто на хвилю залишити спостереження над українською літературою і звернути свій зір на німецьку літературу. Першим автором, що написав оповідання

⁴⁷⁵ Там само. С. 282–283.

альтернативного урбаністичного характеру, описавши подорож до міста з подвійним обличчям, одне з яких справжнє, а друге стає авторською візією, був німецький прозаїк і філософ Г. Гессе і його «Паломництво в країну Сходу» (Hermann Karl Hesse «Die Morgenlandfahrt»). Відтак, виходить ненавмисне створена альтернативна історія. Адже кожне реальне місто веде нескінченну *війну з часом* (інтермедіальна алузія в українській сучасній музиці — це пісня гурту Мері «Місто»), міський силует, що потрапляє на сторінки правдивої авторської історії, існує поза часом, тобо є візією міщанина-автора, якщо, звісно, йдеться не про туристичний буклет. Отож, «Паломництво в країну Сходу» Г. Гессе⁴⁷⁶ характеризується на мовному і текстуальному рівні альтернативністю сприйняття місць та міст на геополітичній мапі сучасного авторові світу, це справжня подорож у невідому країну і світ, які так легко знайти на карті, але неможливо відвідати.

Вчасно повертаючись до української літератури та українського ґрунту, звернімо увагу, в згаданому сенсі, на невеличке оповідання-нарис К. Е. Францоza (Karl Emil Franzos), австрійця, що писав німецькою мовою, зате про Чернівці, під назвою «З Відня до Чернівців»⁴⁷⁷. Протягом залізничної подорожі автор перебуває у суперечливому діалозі із сусідкою по купе про межі й кордони Європи та Азії, які він спробує визначити за краєвидом та особистим відчуттям у просторі сіл та міст, якими прямує потяг. І ось, потяг Францоza прямує через *коров'ячий край* і також місцини, де чути польсько-німецьку мову, сморід і жінок, одягнутих без жодного естетичного смаку, кафе, в яких ніколи не бачили білих скатертин і — нарешті спиняється у Чернівцях: «Чудово розкинулось місто на високому схилі. Тому, хто прибуває сюди, робиться якось дивно на душі: він раптом знову на Заході, де можна зустріти освіченість, вихованість і білу скатертину»⁴⁷⁸.

Отже у малій прозі української літературної традиції потрійний у своєму вияві момент часу, що розгортається як

⁴⁷⁶ Hesse H. Die Morgenlandfahrt. VP Berlin, 1981. 430 S.

⁴⁷⁷ Француз К. Е. Ucrainica: культурологічні нариси / упоряд., пер. з нім., передмова і коментар Петра Рихла. Чернівці: Книги-XXI, 2010. 292 с

⁴⁷⁸ Потяг надій та інші залізничні сполучення. Львів : ВНТЛ-Класика, 2011. С. 62.

архетип, концепт і хронотоп, одержує альтернативність за описаною схемою на чотирьох із п'яти рівнях художнього твору.

З-поміж усіх текстів В. Кожелянка у новелах та оповіданнях книги «Чужий» найповніше та найрозмаїтіше реалізований архетип часу. Струнка композиція та відсунення використання часопростору, як двох осей системи координат на другий план, вивільнюють для В. Кожелянка безмежне різноманіття сюжетних альтернатив та чотири виміри для розвитку дії. Ні час, ні простір не диктують умов дії. Лише сама людина, персонаж, як ми вже згадували, веде від гріха до покаяння, від вибору до наслідку, від утечі до повернення і це змушує героя бути сильним, дієвим і відповідальним.

У новелі «Українська книга мертвих»⁴⁷⁹ автор нагадує українцям, що ми за довгий шлях національної, хоч і недержавної історії, не лише не навчилися жити, більше того, не навчилися навіть помирати. На кшталт «Тибетської книги мертвих», «Єгипетської книги мертвих», В. Кожелянко, устами персонажа Єрофантенка, пропонує створити «Українську книгу мертвих» і під час обдумування цієї ідеї приходять до цікавих висновків. Переважно *афоризми* стосуються часу життя людини, його тяглості та відповідності об'єктивному часові. Час життя асоціюється з архетипним символом часу, оскільки береться до уваги, як такий, абстрактний, незалежно від кількості років життя. Натомість плин часу в житті залежить від поведінки самої людини: «...бо той, хто не прожив повноцінно земне життя, випереджував події, вмирав не насправді, а так собі, знічев'я, через млявість волі, той отримує у потойбіччі великі проблеми. Бо як він жив, як мертвий, то й вмирає, як мертвий...»⁴⁸⁰. Потойбіччя письменник оцінює як позачасовий вимір. Так, життя існує лише в часі. А українець сприймає все навпаки й починає бачити людину в людині вже після її смерті: «Він [українець] переносить своє ставлення до людини, якої вже нема, на її труп, і вибудовує культ померлого. Малює портрети трупа, ставить пам'ятники трупу...»⁴⁸¹. Але і з цього сумного правила існують ще сумніші винятки — дехто не

⁴⁷⁹ Кожелянко В. Чужий : Новели. Кальварія, 2008. С. 124–157.

⁴⁸⁰ Там само. С. 131.

⁴⁸¹ Там само. С. 135.

тільки живе, як мертвий, але вже народжується мертвим. Чи живе він насправді? Чи має для цього час? Відповідь доведеться знайти самому читачеві.

У романах, створених у жанрі альтернативної історії, неодмінним елементом сюжету є зміна історії в минулому. За ідеєю автора, в деякий момент минулого, з якоїсь причини, або випадково, або в результаті втручання зовнішніх сил, наприклад, прибульців із майбутнього, відбувається щось відмінне від того, що відбувалося в реальній історії. Те, що сталося, може бути пов'язане з широко відомими історичними подіями чи особами, а може видаватися, на перший погляд, малозначимим. У результаті цієї зміни відбувається «розгалуження» історії — події починають розвиватися за іншим сценарієм. У світі зі зміненим хронотопом і відбувається дія.

Знову час виявляється в хронотопному вигляді, бо підпорядкований вимозі необхідного авторові простору. В. Кожелянко свідомо не показує часових проміжків в оповіданнях, що необхідно для ефективного впливу на трансформаційні процеси картини світу і менталітету українців.

Підсумовуючи короткий огляд часових виявів у малій прозі В. Кожелянка, Дж. Джойса, М. Кідрука, Є. Кононенко, можемо аргументовано зауважити роль часу як концепту, хронотопу та архетипу, які проявляються на різних структурних рівнях тексту. Зміна часового плину чи співвідношення «минуле-теперішнє-сучасне» відіграє жанротворчу роль, формує літературний хронотоп, виступає носієм коду новели чи оповідання, зберігає архітектонічну структуру твору чіткою та незалежною від рецепції та інтерпретації.

У малій прозі АІ, що бачимо на зазначених прикладах, час переважно виконує ті ж функції, що й у творах великих прозових жанрів, щоправда, його характеристики змінюються: час новели найчастіше є реліктовим, «загуслим», таким, що не має тяглості. Хронотоп новели часто замінює момент часу. Хронотоп і його сюжетний відповідник — подієвий ряд — спостерігаються читачем, наче в музеї історії, ніби експонат за

склом або невеликий острівець із висоти пташиного польоту. Момент часу в новелі заміняє період часу, хоча в оповіданні все ж таки має місце невеликий часовий проміжок і хронотоп залишається в його класичному прозовому варіанті.

І хоч, на думку М. Бахтіна, літературний час може бути об'єктивним, наприклад, в епопеї, на практиці бачимо, що час літературного твору завжди виступає елементом гри, як і сам літературний твір є *начебто реальністю*⁴⁸² (квазіреальністю), що, однак, не зменшує функціонального значення ні новели чи оповідання як малої прозової форми, ні часу в структурі твору, зате розкриває ті можливості, яких ми не маємо у справдешній реальності — зупиняти і аналізувати час і події в ньому.

⁴⁸² Бахтин М. Литературно-критические статьи. Сост. С. Бочаров, В. Кожин. Москва. Художественная литература, 1986. С. 301.

4.3. Десакралізація історії як темпоральний квест на шляху до історичного альтернативізму (В. Кожелянко, В. Портяк, Я. Лижник, Ю. Андрухович)

У цьому підрозділі йтиметься про середовище покоління українських вісімдесятників, зокрема про естетичні, тематичні, жанрові особливості часовості малої прози та її зв'язку з українським романом АІ. Проблема сюжетної інтерпретації, новелістичної схеми західного канону та східнослов'янського зразка саме у творчості вісімдесятників вивела малу прозу на маргінеси літературного процесу. Немалу роль у цьому її функціонуванні зіграла генетична особливість кола вісімдесятників — їхня герметичність, і, водночас, прив'язаність до територіальних шкіл та ситуативних біографічних основ творчої реалізації, що позначилося на концептуальній схемі часовості малої прози.

У зазначеному контексті розглянемо альтернативноісторичну малу прозу В. Кожелянка, його першу книжку з п'яти глибоких за змістом, майстерних за планом вираження та канонічних за формою екзистенційних новел — «Логіка речей»⁴⁸³. Книга вийшла друком у львівському видавництві «Кальварія» 2007 року. П'ять новел, об'єднаних у книгу, написані автором протягом 2002–2007 років: «Чайна ейфорія», «Дезертир», «Нарцис», «Вино», «Щастя». Новели поєднані міметичним способом часовості, акцентом на внутрішньому монологі героя, герметичністю соціально-психологічної тематики та екзистенційною інтенцією, прихованою готичністю (катехізична дилема між свободою духу та мирською обмеженістю, в якій, однак, герої віднаходять щастя з *плином часу*), яка переростає в скептичну або брахманістську філософську основу альтернативної історії у її вираженні *alternate story*.

Розгляньмо спочатку тематичну лінію соціального плану, яка перебуває відносно на поверхні рецептивних компонентів третього та четвертого рівня тексту і формує ґрунт для альтернативної історії. Отже, соціальна мотивованість

⁴⁸³ Кожелянко В. Логіка речей: Новели. Львів: Кальварія, 2007. 160 с.

психологічних ознак персонажів новел В. Кожелянка складає ситуативну валентність фабул новел і вибудовує підвалини ідейно-тематичного змісту творів малої прози. В цьому сенсі показово виглядають новели «Дезертир» та «Нарцис». Абсурдність радянського способу життя продемонстрована на прикладі психологічного та фактичного портрету Віктора Колобка, маргінального героя новели «Нарцис», який був за психотипом нарцисичним, неконтактним, хронічно не налаштованим на співіснування в цій «країні рад». Незгода зі світом і соціальним ладом виражена у нього маніакально прискіпливим доглядом за зовнішністю, що дозволяло герою створити власну альтернативну реальність, в якій він жив і яка детально описана письменником. Точкою біфуркації, тобто перемикання суб'єкта з реальної історії на альтернативну, була, власне, ритуальність зовнішнього вигляду. Така поведінка протирічить не тільки здоровому глузду — за мотивами новели, вона заборонена радянською державною політикою: не бажано гарно одягатися, чоловікам фарбувати волосся, надавати значення якості взуття тощо. Власне тому всі перелічені заборонені речі Віктор Колобка робить щоденно.

Внутрішній, майже неусвідомлений супротив, проте, наростає не в одному Колобкові. Настає час перебудови та наступного розвалу СРСР. В містах і містечках посилюється вплив Українського Народного Руху. Несподівано для себе головний герой опиняється у вирі подій: він відвідує мітинги, вступає до партії *рухівців*. Самозакоханому снобу набридло, що «[...] на сніданок (кілька в томаті, хліб і чай з ромашки) та колупання в зубах заструганим сірником [...]»⁴⁸⁴, навіть поскаржитися не можна, адже він у всіх такий.

Брак звичайних для людини з цивілізованого суспільства речей, таких, як зубочистки, лосьйон після гоління, фарба для волосся, зручні черевики спричиняє фетиш-прив'язаність до *дефіциту*. Згодом герой втрачає межу здорового глузду в пріоритеті речей і відтак, ідея соборності й незалежності України для Віктора Колобка закорінюється в бажанні здобути предметні вигоди капіталістичного ґатунку: «А поки що не все так погано на сьогоднішній день: він іще має якісну фарбу для

⁴⁸⁴ Там само. С. 69.

волосся, а Україна — надію на волю»⁴⁸⁵. Зіставлення в асоціативному сенсі фарби та волі виконує функцію психологічного перенесення або алюзію альтернативізації суспільного ладу держави, де громадяни мають свободу вибору та, на противагу першим, державу тоталітарну, в якій волевиявлення громадян вважається зрадою ідеалів.

Три окремі причини спричинили у маргінального, закомплексованого Віктора бажання взяти участь у боротьбі «за Україну»: особисте прагнення волі (страх, що «він змушений буде фарбувати волосся, бакенбарди і вусики простою басмою з паперового пакетика»⁴⁸⁶), амбітність («[...] він уже зробився помітною особою в Русі, створив і очолив організацію НРУ за перебудову в своєму районі, став членом крайової ради і часто виступав на загальних зборах [...]»⁴⁸⁷) і гендерна мотивація («Ще з осені Віктор Колобка активно придивлявся до дівчини, побаченої тоді на майдані, з синьою і жовтою стрічкою в косах. Він уже знав, що її звать Оксаною [...] єдиною її хибою було те, що вона абсолютно не звертала уваги на нього, активного вже рухівця [...]»⁴⁸⁸). Отже, в соціально-психологічній основі новели «Нарцис» лежить часовий та ідеологічний конфлікт зламу тисячоліття й розвалу СРСР і творення незалежної України, що не може повторитися у глобальній історії, зате повторюватиметься в різних альтернативах численних персональних історій.

Екзистенційна інтенція новели виявляється у співмірності долі держави та її громадянина (на прикладі головного героя). Фіктивна незалежність та демократія в державі та фіктивні цінності шлюбу В. Колобка, спроба алогічної, проте самовідданої боротьби з хабарництвом і фальсифікацією під час виборчої кампанії, приводять до моральної, ідейної загибелі героя: «[...] Дорогою додому він удруге за останній час уторопав, що він смертний, але в цьому він не самотній, бо його Україна — теж смертна [...]»⁴⁸⁹. Гостре відчуття скінченності, смертності всього сущого — сутнісна ознака новел збірки «Логіка речей».

⁴⁸⁵ Там само. С. 72.

⁴⁸⁶ Кожелянко В. Логіка речей. *op. cit.* С. 72.

⁴⁸⁷ Там само. С. 74.

⁴⁸⁸ Там само. С. 73.

⁴⁸⁹ Там само. С. 105.

Тут вбачаємо також приховану ґотичність новели: акцент на непізнаному, підсвідомому віданні похмурого майбутнього держави та конкретної людини, причому вище знання походить із невідворотного фатуму, віра в який відображена в середньовічній літературі ґотики. Сконденсований у символічних структурах здобуток цієї літератури використав В. Кожелянко: «[...]Віктор Колобка почав поволі підніматися на горище. Про смерть він вже не думав. Він — знав [...]»⁴⁹⁰,— завершує новелу «Нарцис» В. Кожелянко.

Очікування несподіваного поштовху, який змінить напрямок стріли часу тривало, поки створювався контекстуальний простір для новели «Українська книга мертвих» (надрукованої в журналі «Четвер» та збірці новел «Чужий»). Серед усіх текстів письменника, у новелах та оповіданнях книги співзвучною є сюжетна схема АІ оповідання «Шлях Каїна в Україні». Втікати у вигнання Петро Павло Лазаренко, як і Каїн Адамович Глиненко, мусив із тієї причини, що «дуже хотів мати», проте покарання Каїна спіткало набагато страшніше, ніж Лазаренка, тому що волинський шляхтич наприкінці земного шляху покаявся й переосмислив свої найтяжчі гріхи, а Каїн таки впевнений був у своїй правоті й вперто вважав кару зовеликою. Альтернативна історія України 90-х років минулого століття і альтернативна історія з біблійними персонажами зливається в одному сюжеті оповідання за допомоги точки біфуркації: перевтілення душі Каїна в тіло волинського шляхтича. Попри біблійний злочин та старозаповітне покарання, В. Кожелянко намагається проникнути у світогляд свого героя. Каїн Адамович у письменника має прізвище Глиненко, тому проходить свій шлях в Україні, та й за суттю своєю він не *той* Каїн, однак має на цій Землі відпрацювати свій гріх і зробити правильний вибір. Враховуючи всі «за» і «проти», В. Кожелянко намагається любити цього зрадливого, недалекоглядного гордія.

Позитивна тенденція, засвідчена хоча би перемогою збірки оповідань В. Кожелянка «Чужий» у конкурсі «Книжка року» (2008) в номінації «Жанрова література». Ця книга вплинула і на стиль автора, зокрема реалізацію сюжетів

⁴⁹⁰ Кожелянко В. Логіка речей. *op. cit.* С. 106.

декількох АІ новел цієї збірки бачимо в АІ романі «Ефіопська Січ». Так вибудовується вже верхній шар змісту — тепер автор сміється зі своїх текстів альтернативної історії, хоча, разом із тим, роман, як і новели, що йому передували за часом написання, цілком амбітні, нові для традиції малої прози в українській літературі, наповнені історичним реваншем, надаються до прочитання у декількох дискурсах і гідно зачиняють двері машини часу з альтернативною історією від В. Кожелянка.

Моменти часу, коли герой опиняється у найгостріших езистенційних ситуаціях, пов'язаних із опозицією *життя — смерть, здобування — втрата, любов — свобода, дія — споглядання* стають арсеналом для досягнення особистого вибору та незмінно приводять новелістичну схему до розв'язки. Як, наприклад, герой новели «Вино», затятий атеїст, відвертий прихильник споглядання життя, пан Миколай, після безпорадного висіння у недоробленій криниці в очікуванні смерті від утоплення приходить до дзенівського усвідомлення сенсу буття й стає глибоко віруючою людиною.

Але повернімося до соціально-психологічної тематики та другої важливої в цьому плані АІ новели «Дезертир». Новелістична схема цього твору максимально скорочує першу з його трьох частин — зачин. У сюжетний перебіг новели читач потрапляє спонтанно й без жодних авторських коментарів, без опису диспозиції та дислокації дії. Починається «Дезертир» так: «...ся, і він опинився на гірській, дуже якісно заасфальтованій дорозі. По праву руку здіймалася прямовисна, без найменшого виступу чи кущика скеля, а по ліву — зіяла бездонна прірва. [...]»⁴⁹¹. Проте саме собою це речення виступає мінімальним необхідним для розуміння реципієнтом хронотопних умов майбутньої альтернативної історії. Відразу очевидним стає факт, що дія відбувається не в Україні: якісно заасфальтована дорога в горах — свідчення невітчизняної території. Раптовий початок оповіді з неповного слова промовляє також за часовий відтинок: дія відбувається в теперішньому часі.

Пізніше читач дізнається, що герой перебуває у кавказьких горах і на нього мчить військовий ГАЗ-66. «Нічим не

⁴⁹¹ Там само. С. 37.

примітний, такий собі Василь Васильович» стає на шлях дезертирства, щоб урятуватися від своєї ж держави, яка відправляє військовиків на вірну загибель на чужу війну (очевидна історична алузія на військову операцію в Афганістані), адже, потрапивши в радянську армію, чоловік перестає бути не тільки людиною (якою він, за визначенням, бути перестав, отримавши паспорт в одній з союзних республік), а й громадянином. Отже, при здійсненій заміні цінностей дезертир без конкретного імені «[...] потрапляє в рабство до місцевого цеховика Абдули, який виготовляє вірменський та кизлярський коньяки [...]»⁴⁹².

Проте головний герой непримітний тільки на перший погляд: його основна мета створити на Західній Україні партизанський загін, який боровся би з радянською владою. Герой оповідання втікає з рабства, узявши в заручники сина Абдули, перехитрює мстивих кавказців та повертається в Україну. Ця подія у фабулі відкриває альтернативний шлях розвитку історії та слугує точкою біфуркації. Вже в альтернативній частині сюжетної історії герой Руборос змушений переховуватись якийсь час і потрапляє до пані Стефи, в якій винаймає помешкання, і ця удвічі старша за юнака жінка робить те, що не вдалося армії та рабській праці: «Руборос живе у пані Стефи і непомітно якимось так, для себе самого, переглядає свої погляди. Він поволі, але неухильно дозріває до того, що йому стає незрозуміло: навіщо йому воювати, хай навіть за вільну Україну, коли життя налагоджується [...]»⁴⁹³. Пані Стефа закохується у двадцятитрьохрічного Рубороса й усіма силами намагається його залишити при собі, але саме це психологічне присилування спричиняє супротив чоловіка.

Він втілює таку мрію про повстанську боротьбу, але соціальна ситуація рідної держави така, що герой терпить у ній фіаско, байдуже, що через сліпий випадок, який «[...] можна назвати Правдивістю, Реалістичністю чи просто Логікою [...]»⁴⁹⁴: хлопець гине, випавши з гелікоптера на дорогу, якою

⁴⁹² Кожелянко В. Логіка речей: оп. cit. Львів: Кальварія, 2007. С. 43.

⁴⁹³ Там само. С. 52.

⁴⁹⁴ Там само. С. 65.

мчить машина. З усього видно, за ним, як і за українською державою, ходить невідворотний фатум. Отже, соціально-психологічна та екзистенційна семи тісно переплетені у значеннєво-символьному полі новел із книги «Логіка речей».

Ідейно-тематичний план та символний і архетипний шари рецепції тексту виходять у новелі на активний рівень, тобто вплив на емоції читача створюють саме ці рівні, тому що новелістична схема надзвичайно стисла й формально консервативна — і не дозволяє письменникові вигравати гранями мовостилю та сюжетними надбудовами (описами, авторськими жартами, ремарками, складними стильовими новотворами, еkleктичними зліпками публіцистичних частин і ліричних відступів).

Сюжет, як важливий компонент кожного прозового твору, перебуває під значним тиском формальних ознак новели як жанру: «[...] форма оповідання чи новели передбачає, що письменник відтворює мить, яка сконцентрувала в собі думку або емоцію, потрібну авторові [...]»⁴⁹⁵. Так, усе тіло тексту новели стає відображенням символних структур та тематичних компонентів. Саме цим міметичним тяжінням новела виходить на новий рівень синкретичності «текст-задум». Вона полягає у відтворенні низки моментів, що були побачені або домислені автором і відображені за допомогою художніх засобів та жанрових моделей (жанрових матриць, схем побудови новели, оповідання, новелети, етюда та ін. зразків малої прози).

Структура сучасного тексту демонструє нове розуміння традиційного принципу відображення, як на те вказує Я. Поліщук. Йдеться про наближення літератури до документа, до реального факту, створення враження наддостовірності через наслідування безпосереднього мовно-культурного коду публіцистики. «Яскраво виражена публіцистичність викладу характерна... для романістики В. Кожелянка»⁴⁹⁶, проте як спосіб втілення міметичного принципу і в малій прозі авторський

⁴⁹⁵ Карасьов М. Над прірвою в житті. Соціальна тематика в малій прозі на прикладі оповідань Світлани Єременко. Українська літературна газета. 2013. 8 березня. № 5 (89). С. 14.

⁴⁹⁶ Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість Василя Кожелянка в сучасних контекстах. *op. cit.* С. 66-72.

мовний та стильовий принцип близький до мовно-культурного коду масової комунікації. У згаданому сенсі найпоказовішим виглядає Ю. Винничук у творі «Казки про свободу», що резонує у дискурсі соціально-політичної тематики творів В. Кожелянка⁴⁹⁷. Публіцистичний доробок письменника в дослідженні залишається на маргінесах, однак не можна оминати аспекту впливу журналістської діяльності В. Кожелянка на його художню творчість. Скажімо, у статтях «Такі різні однакові росіяни»⁴⁹⁸ та «Червоний гумор у синьо-жовтому вузі»⁴⁹⁹ в репортажному форматі бачимо ідейне підґрунтя «Дефіляди в Москві», «Тероріуму», збірки новел «Чужий тощо. Репортажність саме в малій прозі В. Кожелянка переростає з творчого методу до специфічного стилю, якому підпорядковані композиція та, іноді, сюжет. Окрім того, саме репортажність належить до поетики метажанру АІ, що допомагає втілити задум засобами альтернативноісторичного методу.

Моменти відображення в новелістиці світу українських вісімдесятників та дев'яностиків посідають місце сюжетної компліментарності з каноном української новели. Так, мімезис сам собою перестає бути художньою й ціннісною інтенцією письменника: «[...] Схоже, сьогодні можна стверджувати, що

⁴⁹⁷ Кожелянко В. Письменник. Правд. Поступ. 2002.14 січ. № 1, 2. С. 4–5; Кожелянко В. «А в президії мирно сиділи». Час. 1991. 29 листоп. № 48 (3412). С. 2; Кожелянко В. «Как нам обустроить Украину?». Час. 1991. 18 жовт. № 42 (3406). С. 3; Кожелянко В. «Ясновельможнії гетьмани...». 1991. 2 серп. Ч. 31 (3395). С. 3; Кожелянко В. 700 – число сакральне. Буковинський журнал. № 3, 2008. С. 16–18; Кожелянко В. Flash mob. Мол. буковинець. 3 верес. № 113).С. 4; Кожелянко В. Антирадянщик Нострадамус. Час. 1991. 21 черв. № 25 (3389). С. 5; Кожелянко В. Баран пішов. Україна залишається з Кучмою. Час. 1992. 16 жовт. Ч. 42 (3457). С. 1; Кожелянко В. Буковинський меморіал. Ніколи більше. Час. 1991. 21 черв. № 25 (3389). С. 2; Кожелянко В. Буковинські луни «Золотих Трембіт». Час. 1991. 29 листоп. №48 (3412). С. 6; Кожелянко В. Буковинці таки хочуть жити в П'ємонті. Час. 1992. 24 січ. Ч. 4 (3420). С. 8; Кожелянко В. В'язні, пацієнти, раби. Час. листопад 1990. № 8. С. 3; Кожелянко В. Вийшов січовик із зеленого гаю: [Поет Роман Кухарук]. Час. 1993. 19 листоп. Ч. 52. С. 6; Кожелянко В. Від «гарлигів» до генерал–губернатора. Час. 1991. 7 черв. № 23 (3387). С. 5; Кожелянко В. Відкриваючи дітям слов'янський світ. Час. 1998. 27 лют. Ч. 9. С. 16; Кожелянко В. Влада – є. Круїз по Сторожинеччині. Час. 1992. 6 листоп. Ч. 45 (3460). С. 4; Кожелянко В. Все найкраще – таки дітям. Час. 1992. 10 січ. Ч. 2 (3418). С. 3; Кожелянко В. Всіх нас розсудить Бог. Час. 1992. 14 лют. Ч. 7 (3423). С. 2.

⁴⁹⁸ Кожелянко В. Ці такі різні однакові росіяни. 1991. 29 листоп. №48 (3412). С. 2.

⁴⁹⁹ Кожелянко В. Червоний гумор у синьо-жовтому вузі. Час. 1994. 25 лют. Ч. 8 (3538). С. 3.

відображення набуває ще іншого смислу: літературні тексти творять квазіреальність, що нерідко виявляється *реальнішою*, густішою, рафінованішою і, зрештою, бажанішою, ніж сама дійсність [...]»⁵⁰⁰. Згадані Я. Поліщуком риси квазіреальності, яку творить письменник, набувають крайнього вияву в новелі, накладаючись на жанрову матрицю АІ, що передбачає напруженість та згущеність хронотопу альтернативної історії, порівняно з відомою історичною базою.

У В. Кожелянка джерелом таких моментів квазіреальності часто слугують власні вірші — хоку. Скажімо, новела «Вино» містить кілька прямих перетворень хоку на елементи тексту, фабули новели. Хоку «По траві розлите сонце, / Змішане зі світлими слізьми — / ти входиш у ще не пережиту осінь» та «Забагато у серпня роси, / У безсонної ночі — сліз. / Минає літо. Минає світ»⁵⁰¹ знайшли своє відображення в сюжеті новели «Вино», в епізоді, коли пан Миколай у спробі налагодити своє життя, яке стає прозорим і вислизає крізь пальці, приходять до рішення вбити лисицю, що внадилася красти курей з обійстя: «Серпень на землі був проти будь-якого вбивства, серпень серед людей — навпаки. Може, саме тому, що цей місяць завжди приносить найбільше смертей, горя і руйнувань, він такий світлий, прозорий, небесний. Серпень несе людям матеріальний жах і духовне просвітлення [...]»⁵⁰². Пророчі слова здійснилися не тільки для героя новели, а й для її автора.

Новела «Щастя» не тільки в авторському тексті містить багато поетичних ремінісценсій та реалізує найповніше естетику Кожелянкових стилізованих під хоку тривіршів, але й має багато цитат із поезій Ю. Косівчук, якій, власне, присвячена новела. Вона містить два штучно введені в текст образи-персонажі: Стрекоза і Помаранча. Стрекоза — втілення практичного розуму («Стрекоза — це наша подруга, дуже симпатична зеленоока дівчина й художниця»⁵⁰³), а Помаранча — філософського спокою *безтілесна* істота, що «харчується

⁵⁰⁰ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ: Академвидав, 2008. С. 289.

⁵⁰¹ Кожелянко В. «Я» між Спогадами і Мріями. Кур'єр Кривбасу. 2011. № 254–255. С. 198.

⁵⁰² Кожелянко В. Логіка речей: Новели. Львів: Кальварія, 2007. С. 121.

⁵⁰³ Там само. С. 146.

шоколадом і має чорний пояс із карате»⁵⁰⁴, за образом якої впізнавана Ю. Косівчук.

Головний герой, історія кохання якого розповідається від першої особи, веде подвійну оповідь: паралельно читач має змогу проникнути в філософію буття, яку герой трактує в дуальній множині між свободою та щастям («бо лише у кайданах щастя, як учив Кожеляно-цзи»⁵⁰⁵) і структурування квазіреальності відбувається у подіях та емоційному ряді, що складають сюжетний конгломерат. Сюжет ґрунтується на історії вземин чоловіка й жінки, які кохаються навесні, коли цвітуть плодові дерева. Тоді між ними виникає платонічне й фізичне кохання, а в інший час року, вони живуть окремими налагодженими життями, проте минає три роки й три сезони їхнього кохання, — усе змінюється. Доводиться приймати рішення щодо стосунків і подальшого планування життя.

І в одній, і в другій лінії оповіді відчувається вплив естетики хоку. Зробімо кілька зіставлень. Лейтмотив новели «Щастя» читаємо в тривірші «Між люблю і любив — / безодня, сиплеться в яку безперестанку / вишневий цвіт»⁵⁰⁶. Альтернативну історію втілення ідеї цього вірша знаходимо в сюжетному зламі — колізії новели: «Пополудні ми вибралися за місто, зайшли у пригледілий напередодні запущений яблуневий сад, і відразу стало зрозуміло: щось не так [...] десь глибоко-глибоко в наших взаєминах з'явилися маленькі тріщинки, що обіцяли з часом розростися в прірву. На додачу дуже захмарилось, почався невеликий, але дуже наглий дощик. Вітер обносив цвіт [...] у Ефіюпки потік макіяж і вона стала схожа на п'яну паризьку курву, а моє мокре злипле волосся дуже нагадувало знамениту зачіску Адольфа Гітлера [...]»⁵⁰⁷. Глибока екзстенційна туга закорінена в символічному та ідейному плані новели «Щастя» — сакральний сум людини за втраченим раєм, Едемським садом, який розтанув у суєті життєвих подій, за якими люди втратили свою первісну сутність. До справдешнього вияву людини як такої нас

⁵⁰⁴ Кожелянко В. Логіка речей. *op. cit.* С. 150.

⁵⁰⁵ Кожелянко В. Як учив Кожелянко-цзи : Поезії. Київ. Вид. Сергія Пантюка, 2007. С. 13.

⁵⁰⁶ Там само. С. 61.

⁵⁰⁷ Кожелянко В. Логіка речей. *op. cit.* С. 151.

найближає любов, але «Зів'яли квіти, / туфлі розпоролась, — / минають дні»⁵⁰⁸ і життя відносить у часі людину від тієї точки біфуркації, вибору, який не було зроблено вчасно.

Подібна екзистенційна ситуація розіграна автором у новелі «Чайна ейфорія». Тільки вихід із кризи розірваних стосунків герой обирає перевірений часом — алкоголь. Детально описаний перебіг стану алкогольного сп'яніння, його фізичних і психічних відчуттів, переходу разового сп'яніння в запій, спроби вирватися із зачарованого кола залежності від пристрасті та алкоголю, абстинентний синдром — мабуть, уперше в українській літературі В. Кожелянко вдався до детального аналізу цих станів і перетворив цю літературну працю на основу сюжету новели, причому здійснив свій задум так, щоби головний герой не втратив підтримки читача, тобто не збудив огиди чи відрази. Проблема балансування людини на межі між особистою свободою і сімейним щастям, питання чоловічої логіки вибору робить «Чайну ейфорію» текстом, ще яскравіше маркованим гендерним чинником, ніж ми спостерігали це в ліричній, майже романтичного кшталту новелі «Щастя». Музика Г. Бреговича, чай, кольори чорного і зеленого створюють інтермедіальний контекст малої прози АІ у творчості В. Кожелянка, яка наповнює моменти часу тривалістю та історизмом, що є необхідною умовою альтернативноісторичної прози, навіть у малих формах. Саме у новелі «Чайна ейфорія» бачимо, що психологічний аспект стану героя (який перебуває в екзальтації) трансформує застиглий момент часу в динамічний, трансформуючи таким чином момент часу в повторюваний елемент часовості, подібний до того, що бачимо в Дж. Джойса в оповіданні «Мертві» зі збірки «Дублінці». Минулий час, який в хронотопі оповідання, належить померлим, має надприродну здатність повертати їх до життя, а час теперішній виявляється напрочуд піддатливим для минулого, що діє через спогади. У розв'язці оповідання Майкл Ф'юрі, померлий хлопець, який кохав Грету, дружину головного героя Габріеля, постає зі спогадів і перебирає на себе акцент усього життя Грети, а Габріель розчиняється в своєму

⁵⁰⁸ Кожелянко В. Терновий іній. Київ: Український письменник, 1994. С. 32.

теперішньому часі, наче силует у снігу, що сиплеться скрізь у Ірландії в Різдвяний час.

Екзистенційна туга за втраченим стає часто повторюваним мотивом малої прози українських вісімдесятників. І хоча прийнято вважати В. Кожелянка літературним самітником (на що вказує В. Даниленко у монографії «Лісоруб у пустелі»), все ж виокремлювати його з кола вісімдесятників не варто, адже про його належність до вказаного письменницького покоління говорить тематичний спектр і художні методи постмодерністської малої прози.

Відданим дослідником, автором та реабілітатором малої прози кінця ХХ ст. був і залишається літературознавець, письменник-неоімпресіоніст (за І. Бабич) В. Даниленко. Вісімдесятники за своєю функціональною роллю посідають місце спостерігачів, свідомо відданих на розправу супротиву шістдесятників та бурлескно бунтівних і карнавальних налаштованих дев'яностиків. Тому, очевидно, до лав вісімдесятників потрапили не тільки ті, хто за датою народження мусили би сюди належати, — вважає В. Даниленко, — наприклад, В. Медвідь, Т. Федюк, Б. Жолдак, О. Лишега.

Зачинателем вісімдесятництва в українській малій прозі став В. Тарнавський, один із авторів альтернативноісторичної прози (у попередніх розділах розглядали його АІ роман «Порожній п'єдестал»): він першим прорвав герметичну замкненість сімдесятників. «На затихаючій хвилі хіпі Тарнавський вніс в українську прозу [...] дух сучасного міста. Хоча були у В. Тарнавського і свої предтечі — Ю. Щербак та Вал. Шевчук. Останній, безперечно, став метром української прози вісімдесятих років [...]»⁵⁰⁹, коли Ю. Щербак написав одну з найвідоміших трилогій в метажанрі альтернативної історії — «Час».

Ідеологом вісімдесятництва можна вважати М. Рябчука, хоча значна частина вісімдесятників залишилася поза його колом. Власне, тому Вал. Шевчук вважає першочерговою проблемою вісімдесятників відсутність ідеологів покоління — таких, якими були для покоління шістдесятих років І. Світличний, Є. Сверстюк, І. Дзюба.

⁵⁰⁹ Іздрік Ю. Таке. Харків: вид. КСД, 2009. С. 9.

Критика суспільно-політичного ладу — найсуттєвіший лейтмотив творчості вісімдесятників, відображений у різноманітних формально-змістових схемах малої прози, серед іншого й у АІ оповіданні, що дозволяє в локальній формі аналізувати історичні події близької нам історії і навіть сучасності. Так, у новелі-параболі Я. Лижника «Міняйлів день» час має вияв «петлі часу», а на сюжетному рівні пародіюється українське постколоніальне суспільство. Хоча в інших новелах Я. Лижника час має багатовекторний вияв: «Автор звертається до неоромантичних та постмодерністських прийомів. Сюжетність новели відходить на другий план, у його творчості помітна медитативна психологічна новела: як-от «Перед світанком». У тексті часова зміна (від ночі до світанку) провокує зміну настроєвої установки героя. У розв'язці спогади лишаються вночі, а з першим променем сонця відкривається шлях, і герой починає дивитися у майбутнє («... Він прийшов уже — Новий день...»).

Новела «І тому з тобою» має подібну структуру, лише часові зміни в ній вимірюються днями тижня, від понеділка до суботи. Внутрішня боротьба героя пов'язана з незгодою зі світом та життям, яке він веде»⁵¹⁰. Відтак, бачимо модифікацію соціальної тематики, оскільки естетичний дискурс новелістики Я. Лижника прямує до екзистенційного, що виявляється в бажанні змінити внутрішній світ заради зміни зовнішньої історії.

«Тема виродження українського суспільства звучить і в новелі В. Портяка «Ісход» (сучасна історія, що містить зв'язок із біблійною оповіддю про ісход Мойсея з народом, що був вражений рабським геном)»⁵¹¹ — констатує далі у вступній статті до антології сучасної новели В. Даниленко. Подібна біблійна алюзія, що містить понятійний зсув із реалізації канонічного сюжету в ментально-символьний вияв його сучасного втілення, стала ідейною основою ще однієї АІ малої прози — новели Кожелянка «Дезертир». В іронічному

⁵¹⁰ Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років. Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленко. Київ: Генеза, 1997. С. 299–230.

⁵¹¹ Там само. С. 10.

обрамленні письменник подає схему довготривалого функціонування внутрішнього економічного та правового рабства громадян своєї держави. Другою сюжетно-понятійною лінією стає демонстрація насилля над громадянином з боку держави за допомоги інституту військової служби. Цей другий аспект розглядає також найзнаніший вісімдесятник Ю. Андрухович: «[...] У новелах Ю. Андруховича «Зліва, де серце», «Королівські лови» радянська армія постає втіленням насильства, сконденсованою суттю держави [...]»⁵¹², які, все ж, до АІ ми не відносимо, бо розказана історія стоїть ближче до особистого (чи вигаданого) досвіду автора, ніж до чітко зафіксованої історіографічної правди.

Серед тем, які цікавлять авторів малої прози кінця минулого віку, переважають соціальна та соціально-психологічна, тому «в той час, коли західна література прискіпливо вдивлялася в порухи людської душі, або міркувала над філософськими категоріями буття, твори слов'янських письменників у переважній більшості поставали на соціальних проблемах [...]»⁵¹³. В мережі соціально-психологічної новели значна ніша розгорнулася цариною сатиричної та гумористичної прози, свідченням чого постала антологія «Опудало»⁵¹⁴. Твори В. Кожелянка не увійшли до антології через те, що, хоч В. Кожелянко — вправний гуморист, про що неодноразово згадували при розгляді романів автора, все ж, мала проза являє собою альтернативноісторичні оповідання, сюжети яких пізніше письменник втілював у романах АІ, тож гумористична й сатирична складові в них належать до жанрових ознак альтернативної історії, а не лише постпостмодерністичних художніх засобів.

Новели книги «Логіка речей» постають новою сторінкою української малої художньої прози, розкривають маргінальні, незручні питання людської поведінки, уявлення про світ речей, стереотипи мислення та дії у стандартних і непростих ситуаціях.

⁵¹² Там само. С. 11.

⁵¹³ Карасьов М. Над прірвою в житті. *op. cit.* С. 14.

⁵¹⁴ Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років ХХ століття. Упоряд., передмова, літ. ред. В. Даниленка. Київ: Генеза, 1997. 383 с.

Отже, у малій прозі АІ В. Кожелянка, В. Портяка, Я. Лижника, Ю. Андруховича та інших українських письменників-вісімдесятників часовий вияв характеризується, зокрема, як момент часу, «петля часу», циклічний повторюваний час. Такі різновиди функціонування часу в малих прозових формах АІ дозволяють авторам здійснити як темпоральний квест десакралізації історії на шляху до історичного альтернативізму, історичної інтерпретації та свободи рецепції культурно-історичного національного досвіду новітньої історії України.

4.4. Шлях воїна в Україні: прогностичний аспект малої прози АІ (збірка В. Кожелянка «Чужий» у контексті становлення української незалежності)

Книга новел В. Кожелянка «Чужий» — це літературний термометр іронічної та гумористичної малої прози в сучасній українській літературі, в якому температура сміху від першої сторінки до сто сімдесят шостої падає зі зростанням прогностичної зумовленості альтернативної історії. «Шлях воїна в Україні» породжує в читача співчутливий сміх, далі входимо в помірно іронічну «Браму горішню», яка доводить: те, що знизу — те й зверху (в буквальному смислі взаємин за принципом меркантильного обміну, що за сюжетом оповідання справджується і в позаземному житті), занурюємося в «Будні попелястих», читаємо нову редакцію новели «Чужий» — «Чужий-2», вдивляємося в сумний гумор «Мальтійського хреста», закріплюємо знання з танатології «Українською книгою мертвих», що майже виходить за межі іронічної новели та стилістики збірки і завершуємо рецепцію «Шляхом Каїна в Україні», що представляє в архітектоніці збірки «Чужий» інтереси тотального сарказму.

У АІ інтерпретації виходить новий для української сучасної новелістики «збірник інтелектуальних і емоційно-психологічних вправ і завдань»⁵¹⁵ із реабілітації суб'єктів АІ України, адже у малих формах акцент робиться на людину в історії більше, ніж на саму історію, в кожному разі — чи є вона альтернативною, чи зафіксованою в історіографії.

Збірка оповідань «Чужий» вийшла 2001 р. й була перевидана 2008 р. у видавництві «Кальварія». Окремі новели, що пізніше склали книгу, були надруковані в періодиці, зокрема в журналі «Україна». Новели вміщені у збірці в хронологічному порядку за датою написання — протягом 1999-2000 років.

Кожна одиниця змісту збірки представляє окремий компонент ідейно-тематичної, структурної (архітектонічної), культурно-естетичної концепції книги. Розгляньмо кожну з

⁵¹⁵ Аністратенко А. Українська книга живих. Буковинський журнал. 2008. № 4. С. 241.

семи новел задля з'ясування способу конструювання АІ фабули за локальними моментами шляху воїна в Україні та ролі прогностичного елемента у формуванні художньої альтернативи майбутнього України, суголосного концепції «славного минулого».

Перша новела, що є програмним твором збірки, «Шлях воїна в Україні», написана, на перший погляд, у серйозному, майже ностальгійному тоні. Іронічність твору проявляється на мовному рівні (властивий В. Кожелянку ошатний стиль викладу, що містить красномовний ономастикон, численні надбудови фабули та іронічні алюзії) та на символічному рівні. Символьне значення полягає у відтворенні в новелі особливостей життя людини, яка йде шляхом воїна, або, за слов'янською езотеричною традицією, шляхом Кора.

За вченням давніх слов'ян (про яке говорить автор), у спробі подолати суперечності між законами світу й людськими уявленнями про них, ми обираємо один із дванадцяти шляхів вибору: Кор (стосунки «я–світ» співвідносяться як «завойовник–завоювання»), Нарал (упокорення), Ларифур (співупокорення), Палія (ототожнення себе зі світом), Ерс (шлях виконання правил), Рет (догматизація), Дол (натуралістичне вивчення), Ро (осмислення), Тарида (шлях до апріорної влади), Ліут (шлях печалі), Каріс (руйнування), Бор (шлях глибинного, чуттєвого пізнання світу в усіх його проявах)⁵¹⁶. Оскільки кожний з 12-ти шляхів містить в собі альтернативи особистих історій людей, що ними прямують, і навіть цілих націй, В. Кожелянко використав учення для конструювання АІ в оповіданнях книги «Чужий».

Шлях воїна, згідно зі східною (індуїстською) філософською традицією, перебуває на одному з найнижчих щаблів розвитку духовного аспекту людини. Тобто особистості, які його обирають, неминуче приходять, зрештою, до розуміння його неієвості та неповноти й починають шукати інший шлях. В. Кожелянко у новелі береться звести запрограмовану невдачу обраного способу спілкування зі світом до максимуму, накладаючи на символічне значення ще й доленосну поразку України в проекті соборності. Треба тут зауважити, що

⁵¹⁶ Томулець О. Шлях пробудження. Чернівці: Прут, 2004. С. 34–35.

письменник не смакує гонором, іронією чи зневагою до українців (сам перебуваючи в дискурсі рідної йому колективної картини світу), України й не виокремлює себе з системи особистого вибору та відповідальності за нього. Гумор, на думку автора, стає засобом утримування читача у незаангажованому, об'єктивному стані рецепції, задля досягнення когнітивного висновку: роз'яснити питання сутності й походження проблеми численних поразок, які маємо в українській історії. та збудувати, хай у художньому творі, альтернативну історію реваншу.

Ще одна характерна особливість новели — постмодерністська поетика: широке використання алюзійності як засобу розширення смислового (понятійного) поля твору за рахунок алюзій на твори інших українських письменників: І. Нечуя-Левицького, М. Гоголя, Ю. Винничука, В. Неборака, українські народні казки та вірші самого В. Кожелянка.

Вплив поезії на малу прозу простежуємо більше в збірці «Логіка речей», ніж «Чужий», такий вплив усе ж відчутний. Отже, епізод новели «Шлях воїна в Україні», що описує поведінку хитрої Катерини: «[...] — Молода ще вона, Леонтію, — сумовито промовив пес, — державної справи не розуміє, ще в ляльки бавиться, у волян грає з дівчатами на королівській передхаті [...]»⁵¹⁷ перегукується з віршем зі збірки «Як учив Кожелянко-цзи»: «є такий собі мур / мурований / із хвилястих / не потрібних нікому принципів / а під ним / з синьооким принцом / у бадмінтон / грає лагідний Мурр / їх волян / це волянн / полоненої волі / їх долоні холодні / їх розмова глибокий голод [...] цей такий собі мур / абсолютно безсилий / коли грається з волею / Мурр [...]»⁵¹⁸.

Треба зауважити, що пес, який у наведеному епізоді розмовляє з королем — не просто створений В. Кожелянком «старий, як і сам король, розумний кокер-спаніель»⁵¹⁹, він — Джульбарс Песович, відомий читачеві з програмного вірша В. Неборака «Монолог з псячого приводу»: «Ти звешся поетом, а він — собакою. / Тебе вірш гризе, а його — ланцюг. / Ти станеш

⁵¹⁷ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 23.

⁵¹⁸ Кожелянко В. Як учив Кожелянко-цзи : Поезії. Київ. Вид. Сергія Пантюка, 2007. 64.

⁵¹⁹ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 23.

колись професійним писакою, а Джульбарс вибрав не м'ясо, а дух!»⁵²⁰. Звернення В. Кожелянка до джерел фольклору має двояку мету: по-перше, створити контекст української суспільної ситуації, що був би суголосним історіографічній правді для подальшої імплікації в альтернативну історію оповідання, не зважаючи на те, що вона кризова, по-друге, — продемонструвати, в чому саме полягає криза і зробити це легко, іронічно й філігранно, а не як це прийнято в шістдесятників і сімдесятників («з усім запалом *любови і ненависти*», (як учив Д. Павличко)»⁵²¹): «Маємо те, що маємо, — зітхнув старий король. — Іван Царевич у відрядженні на Канарських островах, Микита Кожум'яка поїхав у Туреччину за шкірою, Їлик ще сидить на печі в Муромі, ще й, як на зло, в Україні горох не вродив і, відповідно, Котигорошко не вродився. Біда [...]»⁵²². Не варто й коментувати заняття казкових героїв — всі вони прозоро натякають на суспільні перипетії, які відбуваються в Україні у постколоніальному й постчорнобильському суспільстві.

У новелі описані також алегоричні сутички козацьких полковників Андрія й Тараса Бульбенків (очевидна альяція на героїв повісті М. Гоголя «Тарас Бульба») з ворогом Солов'єм Розбійником. Проте, серед гірко-іронічних альяцій маємо й вишукані: «У Львові шляхетні лицарі змагалися на турнірі за омріяний приз — мережану хусточку і право поцілувати руку незрівнянної пані Аліни»⁵²³, легендарної героїні прози Ю. Винничука.

Головний герой «Шляху воїна...» Іваній Алмазко намагається зрозуміти Україну та розпізнати механізми вдалої боротьби союзної республіки за соборну, незалежну державу. Проте зрозуміти протягом сюжетної дії героєві нічого не вдається, тому залишається сумовито спостерігати. У розв'язці дізнаємося, що все це відбувається через ваду головного героя: він не здатен пройти шлях воїна, бо не належить до цієї

⁵²⁰ Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. ХХ ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики. Упоряд., автор вступ. слова, бібліограф., відомостей та прим. В. Габор. Львів : ЛА «Піраміда», 2009. С. 387.

⁵²¹ Кожелянко В. Чужий. оп. cit. С. 6.

⁵²² Там само. С. 24.

⁵²³ Там само, С. 18.

ієрархічної касти, як і загалом до жодної з чотирьох східних суспільних груп (раби, ремісники чи торговці, воїни, волхви), тому що живе за чужими ідеалами й прагне чужих цінностей.

Узявшись заподіяти собі смерть, Іваній останньої миті втрачає рішучість і робить спробу врятуватись, викликати швидку допомогу: «Іваній виліз із ванни, на тремтячих ногах вийшов у коридор до телефону, залишаючи за собою слід із кривавих бризок, німіючими руками зняв трубку. Телефон не працював»⁵²⁴. Ідейно-тематичний рівень чітко вписаний у сюжет: шлях до незалежної України пролягає через особисте розуміння свободи вибору та відповідальності за нього. Зачин концептуальної подорожі в глибини української ментальності здійснений.

Наступним моментом часу і локацією уявної подорожі стає «Брама горішня». Новела написана 1999 р. Головний герой Адам Перволюдник у своєму житті був і народним депутатом, і безхатченком, який жив в «Альтфатері», але відчуває екзистенційну кризу. «Поширеним явищем втечі від екзистенційної порожнечі є втеча в алкоголь»⁵²⁵, і цей шлях обирає головний герой: «[...] спочатку, аби ввігнати себе у швидку ейфорію, він одним духом вилив у себе один флакон одеколону і запив його горілкою. Єством прокотилася тепла лагідна хвиля, що мінилася перламутровим сяйвом, і Адам розслабився [...]»⁵²⁶. Адам не знаходить логічного пояснення, чому за ним ходить злий фатум і всі блага, здобуті ним, не приносять йому щастя або втрачаються за катастрофічних обставин.

Але одного дня «[...] у контейнер, у його рідний *Альтфатер*, хтось негречно постукав [...] Вони чемно, але наполегливо взяли Адама попід руки, витягли з його рідного дому і поволочили до авта [...]»⁵²⁷. Зухвальцями виявилися двоє молодиків-професорів і генерал. Адама Перволюдника як такого, що перебуває за межею найнижчої планки соціальної відповідальності, силоміць втягнули до експерименту: він

⁵²⁴ Там само. С. 32.

⁵²⁵ Даниленко В. Туга за втраченим смислом. Слово і Час. 2000. № 3. С. 42.

⁵²⁶ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 45.

⁵²⁷ Там само. С. 46.

мусив втілити спробу подолати час і простір, здійснити подорож у часі, виконуючи інструкції обох професорів. Фактично, ці дії передбачали повернення Адама до первісного раю, що не тільки було вимогою експерименту, а й дозволяло б героєві подолати екзистенційну кризу, викликану його народженням не в тому місці й не в той час.

Усе завершилось би позитивною розв'язкою, якби не деякі деталі: професори хотіли, щоб піддослідний перемістився в ході експерименту з України 2013 року до Марса, але Адам інструкцій не виконав: він узяв на себе місію творця («[...] Я, Адам Перволюдник, сотворю свою браму. Браму горішню! [...]»⁵²⁸) — і з нею так само не впорався.

Повернення до втраченого раю не відбулося, адже коли герой матеріалізувався в спецлабораторії, «[...] там на нього вже чекали. Чота спецняків-головорізів з пегеерками (портативними генераторами розкладу) в руках стояли півколом біля місця, де мав проявитись Адам. За їхніми спинами стояли професори Марчук і Цезарюк та генерал Кинджальський [...]»⁵²⁹. Бачимо, що другий етап подорожі вглиб України, став також фатальним для головного героя, що уособлює українську націю і соборну державу. Цього разу програш відбувся через нерішучість українців, яка, разом із нещасливою долею народу, становить невдалу комбінацію екзистенційних пошуків.

Друга новела реалізує предметний зачин у композиції інтертексту збірки, в тематично-ідейному плані стає першою спробою діяти в творчому, а не руйнівному руслі, а в концептуальному — розкриває слоган збірки, афоризм, що став лейблом прози В. Кожелянка, створений стараннями видавництва «Кальварія»: «чим більше я пізнаю політиків, тим більше люблю собак»⁵³⁰.

Дія третьої новели «Будні попелястих» відбувається в альтернативному хронотопі України під час третьої світової війни між Євразійським союзом та Китаєм, Америкою, Ізраїлем і арабським світом. Зустріч головних героїв, Маркіяна та Анни,

⁵²⁸ Там само. С. 56.

⁵²⁹ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 57.

⁵³⁰ Там само, форзац.

відбулась у межовій ситуації військових дій, що відбувалися й на території України, хоча держава й оголосила нейтралітет: «У повітрі літало багато кіптяви й попелу, змішаного до того ж із яблуневим цвітом»⁵³¹. Війна розпорошує побратимів, закоханих, колег по різні боки барикад. Так стається, що Анна, яка вийшла заміж за поляка, опиняється в облозі військовим підрозділом, у якому служить Маркіян. Певний час невідання долі коханої стає тяжким висновком екзистенційної кризи героя: «Він давно про це здогадувався, але тепер переконався остаточно: сильні, шляхетні чоловіки у цьому житті не можуть не бути нещасними [...] Бо на те ти й шляхетний, аби взяти на себе частину страждань найближчих людей, тих, кого любиш, і на те — сильний, аби усе це витерпіти»⁵³². Військові будні спонукають героя до філософських роздумів і подолання особистісних суперечностей. «Часто внутрішня криза, пов'язана з проблемою любові, сприймається людиною як фатум. Людина відчуває тоді, що її життя позбавлене сенсу, а дорога, якою вона рухається, згубна, але не може перебороти своєї пристрасті»⁵³³, — згадує В. Даниленко, однак у аналізованому випадку Маркіян переживає переломний момент і, відтак, має шанс вижити.

Спроба предметної дії на тлі карколомних обставин врешті дає хоча би нейтральний результат: відкритий фінал, коли герої залишаються живі й далі розшукують одне одного. У концепції збірки новела посідає проміжне місце поміж іронічним констатуванням місця України в геополітичній ситуації Європи та найважливішим твором книги «Чужий-2», що демонструє суспільно-культурне становище вже знайомої читачеві з попередніх новел «України». Назву держави, наполовину вигаданої В. Кожелянком, станом на 2000 рік, варто було писати в лапках, проте сьогодні, на нашу думку, вона вже не здається такою ефемерною й альтернативною: «Поміж усіх текстів малої прозової форми В. Кожелянка у новелах та оповіданнях книги «Чужий» найповніше та найрозмаїтіше

⁵³¹ Там само. С. 61.

⁵³² Там само. С. 69.

⁵³³ Даниленко В. Туга за втраченим смыслом. *op. cit.* С. 42.

реалізований принцип альтернативної схеми»⁵³⁴, до того ж, сповненої передбачень.

Концептуально мотивованою основною частиною в структурі збірки вважаємо новелу «Чужий-2». На основі політичного, економічного колапсу України, яку політики та підприємці сприймають як невдалий проект «Україна», відбуваються закономірні негативні процеси з українською мовою та культурою. Найважливішою в ідейному плані виявляється не головна сюжетна лінія, в якій ідеться про підготовку вечірки для коханої Слободана Каценкова — Анастасії, а побічна — розповідь про українського поета Миколая Миколайківа, що виступив на вечірці Каценкова в якості останнього із сучасних поетів, які вживають українську мову.

Поет сприйняв запрошення як можливість популяризувати українську мову серед українських політиків і дуже обурюється з невдачі: «[...] Миколай дуже розкуто й елегантно прочитав дві довжелезні поеми, розраховуючи на анкор прочитати невеличку поему з тією самою лексикою. Та на анкор його ніхто не кликав. Тому Миколай, не зважаючи на алярмові сигнали конференсьє Швецька, почав читати свою «Думу про сперматозоїда» [...]»⁵³⁵, хоча фіаско виступу взаємопов'язане з руйнуванням принципів функціонування національної культури та, власне, є показовим його наслідком: втрата естетичних орієнтирів, екзистенційний колапс, тотальний песимізм і дезорієнтованість, неспроможність створити якісний культурний продукт, який зацікавив би носіїв культури, не кажучи про мистецький експорт.

Не таку вже й фантастичну проекцію цього процесу спостерігаємо у подальшому розвитку сюжету оповідання, коли поет намагається в дружній бесіді з депутатами й банкірами виявити причини ізольованості й маргінальності української літератури: «— Чому, чому? — бився в конвульсіях, заливаючи гіркими слізьми синьо-жовтий нардепівський

⁵³⁴ Аністратенко А. Проблематика новелістики нового тисячоліття. «Чужий» – книга-мапа творчих задумів В. Кожелянка та скарбниця сюжетних схем романної прози. Слово і Час. 2014. №7. С. 58.

⁵³⁵ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 87.

значок на грудях свого нового друга поет Миколайків. — Чому ви не читаете сучасну українську літературу? Ну чому? — Это Гончара, что лі? [...] Читал, чо ж? [...]»⁵³⁶, проте отримує у відповідь, окрім екзистенційної, ще й міметичну порожнечу, яка стала наслідком першої. «Коли ж екзистенційною порожнечею вражені суспільство, держава чи цивілізація, вони розвалюються. Тому розвал радянської системи варто розглядати як наслідок вичерпаності екзистенцій*них ресурсів душі імперії»⁵³⁷, — коментує у монографії «Лісоруб у пустелі» розходження історичної та художньої правди в літературі В. Даниленко.

Мешканцям альтернативної України ніяк не вдається стати громадянами, нацією, споживачами та відтворювачами власної культури через брак фактичних її ознак, які були б сучасними та адекватними дійсності.

Так виникає абсурдна ситуація, коли попит не формує пропозицію і виникає заміна особистісних культурних орієнтацій з національного на псевдокультурний продукт («[...] виявляється, ці милі хлопці читають книжки. Люблять вони Мариніну, Чейза, Абдулаєва, Фрідріха Тополя, Вітю Суворова [...]»⁵³⁸), однак вигадана художня белетристика існує герметично й відокремлено від вигаданого суспільства і, хоч не задовольняє потреб альтернативної масової культури, сама потребує споживача як екстравертивний вид мистецтва. У нелегкій та суперечливій боротьбі між профілюючою ідеєю й бажанням бути спожитою сучасна українська література та її творці в альтернативній історії В. Кожелянка обирають сьогочасне, а не вічний ідеал культурного реваншу: бачимо у розв'язці новели «Чужий-2», як поет Миколайків, заради сценічного успіху на вечірці, починає читати вірші Ніколая Ключєва російською мовою. Такий сюжетний хід уже був оприлюднений у статті В. Кожелянка «Поет Ключєв і українська ідея»⁵³⁹). Описаний рецептивний пласт, який перебуває на поверхні, однак глибший сенс закладений на ідейно-

⁵³⁶ Там само. С. 88.

⁵³⁷ Даниленко В. Туга за втраченим смыслом. *op. cit.* С. 45.

⁵³⁸ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 88.

⁵³⁹ Кожелянко В. Поет Ключєв і українська ідея. Буковинський журнал. 1995. Ч. 1–2. С. 144–147.

тематичному рівні самих «віршів», які розкривають саморуйнівний рух українства і те, що сакральний зміст відкрився російському поету й саме ця частина виступу, яка мала шокувати аудиторію, збурює оплески.

Якщо треба шокувати читача, найкраще до цього пасує одна з найгостріших новел книги — «Мальтійський хрест». У концепції збірки новела демонструє розгортання подій, запрограмованих на теоретичне обґрунтування попередніх творів. Українська боротьба за національну ідентичність у цій новелі набирає рис збройного конфлікту. Екзистенційна криза твору виявляється у заздалегідь очевидному провалі цієї боротьби. Натомість дії Яреми Вишневецького та його вояків, попри терористичний, мають характер громадянської війни. Дві сюжетні лінії новели переплетені дуальним функціонуванням одного з персонажів — Іванни. Для військового спецзагону внутрішніх військ України Желька Каменюка жінка Іванна — кохана, а для терориста Яреми Вишневецького — рядовий партизанського загону. Отож, «мілітарне крило організації «Автентична Україна» захопило в заручники Президента України та його найближче оточення й вимагає демократичних реформ: «[...] по-перше, вихід України з Євразійської конфедерації [...]»⁵⁴⁰. У гострій ситуації військової сутички автор не втрачає можливості потішити читача своїм відомим в'їдливим гумором: «[...] Позаяк члени «Автентичної України» на виконання своїх вимог відпустили владі сім днів, дотепні журналісти почали називати їх «автентистами сьомого дня» [...]»⁵⁴¹. Проте, розв'язка альтернативної історії демократизації України планується трагічна, а тотальна втрата українцями України, закладена ще в реальній історії XVII століття, буде тривати за сюжетом оповідання.

В. Кожелянко в одному з інтерв'ю зазначав, що в усіх розвинутих цивілізацій в той чи інший період розвитку вникала книга мертвих, тобто релігійний трактат, який мав на меті допомогти людині підготуватися до переходу в царство мертвих. Правда, слід зауважити, що такий текст не був канонічним для жодного віровчення, проте на сьогодні як

⁵⁴⁰ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 101.

⁵⁴¹ Там само.

пам'ятки історії та навіть як художній текст такі сакральні тексти перекладають різними мовами світу і Книги мертвих перевидають. Кельтська, Єгипетська, Тибетська книги мертвих посідають у цьому переліку чільне місце, окрім того, Тибетська — єдина з Книг мертвих, перекладена українською мовою завдяки праці А. Перепаді.

Української книги мертвих, звісно, не існує. А В. Кожелянко вважав її відсутність ознакою ментальної помилки нації. Створення української книги мертвих було б консолідаційним чинником для українців, адже такий текст пояснив би, зібрав би до купи уявлення українців християнської та дохристиянської доби, описав би збірні уявлення про шлях душі від земного існування до покаяння та вічного спокою.

Мрію про створення такого сакрального тексту письменник вкладає в уста персонажа хорунжого Єрофантенка: «...палітурка, звичайно, буде чорною [...] в центрі велика червона кривава пентаграма, а в ній уже наш коханий тризуб, жовтий як тіло небіжчика, до того ж на тлі блакитно-анемічної плями, такої собі ляпки з рваними краями, — і назва, блідими, як той кінь в Апокаліпсисі, літерами: Українська книга мертвих!»⁵⁴² — описує омріяний поліграфічний виріб персонаж новели. З наступної розмови між двома товаришами дізнаємося, що Григорій Єрофантенко бажає тільки поділитися таємними знаннями езотерика, яким він є насправді, а не авторської слави.

Сотник Тризубич, полковник Щеневмерлий — учасники операції генштабу українського війська, що проводиться під назвою «Весна неминуча». Назва говорить сама за себе: поступ українського народу, що бореться за свободу та волю українців проти символічного, конкретно не названого (проте всім відомого) ворога.

Як вправний новеліст, В. Кожелянко використовує надбання створеного стилю та багатофункціонального ономастикону. У новелі, яка займає 34 сторінки у невеличкій книзі А6 формату, письменник не має місця для описів ретроспективи й передісторії дії — отже це, замість авторських надбудов, робить ономастикон. Назви українських гуртів,

⁵⁴² Там само. С. 124.

реальних та вигаданих, перефразування імен відомих виконавців — все це надає новелі альтернативноісторичного характеру, позначеного улюбленими прийомами ідіостилю В. Кожелянка. І хоча Л. Скорина вважає, що у новелі «герой показаний не в громадсько-політичній, а в моральній площині»⁵⁴³, В. Кожелянко демонструє персонажів новели і знайомить читача з головними героями саме в активній громадсько-політичній ситуації. «За кілька годин, коли стемніє, ми покинемо своє сховище у Цецинському лісі, проникнемо у Чернівці, захоплені ворожим військом, і здійснимо велику диверсію [...] якщо операція [...] пройде успішно, то це буде перша перемога Українського Війська після низки ганебних поразок протягом двох років, безславного відступу на захід, аж до самих Карпат [...]»⁵⁴⁴.

Читачеві, стурбованому впізнаваними, хоча й перебільшеними реаліями (а новела написана у січні 2000 року!), доведеться спершу познайомитися з основами танатології, а вже пізніше дізнатися мілітарні новини: «Все почалось не два роки тому, коли вибухнула ця війна, ні, початок вмирання нації я вгледів ще у минулому столітті [...] пам'ятаєш, як довго точилася мовна війна?.. І чим усе закінчилося?.. Тим, що російську мову було визнано офіційною в Україні [...]». Поміж шокowymi подробицями альтернативноісторичних подій в Україні, описаних автором, двоє військових товаришів сперечаються про призначення УКМ (української книги мертвих), яку планує написати Григорій Єрофантенко й залишити в дар нащадкам, а ліричний герой новели, який веде оповідь від першої особи, мусить цю працю принагідно видати.

Проте справа військових — спочатку виконати свій обов'язок, довести операцію «Весна неминуча» до її логічного і переможного завершення.

Перед боєм двоє друзів: Єрофантенко та полковник Щеневмерлий обговорюють можливу загибель, провадять філософську бесіду про життя і смерть, в ході якої Григорій розповідає про секрет: «Коли хтось із тих людей, яких я знаю,

⁵⁴³ Скорина Л. Аналіз художнього твору. Навчальний посібник. Тернопіль. Навчальна книга; Богдан, 2013. С. 373.

⁵⁴⁴ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 127.

має померти, мені сняться жінки-рослини; вони всі хором починають пронизливо верещати і показують пальцями на кандидата в небіжчики»⁵⁴⁵. Проте проблема української нації закорінена не в часткових випадках раптової загибелі у військових діях — вмиранням позначений духовний вимір цілого народу: «Більшість українців нудять світом, енергетично мертві просто через брак життєвої сили»⁵⁴⁶. Отже, у розв'язці новели дізнаємося про концепцію УKM: шлях царством тіней для українця, на думку ліричного героя, — це процес позбуття страху та пристрасті накопичувати речі, події, ілюзії, тобто статичного існування в житті, що видається нескінченним. У файлі, залишеному Єрофантенком для сотника Тризубича, не виявилось жодного тексту Книги мертвих, а лише лист, про те, що він позбавляє товариша місії видавця УKM, оскільки в ніч перед смертю Єрофантенку знову наснилися жінки-рослини і вказали на сотника. В кінці лист підписаний зізнанням, що все це жарт.

Головна ідея оповідання «ти — ще ідейний живий мрець»⁵⁴⁷ була згодом використана В. Кожелянком у романах «Лже Nostradamus» та «Тероріум».

Новела «Шлях Каїна в Україні» присвячена базовому когнітивному дисонансу в картині світу українців. Про це написано багато статей і досліджень, які, щоправда, сутнісно не змінили становища. Влучно, на нашу думку, висловився В. Базилевський: «Найбільший парадокс української держави в тому, що в ній нема місця українській людині...»⁵⁴⁸. Зав'язка новели, заснованої на біблійній притчі про Каїна та його брата Авеля, подана автором у стислому й афористичному вигляді: «Каїн прощався зі своїм усім»⁵⁴⁹.

Гріх Каїна у Кожелянковій інтерпретації полягає в непереборному бажанні *мати*. А тисячолітній шлях покаєння приводить Каїна Адамовича до України — власне, тут і завершується. Композиція новели побудована з використанням

⁵⁴⁵ Там само. С. 129.

⁵⁴⁶ Там само. С. 131.

⁵⁴⁷ Там само. С. 129.

⁵⁴⁸ Шпиталь А. Світ книжок і жорстока дійсність. Літературна Україна. 2014. 17 квіт. С. 3.

⁵⁴⁹ Кожелянко В. Чужий. *op. cit.* С. 157.

часової інверсії: спочатку читачеві продемонстрований етюд прощання Каїна з усім нажитим добром, потім хронотоп зсувається до панорамної ретроспективи в історію гріхопадіння та покути, а в розв'язці бачимо безславну смерть героя, яком, попри Євангельський осуд, реципієнт починає співчувати.

Сюжет та ідейно-тематичну сему оповідання письменник пізніше втілить у романі «Ефіопська Січ». В ролі Каїна Адамовича в романі виступить Петро Павло Лазаренко, який також понад усе на світі хотів *мати*. Отже, альтернативна історія біблійських оповідей має не одне втілення у творах АІ в українській літературі.

Читаємо у Я. Поліщука таку характеристику АІ малої прози В. Кожелянка: «У малій прозі, яка впливає з його альтернативних історій, він намагався вже підходити до цього. Зрештою в «Дітях застою» можна побачити сюжети кількох його попередніх оповідань»⁵⁵⁰. Отже, бачимо, що більшість АІ новел та оповідань В. Кожелянка розвинув до форми роману або сюжетної лінії великої епічної форми.

⁵⁵⁰ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Монографія. Київ: Академвидав, 2008. 304 с.

4.5. Жіночі образи в поезиці АІ. О. Забужко і В. Кожелянко: жіноче і чоловіче письмо

Конфлікт поколінь як наріжний камінь створення нових мистецьких течій та рушія літературного процесу від канонічних до нових, модерністських, форм сприймався як взаємини «батьків» та «синів». Однак, на зламі ХІХ та ХХ віку витворюється жіночий простір і «конфлікт генерацій перестав бути тільки протистоянням батьків/синів»⁵⁵¹. Питанню жіночого простору в українській літературі ХХ ст. присвячені праці В. Агеєвої «Жіночий простір» та С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». У світлі феєричного протистояння статей в художньому письменстві, дослідниці аналізують листування і творчість таких постатей українського літератури, як О. Кобилянська та С. Єфремов, Леся Українка та І. Франко.

Однак, у ХХІ ст. модус взаємин гендерів у літературі та місця жіночого простору в ній змінюється. Замість «війни за незалежність» приходить дискусія, пошук самоідентифікації. Альтернативою до патріархату і матріархату, як моделей домінування, постає модель, що перебуває над статтю і належить до загальнолюдського; питання особистого витісняється поняттям індивідуального, земне розширюється до космічного.

Невипадково лейтмотив жіночого письма як способу діалогу з реальністю закладений кодом «інопланетянки» в однойменній повісті О. Забужко. У ній, як і в «Калиновій сопілці», самоідентифікація героїнь виходить поза межі художнього хронотопу творів, на що звертає увагу В. Агеєва у розділі «Жінка-авторка як інопланетянка». Отже, декларуючи митця як не-зовсім-людину в повісті «Інопланетянка», О. Забужко спонукає митця (чи мисткиню) створювати власний міф: «Такий міф не позбавляє творчої свободи, бо він більш-менш безвідносний до самого тексту, але він структурує

⁵⁵¹ Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. С. 10

особистісне побутування автора тут-і-тепер»⁵⁵². Наново замінюючи міфологему на міф, жінка-автор (і також жінка-героїня) відмежовується від дуального світу ґендерного протистояння (втрачаючи таким чином свою еротичну жіночність), натомість здобуває трансцендентний зв'язок із потойбіччям (отримуючи новий образ жінки-Піфії).

Однак, глибинну пам'ять про Жіноче начало, що створює простір, можна лише замаскувати, проте не знищити. Так само і Любов має безліч облич: одне із них — найбільш урочисте — це кохання. Самоідентифікація і взаємодія персонажів у жіночому просторі відбувається саме у полі кохання, причому жанрова своєрідність, образи персонажів, їхній вік, стать і стосунки тут не мають значення. Скажімо, в есеї «Ціна Вінні-Пуха», присвяченому власній рецепції твору А. Мілна, ідейно-тематичним осердям есею О. Забужко обирає саме глибоко філософський та емоційний діалог Крістофера Робіна з Пухом, в якому Пух обіцяє ніколи-ніколи його не забути, навіть тоді, коли Крістоферу Робіну буде сто років, а самому Пуху дев'яносто дев'ять. «Не пригадую, — пише О. Забужко, — щоб якась інша сцена любовного прощання справила на мене таке враження, як ця — в чотири роки»⁵⁵³. Відтак, любов і пам'ять закарбовуються на скрижалях історії поруч, так само близько як альтернативна. Цим поняттям пара ненависть — забування, що також перебувають у діалектичному зв'язку (бачимо реалізацію вказаних концептів у більшості прозових творів О. Забужко, наприклад, у «Калиновій сопілці», «Сестро, сестро» тощо).

Напротивагу сучасному розумінню терміна «жіноче письмо» (або «жіночий текст»), який спрямований на самоідентифікацію у світі, «чоловічий текст» покликаний здійснити самореалізацію як персонажа, так і самого автора. Втілення через кохання, персоніфікація себе як суб'єкта історії, нехай і у форматі *story*.

Під час включеної в сюжет роману «Конотоп» розмови про книги, інтерв'ю та письменника Василя Кожелянка, батько

⁵⁵² Там само. С. 327.

⁵⁵³ Забужко О. З мапи книг і людей. Збірка есеїв. Meridian Czernowitz. Кам'янець-Подільський, ТОВ «Друкарня "Рута"», 2012. С. 16.

головного героя, Теофіл Левицький, дізнається про нову біду Автовізія Самійленка, в яку той «мав нещастя вскочити»⁵⁵⁴. Йдеться про фатальне кохання до незнайомки, яку Автовізій називає Чорно-Зеленою, причому цей елемент фабули походить із оповідання книги «Логіка речей». Саме під час вказаної розмови відгалужується окрема альтернативна сюжетна лінія — любовна — та сплітаються долі двох різних персонажів.

Любовні драми у виконанні В. Кожелянка відбуваються в різних творах за схожим сценарієм як у романній, так і в малій прозі. Усі вони — обов'язково нещасливі, трагічні, нікчемні, раптові та випадкові. Деструктивізм кохання як стану свідомості героя-чоловіка поглиблюється з фабульним сходженням. Відтак, для реалізації цього задуму необхідні непродуктивні, статичні, *бліді* жіночі образи. Їх у Кожелянка — ціла галерея. Зустрічаємо красиві *ескізи жінок*, які не мають динамізму, розвитку персонажа, внутрішнього рушія, отже, жінки постають ляльками моменту сюжету. Щось на кшталт прототипу жінки в поезії Романа Жаківа «[...] Я знімаю з тебе пальто, / черевички, спідницю, жакетку [...] Лиш позбувся сторонніх речей, / придивився: / А... де ти?»⁵⁵⁵.

Натомість маскулінні персонажі набувають граничної, майже неврозного характеру, чуттєвості, романтичності, сентиментальності, емоційної вразливості, ледь прихованої під зовнішньою цинічністю та гедоністичністю світогляду.

У цьому ключі найвиразніша, на наш погляд, новела «Щастя» з книги «Логіка речей». Гіперпосиланням на неї може бути епізод роману «Людинець» із Автовізієм та Чорно-Зеленою Софією. Типова схема розвитку цієї *сюжетної перегонки* (за З. Мітосек) відбувається і в аналізованому романі: пристрасть героя переходить рубікон часу й мусить або розтанути, або перерости у шлюб чи серйозні стосунки з побутовим елементом. Герой вагається, й жінка обирає перший варіант, далі обирає він — між самогубством і життям — та зупиняє логічний вибір на житті й щоденних радощах.

Тут варто зробити ремарку щодо схем сюжетного

⁵⁵⁴ Кожелянко В. Дефіляда. Романи. *op. cit.* С. 272.

⁵⁵⁵ Роман Жаків Містагогія. Поезії. URL: <http://r-zhakhiv.vkursi.com/1017.html> (14.11.2020).

(внутрішнього) та жанрового (зовнішнього) альтернативізму. У додатках подані схеми внутрішнього альтернативізму в трьох романах дефілядної серії. Щодо зовнішнього — то він слугує консолідаційним чинником, який поєднує три романи в серію або, за пропозицією І. Сидора-Гібелінди, — у трилогію. Накладання схем відбувається за формулою *«реальна історія + точка дивергенції + відгалуження + імовірні альтернативні відгалуження = роман AI + інтерпретація»*. У схемі малої прози переважною точкою дивергенції виступає романтичне почуття, яке змінює внутрішню суть героя.

У «Дефіляді», «Конотопі» та «Людинці» створене стилізаційне обрамлення, що об'єднує трилогію в сагу, яка триває протягом кількох поколінь. До прикладу: Дмитро Левицький з «Дефіляди в Москві»: його син — художник Теофіл Левицький — є також персонажем у романі «Людинець пана Бога». Проте, любовні історії в обох персонажів практично ідентичні.

В. Кожелянку можна закидати схематичність і незавершеність жіночих образів, перманентну песимістичність у сприйнятті взаємин чоловіка й жінки та проекції в сюжетну схему. Проте письменник розробляє занедбану в українській літературі тему психологічного переживання пристрасті та саме його *чоловічу модель*, що є цінним для історії літератури. Наша література перенасичена соціальними стражданнями, боротьбою за свободу в усіх сенсах, темою самотності та значення митця в суспільстві. Любов в українській літературі — це стосунки матері та дитини, дружини і чоловіка, втрата чоловіка чи дружини, розлука з коханим, спогади про любов юності, сексуальні стосунки молодих людей, цинічне або продажне кохання, нетрадиційні зв'язки. Тобто за кілька століть літературного процесу описано все, крім психологічного стану закоханості *двох* людей у *двох окремих* ракурсах, адже цю складну справу побоялися взяти на себе письменники, та з різних причин уникали доторку до потаємних глибин людського ества.

В. Кожелянко узяв за одне із завдань своєї прози подолання ще одного ментального комплексу українців. Існує думка (в літературній науці її розвивали С. Павличко та

В. Агеєва), що в ментальному підґрунті картини світу українців переживання фатальних пристрастей, особливо сексуального потягу, вважається табуйованим. Експонента розвитку негативного сприйняття цього почуття та його опису в літературі далі побутувала під дією зміни важелів впливу.

Найважливіші чинники, що, ймовірно, вплинули на появу табу: релігійна домінантна складова, традиція сімейного побуту, канонізація рис *жінки* та *чоловіка*, деміфологізація пристрасті (канон українського реалізму), що призводить до асоціативного зв'язку *пристрасть* — *сексуальність* — *зрада*, вплив європейського канону модернізму в художній літературі, в якій фрагментарно зображені пристрасті часто мають патологічний характер, деструктивну функцію, демонологізацію пристрасті (вплив католицизму на середньовічну літературу та загалом — християнська доба *старозаповітних* пристрастей).

Треба зауважити, що романтичне кохання та пристрасть (до протилежної статі, насолоди їжею, напоями, враженнями, екзотичними речами тощо) є головними темами новітньої літератури. Хоча і в літературній класиці маємо сотні творів, де описані пристрасті. Однак вони переважно мають функцію сюжетного каталізатора, сутнісної ознаки персонажа, проблеми і тематики твору, епізоду фабули тощо. Проте прозові твори, в яких пристрасть персонажа стає *ідеєю*, можна перерахувати на пальцях. Наприклад, «Смішні кохання» М. Кундери (Milan Kundera «Směšné lásky», 1970), «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете (Johann Wolfgang von Goethe «Die Leiden des Jungen Werthers»), «Гіперболоїд інженера Гаріна» О. Толстого (Алексей Толстой «Гиперболоид инженера Гарина»), «Клітка для вивільги» В. Даниленка.

Розгляньмо окремо чинники та впливи, які в аспекті зображення ідеї кохання, відображені в історії української літератури. *Релігійна домінантна складова світогляду українця* завжди залишалася найпотужнішим джерелом впливу на уявлення про *правильні* стосунки чоловіка та жінки, а оскільки «саме сім'я була головною сферою реалізації цих стосунків»⁵⁵⁶,

⁵⁵⁶ Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. С. 307.

то саме вона втілила «негативний релігійний образ жінки-спокусниці»⁵⁵⁷.

Численні комплекси, закорінені в картині світу націй та індивідів — ось ціна цього елементу християнської культури. Звідси впливає патологічно пасивна роль жінки в суспільстві та наступний невроз фемінізму як заперечення згаданої ролі.

А оскільки в підсвідомості залишився образ *жінки-спокусниці*, тієї Єви, що спокусила колись беззахисного Адама, то, як наслідок протиріччя, виник патологічний суперактивний, домінуючий та *вседержительний* образ чоловіка, на противагу *Адамові*. Обидва деформовані образи перебрали на себе увагу письменників, а *стан пристрасті* залишився за лаштунками подій гендерної війни.

Традиція сімейного побуту виростає на релігійній основі, причому ключовою для нас тут є саме *традиція*. Багато століть поспіль шлюб був інструментом та умовою виживання роду. Любов (платонічна чи фізіологічна) не вважалася підставою для створення сім'ї. В цьому контексті спадають на думку фольклорні поеми Т. Шевченка, «Буря» М. Островського. Жінки, віддані заміж проти їхньої волі, складають окремих образний канон у світовій літературі. Водночас чоловіків, одружених з батьківської волі, в літературі значно менше, ніж насправді, та ніж жінок із художніх текстів. До того ж, ці, чоловічі образи належать не до сентиментальної, романтичної чи реалістичної літератури, а до творів сатиричних, іронічних, детективних жанрів. Тут можна назвати детективи Ж. Сименона, А. Крісті, серію романів Р. Шеклі, «Героїні та герої»⁵⁵⁸ Є. Кононенко.

Канонізація рис «жінки» та «чоловіка» відбувається на основі традиції. Вона розпочинається одяганням грудних дітей: хлопчиків — у блакитні костюмчики, а дівчаток — у рожеві сукенки — та продовжується в усіх аспектах життя розмежуванням принципів та способів існування (наприклад, облаштуванням відпочинку, проведення вільного часу та ін.). Її майже неможливо уникнути. А в художній літературі канонізацію рис обох статей письменники використовують задля типізації та ущільнення омовлених описів героїв.

⁵⁵⁷ Там само. С. 308.

⁵⁵⁸ Кононенко Є. Героїні та герої : статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2010. 200 с.

Зокрема, В. Кожелянко використовує її у зображенні деталей оповіді: наїдків, напоїв, одягу, моди з яскравим гендерним маркуванням.

Деміфологізація пристрасті належить до здобутків ХХ століття й відбулася разом із десакралізацією та глобалізацією. Превалювання подій над станами та прискорення часу змінили обличчя літератури. В Україні, окремо в своєму руслі, цій справі прислужився канон українського реалізму.

Вплив художньої літератури, в якій фрагментарно зображені пристрасті часто носять патологічний характер, притаманні людям маргінальних груп: бідняки (М. Бриних «Шахмати для вибілів»), багатії (Л. Толстой «Анна Кареніна»), митці (П. Дібісі «Світло згасло в Країні Див»), інфанти (І. Тургенєв «Ася»).

У кожному прикладі з названих груп творів пристрасті мають деструктивну функцію, що провокує її демонологізацію в європейській літературі, в якій пристрасті та страждання мають один корінь.

В дискурсі студій літературознавства, присвячених літературній психологізації кохання, найвищої ланки сягнули феміністичні дослідження. «Фемінізм»⁵⁵⁹ С. Павличко зосереджений на каноні класиків як полі гендерної боротьби й розглядає українську літературу у світлі *ворогуючих* гендерних *кланів* із фанатизмом, гідним подиву. А «Жіночий простір» В. Агеєвої заповнений «руйнуванням патріархальних цінностей в українському модернізмі»⁵⁶⁰. Нез'ясованим залишається питання, якою мірою всі згадані студії стосуються літератури та чи всі літературні явища, описані за допомогою гендерного принципу, належать модернізму.

Якщо ж розглядати жіночі моделі психологічної прози, яка розгортає глибини людської пристрасті, неодмінно приходимо до О. Кобилянської та її трьох визначних творів у цьому ключі: «Valse melancholique», «Царівна» та «Природа»⁵⁶¹.

Феміністично спрямована література також не вписується

⁵⁵⁹ Павличко С. Фемінізм. Передм. В. Агеєвої. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.

⁵⁶⁰ Агеєва В. Жіночий простір. *op. cit.* С. 9.

⁵⁶¹ Кобилянська О. Твори в 3-х томах. Т. 1. Київ: Держ. вид. худ. літератури, 1956. 590 с.

в пропонований інтимний дискурс, адже вона має на меті довести, що пристрасність — це якість жіночої натури, яка прагне також «поділити навпіл нецікаву роботу» (С. Павличко) та волі до свободи... Але, якби продовжити філософські роздуми над темою гендеру та літературних героїнь, то описана *жінка-феміністка*, чи просто *сильна жінка*, або *слабка жінка-бранка*, здобувши омріяну свободу й половину безмежної роботи, заповнить одержану свободу, з якою не знатиме що робити, руйнівними пристрастями, оскільки *другу половину* роботи вже віддано *чоловікові*, а *першу половину* — ніколи не вдасться завершити, тому що вона нецікава.

Зрештою, існує також пласт літературних творів, який доводить, що пристрасність — це просто якість людини, незалежно від статі. Інтимна лірика, як, власне, й поезія загалом, в нашій літературі семимильними кроками обганяє прозу. «Зауважу, що кількість і якість української поезії завжди домінували над прозою і драматургією»⁵⁶², — пише в комплексному дослідженні В. Даниленко. Найвизначніші поети — такі, як патріарх української літератури І. Франко — акумулювали власні пристрасні почуття та закоханості для майбутнього опису спостережень у творах, тобто екстраполяції досвіду автора на художній твір. «Характерним є діалог між І. Франком і Н. Кобринською: Н. К. — Ви в мене любуетесь? І. Ф.: — Я не тільки у вас, але в багатьох. Мушу, щоб писати любовні поезії»⁵⁶³.

Іноді письменники вдавалися до штучного розбурхування в собі пристрасностей, як це, на думку Я. Поліщука, робив М. Коцюбинський. Адже «героєві українського літературного канону ХХ ст.»⁵⁶⁴ доводилося любити і ката, і героя, щоби через призму краси і сонця творити письменство, яким воно (за концепцією М. Коцюбинського) повинно бути. Задля здобування емоційного досвіду сконденсовано, фантазуванням

⁵⁶² Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. С. 324.

⁵⁶³ Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. *op. cit.* С. 305.

⁵⁶⁴ Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ, 2010. 304 с.

пристрасті займався В. Стефанік, як про те пише С. Процюк⁵⁶⁵, а після таких «духовних виправ» (вислів В. Кожелянка) для власного заспокоєння переносив пристрасті на творчість. Психологічне переживання важких і сильних пристрастей з наступними наслідками, як це не дивно, у С. Процюка виглядає автентичніше й природніше, ніж навіть у самого В. Стефаніка. Щоправда, плутаний і гіперінтелектуальний стиль письма сучасного прозаїка робить його прозові хащі майже непролазними.

У малій прозі чоловічу модель пристрасті до жінки узявся без жодних евфемізмів описати В. Кожелянко. Любовні сюжетні лінії в *дефілядних* романах, зокрема у «Людинці» постають замальовками чи ескізами, у самих фабулах створюють шарм оповіді й розважають читача, щоби легше сприймалися альтернативні історії, а повноформатне втілення здобувають у новелах книги «Логіка речей».

Повертаючись до сюжетної лінії пошуків Автовізія у «Людинці», бачимо ретроспективу дії в момент сюжету, коли художник Теофіл та журналіст Автовізій пішли на пошуки Чорно-зеленої, що екстрапольована на сюжет оповідання «Будні попелястих»: «Пройшлися. Чорно-Зелену не знайшли. Зате знайшли на свою голову двох прогресивних інтелектуалок без зайвих комплексів [...] ледве того чуда збулись [...] Вранці було все, як завжди [...]»⁵⁶⁶. Діяльна й амбітна натура Автовізія перебуває у постійному пошуку всепоглинаючого заняття, яке дасть йому можливість перемкнути увагу з нещасливого кохання. То він планує писати вірші, то відмовляється від задуму і хоче взятися до політики.

Безперервний конфлікт між прагненням свободи (тобто екзистенцією буття, превалюванням духовного, інтелектуального над тілесним) та жаданням щастя (затишку, визначеності, еґоцентричного потамування пристрастей та насолод) викликає емоційно-експресивну оцінку подій та надмірне бажання проаналізувати свої життєві рішення.

Автовізію Самійленку починають снитися незвичайні сни:

⁵⁶⁵ Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаніка. Київ, 2010. 184 с.

⁵⁶⁶ Кожелянко В. Дефіляда. *op. cit.* С. 274.

«Снилось йому, що його жовтий, схожий на молодого лисича, пес Понтій заслаб на черевце і лежить у траві, а сусідський чорний з білою манишкою на грудях, з вухами — одне догори, друге вниз, — малий песик Кузик мельдує, як чемний школяр вчителю, про свого шкідливого товариша: «Ми з ним ходили собі по толоці, і Понтій їв товчене скло, я казав йому, аби не їв, а він їв»⁵⁶⁷. Архетипна роль друга у багатьох народів, зокрема і в українців, співвідноситься з образом собаки. «Собака — символ вірності, непідкупності, мудрості [...] Собака своїм гострим слухом розпізнавав небезпеку, а тому навіть найхитріший звір не міг заскочити людину зненацька [...] Предки вірили, що душі померлих утілюються в собак [...]»⁵⁶⁸. Цей асоціативний зв'язок настільки давній і глибокий (пес був однією з перших приручених людиною тварин), що справджується для речей, які мають назву з переносним значенням собаки: сузір'я Пса, дикий пес (рослина) та навіть вовк — вільний собака. Згадати хоча б вірш буковинської поетеси І. Кейван «Мої вовки мене не зрадять». Авангардистська поезія, написана в нарисовій стилістиці, верлібр з елементами потоку свідомості, заснований на архетипному значенні собаки-вовка: «...І лиш одне тут має Владу: / Мої вовки / Мене / Не зрадять / Вовки не зраджують своїх»⁵⁶⁹. Отже, вірний друг Автовізія — *лисич Понтій* втілює протиріччя свого господаря. Ім'я Понтія Пілата та рудий колір, що символізує в народних казках хитрість, підступність, і протилежна архетипна роль пса — усе це можна тлумачити як ототожнення Автовізієм Самійленком себе з рудим псом уві сні.

Пес Понтій їсть скло, попри вмовляння Кузика, тобто свідомо намагається знищити сутність, закладену в його життя і так подолати суперечність вчинків та їхньої мети. Важливим чинником стає продовження сну. Коли Автовізій запитує Кузика, чи здохне тепер Понтій, чорний собака відповідає: «[...] ми, пси, — живучі, та й шлунки у нас такі, що все перетравлюють [...]»⁵⁷⁰. Питання в тому, чи встигне *все* перетравити й продумати сам Автовізій, адже колізія вже

⁵⁶⁷ Там само. С. 274.

⁵⁶⁸ Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ: Либідь, 2005. С. 532.

⁵⁶⁹ Кейван І. Тремтіння сфер. Поезії, 2013. URL: <http://i-keivan.vkursi.com/2679.html> (20.06.2020).

⁵⁷⁰ Кожелянко В. Дефіляда. *op. cit.* С. 274.

доходить апогею, лещата сигуранца стискаються, на «Онуків Святослава» накинута сіті змови.

В той час як від можливого арешту Назарій Кравченко та Автовізій Самійленко переховувалися у садибі пані Зіни в Кам'янець-Подільському, в Україні повним ходом ішов передвиборчий процес. Діючий Президент України Ярослав Стеценко з допомогою своїх радників розробив геніальну й перевірену досвідом передвиборчу стратегію. Цілий розділ роману «Народократичне демовладдя» В. Кожелянко присвятив докладному й захоплюючому опису виборчих політтехнологій.

У вирі політичних скандалів Автовізій Самійленко продовжує робити кар'єру. Вже після щасливого переобрання Ярослава Стеценка Президентом України саме він бере перше інтерв'ю в очільника держави.

Пророк Назарій Кравченко отримав від вищих сил дозвіл доживати земне життя, ймовірно, зі своєю коханою Зіною, хоча, можливий варіант — із Чорно-Зеленою. Теофіл Левицький продовжує малювати та повертається до родини, оскільки його кохана Софія також обирає собі — *життя*, проте, окреме від Теофіла.

Усіма силами й засобами В. Кожелянко зачинив і запечатав двері, вікна та малі шпарини у *дефілядній* прозі. Зробив це, за його словами, задля уникнення самоповторів: «Щодо самоповторень, то треба зазначити, що вся проза, яка вийшла у п'ятитомнику «Дефіляди», становить такий собі цикл (або серіал), що ґрунтується на історичній фантастиці, політичних мотивах, антиутопічних моделях, елементах фентезі та гротескно-пародійному дискурсі, а отже, передбачає певні, подібні між собою схеми»⁵⁷¹. Можна припустити, що письменник стомився *витягувати й закручувати* історію в альтернативах. Сигналом зміни творчого спрямування стало оповідання «Чайна ейфорія», в якому сюжет не пов'язаний із жодним романом АІ (що є, за великим рахунком, винятковим явищем): «[...] Тобто я завершив «дефілядний» період [...]»⁵⁷² — зізнається в черговому інтерв'ю В. Кожелянко.

Отже, в романі «Людинець пана Бога» бачимо

⁵⁷¹ Кожелянко В. «Я закінчив дефілядний період». Потяг 76. 2002. № 1. С. 43.

⁵⁷² Там само.

оптимістичні завершення всіх сюжетних ліній, а фабульна конструкція вивершується та становить завершений стилістично й тематично збірник текстів, заснованих на кількох творах малої прози, що побачили світ у двох різних збірках: «Логіка речей» та «Чужий», очевидно, для того, щоби з останньою крапкою «Людинця» припинити альтернативну історію та «дефілядну» серію.

Однак, генетичний і сюжетно-образний зв'язок між романами АІ і оповіданнями цього ж метажанру реалізується у творчості В. Кожелянка саме за рахунок транзитних жіночих образів. Саме концепт нерозділеного кохання героїв до героїнь (втілень однієї *femme fatal*) стає суміжним фактором, елементом авторського ідіостилу та продукує альтернативні сюжетні лінії у їхній повноформатній романній реалізації т. зв. чоловічого письма.

Натомість жіночі образи в прозі О. Забужко позначені смислом самоідентифікації авторки в тексті, її безперервної присутності як суб'єкта і водночас об'єкта структури тексту. Треба зауважити, що тут ідеться про формальний рівень вираження т. зв. жіночого письма як способу побудови архітектоніки, а не змістового елемента саморефлексії чи циклічного самоповторення: яскраві образи героїнь О. Забужко мають своє неповторне обличчя (на противагу доволі схематичним жіночим образам В. Кожелянка).

Отже, функціональна роль жіночих образів О. Забужко в альтернативізації плану змісту, а В. Кожелянка — формального плану.

Висновки до 4 розділу

Поняття часу є основоположною категорією філософської картини світу. Поряд із цим, час виступає категорією людського життя та мірою більшості понять. Історичний та культурний час більше пов'язані з епохами в житті людства, ніж із властивостями часу як категорії фізичної, психологічної чи філософської. Тому, залежно від вагомості подій у них, соціальні відтинки часу можуть «розширюватися» чи «звужуватися», коли людині здається, що час «пришвидшується» чи «сповільнюється». Усі перелічені властивості часу виявляються також у художніх творах, особливо варіативно — в АІ прозі.

В цьому ключі наголошуємо на головних змінах світогляду від античності, яка мало цікавилася проблемою часу, до Середньовіччя, де навспак схоластиці, яка пропонувала лише божественну теорію, поширювалися ідеї Ньютона, як і далі, у XVIII—XIX ст.ст. Останнє аж наприкінці дозволило розвинути інші світоглядні традиції, у чому найбільша заслуга, серед філософських засад, належить німецькій школі та І. Канту.

Паралельно з прямунням західноєвропейської традиції розвивалася слов'янська картина світу, в т. ч. і філософських поглядів на час. В цьому ключі можна згадати імена Я. Мудрого, Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка, М. Грушевського, В. Вернадського й багатьох сучасних дослідників.

Час у літературному творі завжди відмінний від об'єктивного часу і характеризується такими властивостями, як наочність, функціональність, стабільність, завершеність та скінченність, багатовекторність й, зрештою, — вторинність.

Прикладом втілення «абсолютного часу» в літературі можуть слугувати твори сюрреалістів, постмодерністів і постпостмодерністів. Скажімо, роман нещодавно згаслого нобеліата Г. Г. Маркеса «Сто років самотності». Для увиразнення античного уявлення про час, яким послуговується автор, маємо змінену специфічну панораму простору й подієвого ряду, який стає циклічним, позбавленим докорінної зміни, та невідворотним і вічно повторюваним водночас.

Час літературного тексту завжди являє собою «відрізок».

Якщо його штучно виокремити з хронотопу, матимемо певну наочну величину, яка характеризує розвиток подій, їхню причинно-наслідковість. Літературний час завжди виступає також компонентом твору, визначає прямування його ідейно-змістового плану, особливості стилю та обрамлення й цим виявляє функціональність. Стабільність часу виявляється у зв'язку з ходом подій — в літературному творі справджується людська мрія управляти часом і точно виміряти його. Початок і закінчення літературного часу, як і його абсолютне тривання, належать твору, тому хронотоп є закритим і завершеним (крім модерністських і постмодерних творів, які автор навмисне залишає відкритими, на кшталт «Улісса» Дж. Джойса).

Концепт часу, як і концепти простору, дії, діяча, протидії, причини, наслідку тощо, належить до постановки сюжетних схем і є більш-менш стійким, цілісним, обов'язковим, приймається автором і читачем як певний «напівфабрикат», підготовлений попереднім літературним досвідом.

Ще однією важливою ознакою концепту часу у філософії літератури (за Р. Інгарденом) є двовимірна будова твору: твір є не тільки чотирьохрівневим, але і двофазовим. Фазовість пов'язана з його протяжністю в часі.

Так, незворотним конфліктом виявляється «зустріч» часу літературного з реальним у свідомості реципієнта, яка нашаровується на подібний конфлікт, що відбувався у процесі творення літературного продукту його автором. У що він виливається, залежить від багатьох чинників, зокрема від наявності / відсутності інших часових впливів (архетип часу, гнучкість хронотопу, логічна якість твору в передаванні часових значень засобами мови — синтаксичний час). Детермінованість часу в трьох формах дійсності виявляється і в концепті часу, хоч і меншою мірою, ніж у хронотопі.

Хронотоп літературного твору значно більше піддається схематизації. На відміну від концепту й архетипу часу, він є частиною архітектоніки тексту. З певною долею узагальнення хронотоп можна віднести до плану форми (вираження). Першим цей термін увів визначний біолог А. Ухтомський.

В усталених сюжетних схемах за типом хронотопу визначаємо такі види роману: історичний роман (хронотоп

лінійний, переважно розгортається в минулому), фантастичний роман (хронотоп циклічний, переважно розгортається в теперішньому-майбутньому), детективний роман (хронотоп інверсійний, розгортається з теперішнього в минуле).

Архетип — це наскрізний первинний символ колективної свідомості. Якщо виводити це поняття за межі національної картини світу і розглядати на рівні цивілізаційному, тоді на тлі найзагальніших образів проявляється архетип часу. Порівняно з такими архетипами, як земля, вода, вогонь, повітря, добро, зло, матір, батько, сила, ворог, дім, архетип часу «молодший», тобто пізніший.

Якщо співвідносити його з певним функціональним розумінням часу, то темпоральний архетип відповідає філософському сприйманню часу. В літературі архетип часу реалізується не у первинному його значенні — абстрактної часовості.

Важливою рисою архетипного часу вважаємо ту, що виводить його з площини дуальності, маємо на увазі, що темпоральному архетипу немає протиставлення, антонімічної пари. Він такої й не потребує. Помилково вважати антиподом часу — простір. Ототожнювати їх або поєднувати так само недоцільно, якщо йдеться про архетипи.

І, нарешті, останньою загальною характеристикою архетипу часу є його прив'язаність до теперішнього (яку іноді розглядають як нерухомість, спрямованість на вічне тривання). Це наріжний камінь архетипу часу в літературі. Літературний твір завжди творить історію, тож архетип часу проходить зміни для такого перетворення — інтерпретацію.

З-поміж усіх текстів малої прозової форми В. Кожелянка у новелах та оповіданнях книги «Чужий» найповніше та найрозмаїтіше реалізований архетип часу. Струнка композиція вивільнює для В. Кожелянка безмежне різноманіття сюжетних поворотів та чотири виміри для розвитку дії. Ні час, ні простір не диктують умов розвитку дії. Лише сама людина, персонаж, веде себе від гріха до покаяння, від вибору до наслідку, від втечі до повернення і це змушує героя бути сильним, бути дієвим і відповідальним.

У романах, створених у жанрі альтернативної історії,

неодмінним елементом сюжету є зміна історії в минулому. В певний момент минулого, з якої-небудь причини, або випадково, або в результаті втручання зовнішніх сил, відбувається щось відмінне від того, що відбувалося в реальній історії. Те, що сталося, може бути пов'язане з широко відомими історичними подіями чи особами, а може видаватися, на перший погляд, малозначним. У результаті цієї зміни відбувається розгалуження історії: події починають розвиватися за іншим сценарієм. У світі зі зміненим хронотопом і відбувається дія.

У романах *political fiction* зміна часового плину чи співвідношення «минуле-теперішнє-сучасне» відіграє жанротворчу роль, у фантастичних пригодницьких творах час=простору, в історичному пригодницькому романі час є компонентом дії — персонажем, а в романі — політичному анекдоті час виступає вказівником, маркером, необхідним для реалізації сюжету.

У малій прозі час виконує ті ж функції, що й у епічних творах великих форм, щоправда, його якості змінюються: час новели переважно є реліктовим, таким, що не має тяглості. Часто хронотоп новели замінює момент часу. Тому хронотоп і його сюжетний відповідник — подієвий ряд — спостерігаються читачем відсторонено. Момент часу в новелі заміняє період часу, тоді як в оповіданні все ж таки має місце невеликий часовий проміжок, що відбувається, і хронотоп залишається в його класичному для прози варіанті.

Генетичний і сюжетно-образний зв'язок між романами АІ і оповіданнями цього ж метажанру реалізується (у творчості В. Кожелянка) за рахунок транзитних жіночих образів, а жіночі образи в прозі О. Забужко позначені смислом самоідентифікації авторки в тексті, її безперервної присутності як суб'єкта і разом з тимоб'єкта структури тексту.

Фабульні схеми новел АІ часто містять ідейно-тематичний екстракт, що згодом перетворюється письменником на роман метажанру альтернативної історії, однак часовий вияв позначає зв'язок між великою і малою прозовою формою. Так у новелах АІ В. Кожелянка, В. Портяка, Я. Лижника, Ю. Андруховича літературний час виступає як момент часу, «петля часу»,

циклічний повторюваний час. Такі різновиди функціонування темпорального концепту в малих прозових формах АІ дозволяють письменникам реалізувати процес десакралізації історії на шляху до історичного альтернативізму, історичної інтерпретації та свободи рецепції національного досвіду.

ВИСНОВКИ

Метажанр альтернативної історії у ХХІ столітті розгорнув нову сторінку сучасної постпостмодерністської прози і проявився майже у кожній національній літературі світу, проте неоднаково.

Так, в українській літературі поява альтернативної історії як явища літературного процесу пов'язана з неомодернізмом та постмодернізмом, а отже 70-90-ми роками ХХ століття та першим десятиліттям ХХІ віку. Хоча зразки творів АІ, як феномени, зустрічаються від початку ХХ століття як на материковій Україні, так і в діаспорному письменстві: Ю. Андрухович, В. Базів, О. Бердник, І. Білик, М. Бриних, В. Владко, В. Даниленко, Р. Іваненко, О. Ірванець, В. Кожелянко, Ю. Лукшиц, Р. Іваничук, М. Кідрук, О. Меньшов, А. Мельничук, Вал. Шевчук, Ю. Щербак, Я. Яновський та ін.

А в материнській для генологічного утворення американській літературі було помічено більш тісний зв'язок АІ з метажанром фантастики, ніж із культурними течіями і напрямками. Генологічна колаборація підтверджена, скажімо, тим, що в літературознавчому просторі США науковці визначають альтернативну історію (alternative history, alternate history) як субжанр наукової фантастики (Т. Шиппі, М. Шнайдер-Маєрсон). Першим визначним твором американської АІ визнаний роман М. Твена «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура», після чого з'явилися такі базові для жанру твори: трилогія Г. Гаррісона «Едем» і «Кільця Анаконди», П. Андерсон «Патруль часу», Ф. Дік «Людина у високому замку», у Великій Британії — явище М. Муркока з його понад двома сотнями творів альтернативної історії, у царині фентезі до субжанру АІ (N жанр + АІ формула) відносимо цикл романів Дж. Р. Р. Мартіна «Пісня льоду й полум'я», роман П'єра Дібісі «Світло згасло в Країні Див», у Німеччині — С. Фрай «Як творити історію», Т. Вермес «Він знову тут», у польській літературі — Я. Дукай «Крига», М. Вольські «Альтерланд», П. Гібовські «Асиметрія. Російська рулетка», М. Мортка «Рагнарбок 1940», П. Зиховіч «Пакт Ріббентропа-Бека», в чеській літературі — трилогія В. Неффа «Королеви не мають

ніг», «Перстень Борджія», «Прекрасна чарівниця», в іспанській — роман про Гою К. Рохаса «Долина полеглих», у шведській — М. Седервалл «Укус свині», в російській літературі — В. Аксьонов «Острів Крим», В. Пелєвін «Generation “П”», В. Сорокін «Цукровий Кремль», Б. Лавренєв «Крах республіки Ітль», А. Кубатієв «З вогню та в полум'я» тощо.

Проаналізувавши історичний аспект, художню природу і визначивши причини та умови функціонування жанрової матриці альтернативної історії в українській, слов'янських, західноєвропейських та американській літературах, пропонуємо наступну дефініцію поняття АІ.

Альтернативна історія — це інтермедіальне явище культури ХХ—ХХІ ст.ст., що об'єднує метажанр літератури, напрям образотворчого мистецтва та корпус студій з історіографії, культурології, політології, які за основу творчого / наукового методу приймають багатовимірність (нелінійність) історичного часу.

Таке визначення постало як системне узагальнення доволі об'ємного матеріалу попередніх студій. Зокрема, це праці Б. Іванюка, К. Еббот, Р. Кацмана, Є. Ковтун, Г. Махрової, С. Олійник, О. Осьмухіної, Ю. Подлубної, Р. Співак, Т. Шиппі, М. Шнайдера-Маєрсона.

Одним із завдань, що були поставлені у пропонованій праці, було доведення ефективності формули альтернативізму для творів типу «N жанр + АІ». Оскільки саме ефективність формули альтернативізму (реальна історія+точка біфуркації/дивергенції+ірреальна історія=АІ) об'єднує цілу низку субжанрів в єдине генологічне утворення і обґрунтовує мета жанровий характер альтернативної історії.

Формула альтернативізму — це визначальна ознака для створення корпусу альтернативноісторичних текстів художньої прози. Саме формула АІ дає можливість дослідникові кваліфікувати твір як такий, що належить до метажанру АІ і полягає вона, насамперед, у специфічній конструкції художнього твору: у зав'язці описана історична доба чи глобальна подія, чітко детермінована офіційною історіографічною думкою (тобто реальна історія), потім письменником штучно вводиться т. зв. точка дивергенції /

біфуркації (подія, що різко, точково змінює хід реальної історії) і третій компонент конструкції — глибоко і детально виписана альтернативна історія соціуму з реальної історії після її зміни. У класичній АІ домінантою фабули зазвичай виступає саме альтернативна історія (або множинні історії), хоча в субжанрах цього метажанру можливі побічні альтернативні лінії сюжету, елементи альтернативізму за умови домінування іншого жанру в творі.

Ще одним важливим реалізованим завданням студії було визначення особливостей поетики власне АІ та субжанрів цього метажанру у взаємозв'язках різних структурних рівнів твору. Найважливішими стильовими маркерами АІ, що прямо впливають на особливості поетики творів є такі, як занурення в національно-ментальні особливості історичного розвитку та закони перебігу й зміни історичних подій; герменевтичний зв'язок АІ з християнством; звернення до міфології та езотеричних вчень; критика теорії лінійного хронотопу в загальному сенсі; залучення міметичних методів інших видів мистецтва, науки; широкий спектр формально-видових утворень за умови реалізації формули альтернативізму.

Згідно з особливостями поетики аналізованих зразків прози АІ було також визначено ключові жанрові риси, що характеризують власне АІ та її субжанри. До повторюваних генологічних маркерів належать такі: зміна історії в минулому (що було б, якби...); епічність та епохальність оповіді, тобто опис життя бодай цілого покоління у зміненій історичній реальності; національна прив'язаність персонажів, алюзій, логічних ланцюжків і, разом з тим, притчева узагальненість фабули.

Метажанровими маркерами творів АІ, окрім умови альтернативності, вважаємо також балансування на межі глобального та часткового, тобто *history* і *story*; у творах АІ розглядають можливі історії розвитку, сценарії життя винятково людської цивілізації, у стосунку до офіційної історіографії; інтермедіальність та системність підходу до створення альтернативного світу (принцип саги, епічність, деталізація і фентезійність оповіді, публіцистичність або епістолярність мовостилю, яскравий незвичний ономастикон);

на ідейно-тематичному рівні часто використовуються алюзії або прямі посилення на історіографічні джерела, а також на міфи, легенди, древні філософські трактати, сакральні та фольклорні тексти.

Метажанр альтернативної історії, на нашу думку, має три принципових положення, з яких випливають його ознаки: до точки дивергенції / біфуркації описана історія (history) повністю відповідає зафіксованій світовій чи національній історії, інакше кажучи, альтернативна історія не може базуватися на криптоісторії, гіпотезах, вигадках, у творі повинні фігурувати реальні історичні постаті; альтернативна історія — це історія людства, тож у творі цього жанру дійовими персонажами не можуть виступати анімалістичні образи чи представники позаземних цивілізацій; якщо у творі використовується художній прийом із паралельним світом, віртуальною реальністю, подорожами в часі, то альтернативний світ має бути ідентичним до реального, цивілізаційного простору до точки дивергенції — та істотно відрізнитися після неї.

У аналітичних розділах було здійснено порівняльний аналіз художніх особливостей творів АІ, досліджено та проаналізовано зміни, що відбулися в розподілі субжанрів метажанру альтернативної історії в різних національних літературах.

Із розглянутих джерел і формальних властивостей метажанру випливає висновок про те, що процеси, які відбуваються в українській, польській, німецькій, чеській, російській літературах, різною мірою та все ж пов'язані з американським сценарієм розвитку АІ, наукової фантастики та фентезі. Цей зв'язок позначився, як удалося з'ясувати, на розвитку жанру АІ й перетворенні його на метажанр. Матриця американської АІ дала метажанру генологічну закоріненість у фентезі (концепція романтизації творення історії) та матриці історичного роману (архітектоніка та фабульні схеми запозичені АІ з найдавнішого романного жанру).

У дослідженні було реалізовано базове завдання: розробити й обґрунтувати генологічну класифікацію творів власне метажанру альтернативної історії та її субжанрів в

українській та зарубіжних національних літературах.

У ході аналізу було помічено, що в американській літературознавчій класифікації досі послуговуються поняттям «жанр» (Т. Шиппі), «субжанр» М. Шнайдер-Маєрсон, а в британській — «наджанр» («overgenre») М. Бредбері в праці «Британський роман нового часу», Р. Кацман — «жанр» (“genre”) або ж «утворення» («formation»). Причому, незалежно від маркування генологічної формації, альтернативна історія на сучасному етапі визначається різними авторами явищем актуальної культури та картини світу сучасного суспільства. Також було з'ясовано, що виникнення жанру АІ на межі фантастики й історичного роману в усіх теоретико-літературознавчих джерелах підтверджується спільним функціонуванням у ньому маркерів обох похідних жанрів.

У ХХ ст. з'являються перші твори у жанрі АІ. Історичні проміжки та моменти, що найбільше зацікавили зарубіжних письменників та створили першу історичну базу для письменників-альтернативістів прийдешнього, переважно належать до історії воєн та зламів століття, а також стосуються історії християнства. Українські історичні періоди, що спонукали до творення АІ, переважно стосуються вітчизняної історії (часто — політичної) і належать або до часів Київської Русі та християнізації українських земель (І. Білик «Меч Арея», «Похорон богів», «Не дратуйте грифонів», В. Владко «Нащадки скіфів»), або до ХІХ — початку ХХІ ст. (О. Ірванець «Рівне-Ровно», В. Кожелянко «Дефіляда в Москві», Ю. Щербак «Час смертохристів»).

Так, фантастика у ХХ і ХХІ ст. також стає метажанром художньої літератури, який використовує надбання своїх, колись дочірніх, жанрів, в т. ч. альтернативної історії. Що ж стосується власне українського сучасного роману АІ, то своєрідною рисою цього різновиду в нашій літературі, яка суголосна романові в Західній Європі, є міфологізація історії в глобальному та локальному сенсі. Саме ж метажанрове утворення протягом століття розшарувалося на окремі субжанри та комбіновані різновиди й прийняло до своїх активів численні фабульні схеми інших жанрів, зокрема канонічних, таких як історичний роман, белетристика,

детективістика, хроніка, фентезі та ін.

У першому розділі було дано визначення поняттю «метажанр альтернативної історії» та обґрунтовано хронологічні рамки, походження, контент художніх прозових творів, що його формують у різних національних літературах Європи та США.

У підрозділі 1.2, присвяченому питанням термінології, роз'яснене значення понять «історія», «історіографія», «історичний», «альтернативноісторичний», що вживаються у пропонованому дослідженні. Тут було продемонстровано також розгалужену мережу субжанрів АІ, які, з плином часу, в різних національних літературах здобули власні неповторні генологічні матриці, сюжетні схеми, палітри художніх засобів та історичних періодів, які підпали під приціл письменницької уваги. Тому найбільш продуктивною й цікавою в компаративному сенсі було визначено спробу поєднати особливості української АІ на тлі зарубіжних письменств і зібрати цілісну мапу художньої альтернативістики, куди включена також українська альтернативноісторична проза.

Базовий теоретичний момент, розглянутий у підрозділі 1.3, стосується розрізнення субжанрів альтернативної історії в зарубіжних національних літературах й у творчості українських письменників. Йдеться про такі імена: у сучасній європейській прозі творять в суміжних жанрово-стильових утвореннях Т. Вермес, Т. Гюльсвітт, М. Гьорітц, Я. Дукай, Т. Дюкерс, Й. Мейярд, К. Томас, К. Фалькенлад, С. Фрай тощо. На пострадянському просторі треба назвати російську школу фентезі і деякі твори відомих майстрів історичної фантастики: В. Аксьонов («Острів Крим»), А. Афанасьєв («Останній воїн»), В. Пелєвін («Generation "П"»), В. Сорокін («Цукровий Кремль»), В. Єрофєєв («Енциклопедія російської душі») тощо.

Серед зразків жанру власне АІ найбільше творів, які репрезентують різні варіанти розвитку держав, залежно від результату світових воєн. Це, наприклад, роман С. Анісімова «Варіант Біс», Т. Вермеса «Він знову тут». Більшість творів метажанру АІ все ж належать до субжанрів. Серед них такі: псевдоальтернативна історія (псевдоісторія), ухронія,

політична утопія, криптоісторія, метаісторія, історичне фентезі тощо.

Для уникнення таксономічних ієрархічних суперечностей, в пропонованій студії AI на сучасному етапі характеризується як метажанр із певним набором власних субжанрів, розвинутих у кожній з національних літератур по-різному: в українській літературі унікальним найбільш розвинутим субжанром виступає «альтернативна історія України», в британській літературі — «альтернативна фентезійна історія», в російській — «іронічна альтернативна історія», у польській літературі — «альтернативна історія-екшн», у літературі США — «альтернативна історія-подорож» тощо.

Бачимо, що термін альтернативна історія описує метажанр літератури, який являє собою поєднання вигаданої історизованої розповіді та історіографічного опису подій, історичних постатей, що передуватиме фентезійній чи фантастичній оповіді. Ці «аллоісторичні» наративи за своєю суттю є презентантними, а це означає, що їхнє центральне питання «що буде, якщо?..» фактично належить вигаданій історії, яка уподібнюється до справжньої, адже ми говоримо про художній твір. AI може використовувати надбання колективної пам'яті, щоб діяти як відображення суспільної думки, а в деяких національних літературах — таких як українська, польська, приміром — функціонує як аналізатор та інтерпретатор сучасних або минулих соціальних, політичних подій.

Одним із найважливіших чинників, що спричиняє різночитання в ієрархічному визначенні AI, є те, що американське літературознавство працює з альтернативною історією як із субжанром наукової фантастики, хоча й вважає свою літературу засновницею цього генологічного утворення, тоді як європейська літературознавча думка розглядає AI як метажанр. Оскільки у представленій студії більша увага приділена європейським літературам і порівняльному аналізу їхньої AI прози, то в цьому дослідженні AI фігурує як метажанр, адже саме метажанр є досить універсальним для компаративного аналізу зразків різних національних літератур.

Відтак, у підрозділі 1.5. розглянуто порівняльну класифікацію українського роману метажанру альтернативної

історії у порівнянні з класифікацією американського роману. Аналізом різновидів АІ в літературі США та зіставивленням їх із субжанрами в літературах Європи з'ясовано, що письменники-альтернативісти, на відміну від ретроспекції, яка часто застосовується авторами історичних романів, вдаються до моделювання як способу дистантного аналізу історичних явищ та причинно-наслідкових зв'язків реальних історико-культурних подій і фабульних одиниць твору.

У підрозділі 1.6 з'ясовані питання компаративістики та значення національної літератури в порівняльному аналізі. Тобто, дана відповідь на запитання про те, в чому полягає необхідність зіставлення АІ в різних національних літературах, а також, як саме компаративний аналіз може прислужитися з'ясуванню генологічних ознак та особливостей поетики художньої альтернативістики. Відповідь на перше питання впливає з властивостей і компонентів базової платформи АІ — осмислення письменником історії свого народу на тлі культурної спадщини всього шляху людства, хоча в більшій мірі залежить від функцій АІ в тій або іншій точці суспільно-політичного розвитку нації. Відповідь на друге питання було отримано в ході перевірки актуальності практичного порівняльного аналізу для поставлених у дослідженні завдань. Для впровадження певних класифікаційних схем, особливо в дискурсі питань генології, необхідно не тільки окреслити сфери використання запропонованої жанрової класифікації, її джерела та цільові аспекти, а й пояснити системні закономірності, що дозволять на основі такої студії здійснювати прогнозування розвитку жанрового утворення в конкретній національній літературі та загалом у світовому літературному процесі. Відзначити сутнісні риси такого багатовимірного та глобального явища літературного процесу, як альтернативна історія, на нашу думку, можливо засобами системного компаративного підходу до аналізу багаторівневих структур генологічного утворення.

Широкий матеріал національних літератур України, Росії, Польщі, Чехії, Німеччини, Швеції, Великої Британії, Іспанії, США дозволив ідентифікувати межі альтернативної історії в художній літературі, врахувати всі індивідуальні національні

компоненти поетики та генологічні маркери, а порівняння систем функціонування АІ дало вичерпну відповідь на запитання про спільність функціональних та художніх рис метажанру. Практична цінність висновків саме системного порівняння художньої АІ в межах національних літератур, письменників або навіть зразків художніх творів значно зросла за умови синхронізації та систематизації спостережень, що була максимально реалізована на підставі запропонованої та описаної класифікації субжанрів АІ та її жанрово-стильових особливостей і характерних рис поетики.

У підрозділі було також проаналізовано такі компоненти літературознавчого аналізу, як системні явища (належні цілим спільнотам, що можуть включати декілька національних літератур), інтрасистемні явища, (що включають архетипи, міфологеми та образні структури, імпліковані в картину світу індивідів спільнот), локальні явища (що актуалізують елементи ідіостилю і поетики творів окремих авторів). Зв'язки в системі літературознавчої студії реалізуються як жанрові матриці, архітектонічні побудови і фабульні схеми. Їх аналіз полягає в утвердженні та описі класифікації субжанрів, що функціонують усередині метажанру художньої альтернативної історії.

Наочна класифікація субжанрів АІ представлена у підрозділі 1.7. А в підрозділі 1.8 з'ясовані зв'язки АІ як метажанру з модернізмом, постмодернізмом і постпостмодернізмом. Під зазначеним кутом зору вдалося зробити також висновок про те, що категорії літературних течій модернізму, постмодернізму та постпостмодернізму на сьогодні містять численні концептуальні перетини, подібні художні явища, суміжні риси поетики, тож на практиці часто бувають взаємозамінними. Чітко розрізнити їх, на наш погляд, дозволяє генологічна парадигма і хронологічний (меншою мірою) структурний аналіз.

Порівнявнє зіставлення жанрових утворень дозволило визначити також напрям, течію, естетико-культурний контекст того чи того твору альтернативної історії, джерело жанрових (трансформація від жанру до метажанру) і жанрово-стильових (історичний контекст, фантастичний елемент, фентезійна

архітектоніка) властивостей явища літератури, яке в художній прозі США та слов'янських літературах пов'язане з постмодернізмом, а в літературах Західної Європи — з модернізмом і постпостмодернізмом.

У другому розділі реалізовано другу комбінаторну задачу, що вимагає визначення переліку комбінаторних об'єктів, які відповідають заданому подієвому контуру. Другий розділ презентує фактичні рішення метажанру АІ у конкретних зразках художньої прози материнської для АІ американської літератури, письменства Західної та Східної Європи, а також презентація сутнісних рис системних явищ художньої альтернативістики, виявлених на основі зіставного аналізу творчості окремих авторів-альтернативістів, художніх творів і їхніх рядів.

Отже, другий розділ «Транснаціональні перетини художньої альтернативістики» репрезентує дослідження трансформаційного процесу АІ на всіх рівнях літературного дискурсу та джерела трансформації субжанрів, які виникли завдяки інтерпретаційній моделі багатовимірності фактів, неоднозначності історичних дійових осіб (чи алюзійних персонажів), проблеми трактувань як таких. У другому розділі здійснений практичний зіставний аналіз творів субжанру альтернативної історії України на прикладі романів В. Кожелянка та Ю. Щербака, зокрема дефілядної трилогії буковинського автора і трилогії «Час» останнього, розглянутий образ героя-звитяжця як суб'єкт альтернативної історії України, зіставлені ідейно-тематичні концепції прози в метажанрі АІ українських, польських та німецьких письменників (О. Меньшова, О. Ірванця, Ю. Щербака, С. Фрая, Т. Вермеса, Я. Дукая), визначений вплив фольклорних образів та мовостилю усної народної творчості на поетику роману АІ на прикладі творів В. Пелєвіна і В. Кожелянка, вплив християнських образів і сакруму на поетику роману АІ на базі романістики В. Базіва, С. Кінга, В. Кожелянка та М. і С. Дяченків. Концепція колективної пам'яті та звернення до неї через альтернативну історію помічена у творах В. Тарнавського, В. Кожелянка і М. Поллака, а індивідуальної пам'яті як антиномії до «забування» — у творах АІ П'єра Дібісі, Є. Замятіна і Д. Одії.

Таким чином, у другому розділі концептуально проаналізовано в компаративному ключі прозу українських, польських, російських, німецьких, австрійських, британських, американських письменників-альтернативістів.

Зокрема, у процесі порівняння у підрозділі 2. 1. трилогії В. Кожелянка з трилогією Ю. Щербака знайдені як спільні, так і відмінні риси. Спільні риси, безсумнівно, перебувають у генологічному полі АІ, адже в обох трилогіях реалізується умова альтернативності. Образний і сюжетно-композиційний рівень обох трилогій має спільні ознаки: головні герої обох трилогій втілюють риси національного героя: втілення людських чеснот, фізичної сили, винахідливості, безстрашності, однак, існують і відмінні концепти: Левицький з романів В. Кожелянка таки перемагає у розв'язці твору, а Гайдук в романах Ю. Щербака має більш трагічну долю. Доходимо висновку про базову відмінність трилогій: погляд В. Кожелянка у дефілядній серії, незалежно від хронотопу, спрямований ретроспективно, а ідейно-тематичний зміст романів полягає в реконструкції вітчизняного історичного буття, водночас інтенцією Ю. Щербака є здійснення прогностичного рейду, моделювання недалекого майбутнього України та її стратегічних партнерів, країн-суперниць і споконвічних загарбників. Отже, на рівні ідейно-тематичному доходимо висновку, що за допомоги моделі художньої альтернативістики письменники беруться як аналізувати національну історію, так і проектувати майбутнє держав і їхніх об'єднань.

Наступним кроком у порівняльному аналізі (підрозділ 2.2.) української та інших національних систем АІ визначене транскультурне поняття національного героя, який у Західній Європі належить до сфери державної історії та збігається з історією національною у сенсі історичного моделювання. Натомість в українській літературі про вказаний збіг історичних моделей не йдеться. Щоразу, пишучи про славетне минуле, наратор має на увазі історію національну, адже державна історія України часто стає фантомом провокації та перебуває на маргінесі культурно-історичного дискурсу, якщо говорити про відображення історичних процесів у художній прозі. А суб'єкт історичного моделювання постає як

національний герой і практично не вживається в образних системах АІ творів як національний герой України.

У розділі 2 розглянуто також механізм історичної реконструкції та найчастіше застосовуваний метод альтернативізму письменниками. Образ героя-звитяжця в романах В. Владка, розглянутий у підрозділі 2.3., реалізує свою валентність на образному та сюжетному рівнях твору, тому що тут галерея образів героїчного статусу має першочергово функцію фабульної побудови, а в романах В. Кожелянка виступає як суб'єкт альтернативної історії України й належить до кодового та ідейно-тематичного рівнів. У підрозділі 2.3. проаналізовані чинники творення національного героя в різних національних літературах: у німецькому та польському романах АІ субжанру політичної утопії (С. Фрай «Як творити історію», Т. Вермес «Він знову тут», Я. Дукай «Крига») національний герой замість фізичної сили використовує силу влади над людьми.

Роман німецького письменника угорського походження Т. Вермеса «Він знову тут» хронотопно апелює до «золотого віку Німеччини» в сенсі консолідації нації, залишаючи осторонь етичну проблему впливу теорій і практик фашизму в Європі, а оповідання-повість О. Ірванця «Львівська брама» характеризується інтрачасовістю, хоча ідейно-тематичний фокус обох творів стосується пошуку та відродження національного героя як творця та оберега національної ідеї. У «Львівській брамі» спостерігаємо свідому анігіляцію національного проекту «українізованої України» задля наступного (вже здійсненого поза хронотопом твору) створення нової національної ідеї та адекватного їй національного героя. В романі «Він знову тут» фокус письменницької уваги в дискурсі національної ідеї та якісно-сутнісних характеристик національного героя зміщується на саму націю рідної йому країни, проблему відсутності масштабного резонування колективної свідомості німців чіткій, зрозумілій, логічній національній ідеї, що вже була раніше сформована.

Точка біфуркації в романі Ю. Щербака «Хроніки міста Ярополя» не лише переводить реальний історизм роману в

поле альтернативної історії, але й змінює полярність генеральної емоційної картини твору з мінорного у мажорний, а С. Фрай у романі «Як творити історію», спираючись на одну з важливих характеристик альтернативної історії — множинність, зосереджує увагу на переході від загального до конкретного. На прикладі життя однієї сім'ї С. Фрай демонструє способи та конкретні алгоритми творення великої історії. Прикладів такого прийому інформатизації структур і засобів художнього твору доволі багато: М. Боцюрків «Вдала їжа для розставань», П'єр Дібісі «Світло згасло в Країні Див» тощо. Отже, у підрозділі виявлені різні стильові та тематичні маркери романів АІ українських, німецьких, польських авторів, а також спільні риси їхніх творів, які переважно закорінені у прийомах і творчому методі метажанру альтернативної історії.

Ретроспективний аналіз і спроби вплинути на події в минулому та майбутньому походять із міфоцентричного світогляду та складають окремих художній прийом поетики АІ — подорож у часі. У підрозділі 2.4 ми дійшли висновку, що у творах такого типу, що містять прийом подорожі в часі, спостерігається циклічний, неекторний вияв часу, який походить від обрядової драми народного фольклорного календаря. Задля здійснення подорожі в часі у фольклорному дискурсі використовувались замовляння та ритуальні дії з певними предметами, наприклад, вишнева чи яблунева галузка зірвана у період цвітіння, зберігалася й могла вплинути на швидкість плину зими й прихід весни. З приходом християнства, а пізніше — з технократизацією суспільства ці обрядодії поступово відмирають і залишаються реліктами фольклору в художній літературі.

У підрозділі 2.5 проаналізовані впливи такого чинника альтернативізму, як християнський мотив, характерний для постпостмодерністського роману української літератури ХХ—ХХІ ст.ст. Говорячи про альтернативну історію, слід підкреслити важливу роль християнського мотиву, який впливає з біблійного концепту створення світу, що виявився доволі продуктивним історичним часом для створення АІ письменниками. У значеннєвому сенсі, саме історичний період між приходом християнства і сьогоднішнім, для української

літератури стає найбільш продуктивним щодо історичного тла до точки біфуркації. Це, насамперед, пов'язане з чинниками ментального світогляду української нації, а відтак, — індивідуальної картини світу українця, яка тисячоліттями формується під впливом християнства. Християнство постає чи не першим фільтром для асоціативного концептуального розрізнення свій-чужий. В цій системі, навіть на побутовому рівні, оперуємо поняттям «християнська душа». Світоглядна картина вірянина посідає чільне місце у палітрі жанрових компонентів і виразників поетики в АІ.

До прикладу, роман В. Базіва «Хрест» на п'ятому, кодовому, рівні накладений на матрицю альтернативної історії. Лейтмотив складного і багатогранного роману В. Базіва вкладений у вислів однойменного персонажа роману, за образом якого стоїть Євген Коновалець, що звернувся до Судоплатова, свого майбутнього кілера, який в романі відіграє роль біблійного Юди: «Добре жити в країні, свобода якої нікому не заважає». Проте, альтернативи свободи і волі в Україні так само похмурі у В. Базіва, як і в трилогії «Час» Ю. Щербака, тільки пояснення причин інше: кожний має нести свій хрест, і Україна також.

Американський письменник С. Кінг написав роман АІ з метою історичного і психологічного реконструювання американської історії. Велика увага у романі «11. 22. 63» С. Кінга приділена символічній постаті 35-го президента США (Дж. Ф. Кеннеді), який виступає в романі в ролі сакрального берега нації, Провидінню та вищим силам відведено також місію творення альтернатив, втілених самим головним героєм. Натомість у романі В. Базіва «Хрест», попри сакральну сюжетну канву, альтернативність твориться рушійною силою людей, звичайних представників української сільської громади, в чому й полягає базова розбіжність у принципах конструювання цих двох романів. Пам'ятати у цьому випадку означає також «належати до певної спільноти». На прикладі романів В. Базіва та С. Кінга підтвердили думку П. Нора, що пам'ять насправді зазнала тільки дві форми легітимації: історичну та літературну, а межа між цими двома формами донині стерлася.

Творчість В. Тарнавського у питанні відвернення

ментального конфлікту історичної та національної пам'яті українців посідає чільне місце в історії літератури. Тема політичного реваншу України як необхідний ґрунт для розвитку нового національного героя, який міг би сконсолідувати українців навколо ідеї національної ідентичності. У підрозділі 2.6. розглянуто апеляцію письменників різних країн до колективної пам'яті рідної їм, або й іншої, нації. Романи В. Кожелянка «Третє поле» та «Котигорошко», В. Тарнавського «Порожній п'єдестал» розгортають її в теорії й на практиці, відповідно, у плані історичної ретроспективи та реконструкції історії України.

Водночас, архетип національного героя в українській літературі та у інших європейських літературах, зокрема австрійській, пов'язаний метафоричним розширенням із понятійним полем християнського сакруму. Метафоричне розширення, як термін, запропонований К. Годжкін, поєднує в одну зв'язану систему поняття індивідуальної пам'яті та колективної пам'яті, які по-різному відображені в художній прозі. Поняття індивідуальної пам'яті апелює до персональної історії та належить переважно до сюжетного рівня твору, а її екстраполяція на колективну пам'ять (роду, народу, людства) генерує кодовий рівень твору. Роман В. Тарнавського «Порожній п'єдестал» зосереджений на колективній пам'яті українського народу, про що говорить назва твору, — індивідуальність національного героя не має значення, натомість М. Поллак у творі «Мрець у бункері. Історія мого батька» вибудовує текст у зворотному порядку: австрійський письменник звертається до персональної історії, яка, завдяки множинності, віддзеркалюється в історії нації, отже в його наступній праці «Топографія пам'яті» вже відбувається метафоричне розширення *story* до *history*.

Важливою ознакою літератури постколоніального суспільства є також «необхідні вимисли» Г. Бгабга, що розуміються як тенденція до творення міфологізованої національної могутності в історичному дискурсі, покликаної консолідувати суспільство навколо національної ідеї. Обидва чинники приводять художній дискурс історизму до механізму альтернативної історії як метажанру.

Концепція індивідуальної пам'яті у творах альтернативної історії часто уособлюється у персонажах-інтелектуалах і розглянута у підрозділі 2.7. Внутрішня еміграція в художній літературі метажанру альтернативної історії постає специфічним механізмом реалізації антиномії «пам'ять — забування». Різнострамованість вектору зазначеного дискурсу пов'язана із функціонуванням художніх систем у постколоніальному, колоніальному та антиколоніальному дискурсах

Розділ третій «Поетика та генологічні особливості субжанрів АІ» присвячений третій задачі побудови розподілів комбінаторних об'єктів, що в нашій студії втілюється в описі, зіставленні та доведенні ефективності системної роботи класифікації субжанрів АІ в європейських і в американській літературах, створеної на базі компаративного аналізу, що реалізує вказаний розділ.

Джерельна база аналізу жанрово-стильових особливостей субжанрів АІ складається з творів таких письменників: Б. Акунін, В. Аксьонов, О. Борґардт, К. Буличов, Г. Вайт, В. Винниченко, Г. Гаррісон, Т. Гюльсвітт, М. Гьорітц, П'єр Дібісі, А. Дністровий, Т. Дюкерс, У. Еко, В. Єрофєєв, Р. Іванічук, Р. Кіплінґ, В. Кожелянко, Б. Лаврьонов, Дж. Р. Р. Мартін, Й. Мейярд, А. Мельничук, Ф. Муллалі, В. Найденова, В. Нефф, Дж. Оруел, В. Пелєвін, С. Процюк, К. Робертс, К. Рохас, Д. Шурхало, Ю. Щербак, Я. Яновський.

У підрозділі 3. 1 проаналізований урбаністичний роман у метажанрі АІ «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іванічука. Після точки біфуркації (знахідки старовинного манускрипту) дія роману відбувається вже в альтернативному просторі та часі, архітектоніка роману вибудована так, що кожний новий розділ починається стилізованими під архаїчний стиль письма «виписками» зі Львівського манускрипту поч. XVII століття, а долі персонажів цього давнього Львова, хоча й невід'ємні від урбаністичного середовища, позначеного особливою загадковою атмосферою м. Львова, належать до альтернативноісторичної сюжетної лінії. Роман Р. Іванічука «Манускрипт з вулиці Руської» зіставлений з романом В. Кожелянка «Срібний павук» в дискурсі урбаністичних

концептів та реалізації формули альтернативності. У романі буковинського письменника альтернативна історія розвивається після знахідки тридцяти срібняків, які належали Юді Іскаріоту, істотно відрізняється від опису чернівецьких реалій 1938-1939 рр., які були відтворені за допомоги історика О. Масана, і містять історичну і культурологічну достовірність.

Щодо міського концепту в аналізованих творах, то до зіставлення тут залучається також детективно-історична романістика Б. Акуніна. В. Кожелянко у романі «Срібний павук» робить Чернівці вигаданим містом, поетизованим і майже ідеальним, натомість Р. Іваничук втілив легенду Львова, яка належить до активного дискурсу сучасних уявлень про давній Львів, а Б. Акунін нагородив свого персонажа, Е. Фандоріна, містом-світом, адже сам письменник часто переїздив ще в дитинстві (його батько був офіцером) і наразі живе у Франції, тож його місто перебуває в серці. Отже, у підрозділі з'ясовано, що міський концепт, архетип міста і урбаністичні образи, які активно функціонують у зіставлених романах, належать до функціональних одиниць жанрової матриці альтернативної історії.

У підрозділі 3.2. в компаративному ключі проаналізовано англійську, американську та російську АІ прозу в площині антиколоніальних студій. Щоб оновити систему порівняння, у підрозділі здійснено спробу дослідження, в якому введено в дуальну порівняльну систему третій компонент, а саме — соціокультурний чинник. Отже, в ролі історичного твору взято альтернативноісторичний роман у російській та англійській літературах, а соціальним «третім компонентом» виступив антиколоніалізм. На підставі проаналізованих статей і книг приходимо до висновку, що колоніалізм у самій Великій Британії, як і пам'ять про завоювання, функціонують як об'єднавчий чинник для нації. Антиколоніалізм і постколоніалізм (які часто переплітаються) як протиборчі поняття і соціально-культурне явище, фактично, претендують на роль колоніалізму з означенням «new age» і створюють також новий дослідницький простір.

А. Гуларяну і А. Третьякову належить визначення АІ як «системного індикатора соціального дискомфорту». Виходячи

з такої дефініції, можна стверджувати, що АІ займає в російській літературі початку ХХ століття полярну позицію, відносно офіційної історіографії. На противагу такій функціональній ролі, як було визначено, у британському досвіді така схема посідає чільне місце, наприклад, в антології Дж. К. Сквайра «Якби все сталося інакше») (1931). У радянській російській літературі першого періоду (1917-1927), на думку М. Назаренко, АІ «служила протилежним цілям, підтверджуючи існуючу картину світу». Дилема народжується у вихідній точці жанру, і тому альтернативна історія нібито суперечить сама собі. Разом із тим, функція її не алогічна, а складається з глибинного аналізу явищ, подій та ролі історичних діячів в історії. Думки російських письменників-альтернативістів періоду 1917-1927 рр. прикуті до боротьби декабристів і варіацій на тему життя Наполеона: М. Первухин «Пугачов-переможець» (Берлін, 1924), «Друге життя Наполеона» (1917), «Безцеремонний Роман» В. Гіршгорна, І. Келлера і Б. Ліпатова (1927).

Другий період розвитку АІ ставить перед жанром нові цілі. Перебування в полі ідеологічного контексту та зміна його внутрішніх заборон на умовний спосіб в історії вимагали строгих рамок АІ, а саме цілковитого перебування в жанровій матриці наукової фантастики. Яскраво виражена детермінованість історії в романі А. і С. Абрамових «Ходіння за три світи» (1966), що є окремим випадком соцреалістичної літератури в її вульгарному еквіваленті.

У 70-десяті роки художня альтернативістика частково зливається з історичною. Прикладом тому слугують праці Н. Ейдельмана, М. Нечкіної і А. Тартаковського. «Апостол Сергій. Повість про Сергія Муравйова-Апостола» Н. Ейдельмана являє собою цікавий зразок збору історичних і вигаданих (чи, радше, «поліпшених») фактів і художньої канви, близької до романної структури.

У 1977-1979 роках у Коктебелі В. Аксьонов писав свій найвідоміший роман «Острів Крим», який 1981 року був уперше виданий у США.

Публіцистичний роман у двох частинах Б. Акуніна «Письменник і самогубство» маркується видавництвами як

публіцистика або науково-популярна література, однак ми вбачаємо у жанровій матриці роману чітку реалізацію формули альтернативності. В новелетах «Юність», «Старість» та «Політика» особливо чітко простежується елемент АІ, коли автор переходить від опису відомих джерел та постановки питання до імплікації біографій відомих людей у концепцію суїцидології ХХ віку. Зіставивши роман Б. Акуніна й Р. Злотнікова у підрозділі, приходимо до висновку, що книга Б. Акуніна «Письменник і самогубство» постала як своєрідний антипод роману Р. Злотнікова «Російські казки». Якщо Б. Акунін планував сконструювати філософсько-етичну парадигму людини і самогубства у розрізі історії людства, а написав цікавий роман, то Р. Злотніков, навпаки, намагався написати гарний роман, а вийшло переконливо сконструювати модель невдалої демократичної держави. Роман «Російські казки», як і твір Б. Акуніна, містить елемент АІ — це зіставлення фантастичної сюжетної лінії життя планети Голуеї в минулому, в яке потрапляє спеціальний агент Айвен внаслідок аварії шатлу, в якому він летів виконувати розвідувальну місію. Альтернативна історія тут не належить до криптоісторії, тобто не заснована на фіктивній історії, адже її прототипом є історія громадянської війни в Росії 1917-го року. Оповідну структуру побудовано на криптоісторії, в якій англійська королева Єлизавета I була вбита, в результаті чого, після безладу, іспанська армада успішно придушила рух протестантизму. Похмура картина нового світу нагадує католицький комунізм. Британський письменник Р. В. Кларк 1969 року запропонував власну альтернативу результатів Другої світової війни в романі «Останній рік старого світу». Провал тесту Трійці в червні 1945 року призводить до американського вторгнення в Японію. Потім, уже у 1975 році, британський журналіст і письменник Ф. Муллалі розгорнув нову альтернативу на тему Другої світової — роман «Гітлер перемиг», в якому Японія вдарила на північ, а не на південь, Росія впала під її натиском, а Німеччина панує в Європі.

У 80-90-их рр. ХХ століття формується метажанрова структура АІ, її хронологічний і топографічний поділ більш не характеризує розвиток жанру. АІ стає на шлях ухронії в США, а в

Європі альтернативи не стосуються тільки конкретної країни, рідної письменникові, а все більше поширюються територіально як загальноєвропейські на шляху жанру політичної утопії. У Росії, Україні, Білорусії наприкінці ХХ століття активно починається процес постколоніалізму, що привертає увагу гуманітаристики та художньої літератури.

Отже, функціональне значення англійського та російського роману АІ різняться: в першому випадку функціонує структурно-схематична модель історичного сегмента Британської імперії, що в літературі АІ відображено як спосіб дистантного аналізу явищ, історичних постатей і фактів, а в другому — як аргументаційна панель симуляції історичного процесу для виправдання і підтвердження актуальності колоніалізму у його різнобічних проявах. Як впливає з цього висновку, АІ в російському варіанті настільки ж схильна підпадати під вплив ідеології, як і справжня історія підлягає впливу суті і способу реалізації колоніалізму. Явний колоніалізм Великобританії спричинив дію протиборчої сили — антиколоніалізму (вираженому в т. ч. в літературі), що, своєю чергою, відбилосся в художній генологічній у формі антиутопії, криптоісторії, урбаністичної ухронії та ін. субжанрів АІ.

Прихований колоніалізм Російської імперії активізував епоху постколоніалізму, в тому числі літературного, вираженого як пошук самоідентичності шляхом заперечення імперського світогляду за допомоги художніх принципів іронії, гри, фарсу. Одночасне накладення «ностальгії за імперією», виражене як базис, точка природного відліку при створенні антиколоніальної російської альтернативної історії в художньому творі походить із історичної когнітивної моделі, створеної у свідомості автора, що розширює цю модель до суспільно вживаного концепту картини світу суспільства.

У підрозділі 3.3. романи ухронії та метаісторії зіставляються під кутом зору спроби декодування історичного смислу через повторну міфологізацію. У «Метаісторії» Г. Вайта історичні події вперше трактуються як своєрідні персонажі історичних періодів, методом фрактального множення. У творі «Українська якбитологія» Д. Шурхало звернув увагу не тільки на детермінування історичних подій, їхню суміжність чи

повторюваність у інших масштабах та варіаціях, як довершено показав у «Метаісторії» Г. Вайт, але й на те, що вплив деяких історичних подій за короткий термін часу згасає у вирі нових історичних координат. У підрозділі вдалося також порівняти в сенсі авторського рішення дві трилогії, написані у субжанрі історичного фентезі — трилогії «Час» Ю. Щербака та «Едем» Г. Гаррісона. Український романіст протягом чотирьох років створив трилогію: «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011), «Час великої гри: Фантоми 2079 року» (2012), «Час тирана: Прозріння 2084 року» (2013-2014). Пов'язані твори жанрово та на ідейно-тематичному рівні. В кожному з творів описана ідея техногенної та політичної катастрофи людства, а в її вирі — і доля України як його складової частини викладена поряд із пригодницьким сюжетом. Політичний кут зору фокусується на розв'язанні проблеми стосунків України з Росією та подоланні рабської психології і приходу до демократичного державницького мислення, створенні адекватної сучасному суспільству національної ідеї. Порівняно з українським письменником, помітно, що американський та ірландський романіст Г. Гаррісон, написавши трилогію «Едем» за сім років, включив до неї також AI оповідання «Зоря нескінченної ночі». Трилогія Г. Гаррісона складається з таких романів: «Захід Едему», «Зима в Едемі» та «Повернення в Едем». Романи пов'язані не лише ідейно-тематично, але й сюжетно: в усіх творах діють фігуранти цивілізації розумних динозаврів та людей, зокрема «дочки життя» та «іілани» як антагоністи в середовищі цивілізації динозаврів. І син вождя людей, які населяють єдиний континент — Північну Америку, головний герой, Керрік, функціонує в фабулі як рупор людських ідей і захисник людської спільноти у війні за виживання та домінування на планеті Земля.

Треба зауважити, що Г. Гаррісон також послуговувався науковими джерелами для написання романів, зокрема звертався до робіт експертів із біологічних, лінгвістичних та філософських питань. Так, біологія ііланів описана в дослідженнях доктора Д. Кохена; мови ііланів, саску, і марбак — у праці професора Т. Шиппі; філософія «дочок життя» створена разом із доктором Р. Е. Маєрсом. За певних стилістичних і

емпіричних розбіжностей у конструюванні архітектонічної будови трилогій американського та українського письменників бачимо спільну жанрово-стильову рису субжанру історичного фентезі — використання мотиву іманентної подорожі в ролі «рецептивного екскурсу».

Фентезійна інтерпретаційна модель досліджена також у підрозділі 3.3. Зроблено висновок, що субжанр «історизоване фентезі + елемент АІ» характерний для канадської альтернативної історії. Йдеться про твори М. Етвуд, Т. Фіндлі, Ш. де Ліндт. Скажімо, Т. Фіндлі в романі «Небажані пасажери» створює фентезійну сагу про життя і подвиги дружини Ноя, де беруть участь як відомі з міфів та книг Старого Заповіту герої (Ной, три його сини, Архангел Михаїл), так і вигадані персонажі (антропоморфний втілений бог Яхве, сестра місіс Нойєс, Люсі, кішка Мотиль тощо). Деякі відомі, цивілізаційного ґатунку образи, втілені в альтернативній частині роману цілком в інший спосіб, ніж вони реалізуються у Біблії та міфах різних народів. Люцифер, наприклад, втілюється в образі чужоземки Люсі, щоби нарешті здобути перемогу в суперечці з Яхве та містить як демонічні риси (різко негативні), так і нейтральні властивості поведінки та вдачі. Можемо зробити висновок, що основними джерелами історизму в романі-фентезі канадського письменника є біблійні тексти, міфи різних народів, а базою для елемента АІ постає «Втрачений рай» Мільтона на всіх чотирьох структурних рівнях роману. З боку генології роман також має ознаки ухронії, адже час подій в «Небажаних пасажирах» не детермінований, більше того — у розв'язці розуміється, що і колись, і тепер подібних персонажів і подій навколо дуже багато, а на розсуд читача пропонується спосіб їхнього визначення у найближчому власному оточенні.

Подібно до роману Т. Фіндлі, одне з перших ухронічних оповідань Дж. Р. Р. Мартіна, що започаткувало сюжет роману «Буря мечів» — «Лицар-живопліт» — використало культурний дискурс Середньовіччя в Європі для художнього моделювання сюжетів. Безсумнівно, що й «Пісня льоду й полум'я» Дж. Р. Р. Мартіна побудована на матриці міфологізованої оповіді (такого міфу, як «Старша Едда»), за прикладом схеми світу трилогії «Володар перснів» Дж. Р. Р. Толкієна. Середземномор'я

Дж. Р. Р. Толкієна так само, як і Вестерос Дж. Р. Р. Мартіна, є витворами фантазії письменників, однак містять чимало криптопосилань і натяків на реальні історичні події Європи.

Усі функціональні та історичні прототипи дають підставу включити «Пісню льоду та полум'я» до субжанру ухронії та порівняти її з іншими зразками творів ухронії. Незважаючи на те, що більшість науковців указали жанр фентезі в анотації до циклу романів «Пісня льоду й полум'я», історія роману лежить у просторі світового літературного дискурсу не лише як світ саги, але як європейський міф про глобальні цивілізаційні зрушення, здійснені невідомим героєм. Отже, ефективно порівняння може бути тут не лише зі світом Середзем'я Толкієна, але і зі світом трилогії В. Неффа.

Чеський письменник В. Нефф опублікував ухронічну трилогію «Королеви не мають ніг», «Перстень Борджія» та «Дивовижна чарівниця» у період між 1973 і 1980 роками. Усі три романи написані після подій «Празької весни» і з ними пов'язані. Так герой нової доби та головний герой трилогії. Пьотр Кукань, розпочав свою епічну подорож, яка звертається до національної історії Чехії та всієї Європи і стає дуже подібною до середньовічної історіографії. Як і у «Пісні льоду та полум'я» Дж. Р. Р. Мартіна, у трилогії В. Неффа функціонує велика галерея королів, королев, графів, чарівників, капітанів, простих людей. Деякі з них — справжні історичні постаті, деякі — прототипи реальних державних діячів; деякі персонажі походять із грецьких та римських міфологічних систем, а деякі — з фантазії автора. І хоча мета методу альтернативної історії в обох творах зовсім різна, він виконує аналогічну роль у побудові сюжету.

Третій варіант функціонування альтернативної історії у субжанрі ухронії, що був об'єктом студії у підрозділі 3.3, — це історія історіографії в іншому часі із завуальованими героями-символами сучасного суспільства та його національного історичного шляху. Найбільш яскравий приклад — історія північноамериканських індіанців. Насправді американці отримали знання про історію індіанців з досвіду спостереження та їхнього, індіанського, міфу про самих себе, від образу — до анти-образу, використовуючи момент контакту з культурою.

Отже, ми можемо бачити альтернативну історію, замість реальної історії, не через вибір автора, але через те, що AI викликана причинно-наслідковим зв'язком в історичному процесі. Ф. В. Тернер дуже ретельно описав цей процес у своїй книзі «Портативна читальня для індіанців Північної Америки» у 1937 р. Найприкметніша AI у цій книзі — образ індіанця в історичному процесі рідного йому народу, описаний в оповіданні «Кайзер і війна» Саймона Дж. Ортіса. Альтернативні події тут розглядаються як символи смерті особистості у великій грі світової історії. Такий художній прийом багато разів використовується в трилогії Дж. Мартіна. Читача не може не зацікавити також історія Ортіса про зв'язок Гітлера чи «іншого кайзера» та онука Індія Фаустіна. Він усе ще живий, але не може захистити онука від світової війни в селищі американських індіанців. Книга Фредеріка В. Тернера — це приклад погляду індіанця на історичні процеси американської цивілізації, тобто погляду ззовні, а місце індивідуальної долі та думки в глобальній історії посідає загальний сюжет у романі Дж. Е. Льюїса «Книга мамонтів Заходу. Створення американського Заходу». Сюжет складається з подвійних історій, написаних як розмова між американцями та індіанцями. Цікаво, що діалог культур не означає лише супротиву та гніву. У романі також видно, що повторна окупація території американцями не є єдиною проблемою індіанців. З розділу «Війна приходить у країну маленького дощу», стає зрозумілою нова прихована роль роману з елементом AI: намагаючись розповісти людям справжню історію замість догматичної, стандартної історії з підручника, автору доводиться вдаватися до альтернативної історії. Альтернативна історія в художньому письмі допомогла авторові залишатися поза політикою, націями та глобальним міфом сучасності, тому вона має шанс розповісти справжню історію. Як висновок, погоджуємося з первинним припущенням, яке в підрозділі 3.3 було підтверджене, що жанрова формація AI сама собою, протягом історичного розвитку розбилася в часі на окремі субжанри, які мають різні оповідні структури, запозичені з інших жанрів, зокрема

канонічних, таких як історичний роман, роман-фентезі, детективний роман, ухронія та науково-фантастичний роман.

«Метаісторичний роман в дискурсі інтермедіальності» — підрозділ 3.4 акумулює дослідження романів К. Буличова, У. Еко, Дж. Орвелла, В. Винниченка. У європейському літературознавстві сутність інтермедіальності пов'язана з набутками «теорії екфразису» та трансмедіальних зв'язків В. Вольфа, а у слов'янському, зокрема в українському, літературознавстві — з теорією інтертекстуальності М. Бахтіна та інтерсеміотики Ю. Лотмана, дискурсом, запропонованим Т. Іглтоном. Джерельна база художніх творів підрозділу включає романи метаісторичного субжанру альтернативної історії — К. Буличова «Заповідник для академіків», У. Еко «Бавдоліно», Дж. Орвелла «1984», В. Кожелянка «Конотоп», В. Винниченка «Сонячна машина». В українській прозі до зазначеного субжанру належать романи «Сонячна машина» В. Винниченка, «Конотоп» В. Кожелянка, в російській літературі — «Заповідник для академіків» К. Буличова, у британській — Дж. Орвелла «1984», в італійській — У. Еко «Бавдоліно», які й були тут зіставлені. Відтак у висновку зроблені такі узагальнення щодо ролі інтермедіальності в романах АІ: у романі Кіра Буличова «Заповідник для академіків», як і в романі «Сонячна машина» В. Винниченка, йдеться про імплікацію інтермедіального художнього дискурсу, який функціонує як простір хронотопу твору і рухається в напрямку від літератури до кіно чи скульптури, що при накладанні фактично створює специфічний колаж чи комікс у тривимірному просторі без гумористичного сенсу, а з наміром персоніфікації та інтеграції твору у рецептивні образи читача. Роман Дж. Орвелла «1984» перебуває у пропонованій схемі посередині між описаними двома групами метаісторичних романів: на текстовому та ідейно-художньому рівні твір встав моделі та художні засоби історичної балади та медіа-дискурсу, а на рівні архітектоніки та образної системи — продукує точки перетину з кіномистецтвом, фотографією та скульптурою.

У підрозділі 3.5 розглянуті засоби моделювання архітектоніки твору в полі альтернативної історії. Акцент зроблений саме на способі функціонування пародійності в

рівневій структурі таких романів як «Що розказано?» А. Мельничука, «Тероріум» В. Кожелянка, «Енциклопедія російської душі» В. Єрофєєва, «Хроніки міста Ярополя» Ю. Щербака, «Московіада» Ю. Андруховича. Пародійність у творах субжанру *political fiction* у межах метажанру альтернативної історії, як було з'ясовано у підрозділі 3.5, типологічно виконує роль жанрової домінанти, а не стильового обрамлення чи іншого елемента поетики, як бачимо у романах класичного різновиду гумору та сатири. Роман К. Рохаса «Долина полеглих» через біографічний і творчий шлях Ф. Гої трансцендентно проникає в історію Іспанії часів громадянської війни. Подібним за вираженням елемента АІ до твору К. Рохаса є психобіографічний роман С. Процюка «Троянда ритуального болю». Якщо «Долина полеглих» поряд із історією Іспанії розглядає життєвий і творчий шлях Ф. Гої, то глибоко емоційний роман-сповідь С. Процюка присвячений В. Стефанику, понад тим — написаний від імені В. Стефаника як аналіз подій та емоцій цілого життя відомого українського новеліста. І. Франко, О. Кобилянська, Лесь Мартович, М. Черемшина, дружина Ольга, Євгенія Бачинська діють у романі «Троянда ритуального болю» водночас як історичні персонажі історіографії й історії української літератури та виступають сюжетними тригерами психологічної трансформації головного героя — Василя Стефаника в імагінації С. Процюка. У російській літературі постколоніальній роман-політичний анекдот значно розвиненіший, ніж в українській та іспанській літературах Найцікавішими творами в сенсі поетики АІ та аспекту пародійності вважаємо романи В. Пелєвіна «Generation "П"», В. Сорокіна «Цукровий Кремль», В. Єрофєєва «Енциклопедія російської душі».

Цікавою, у сенсі предметно-понятійного та символічного значень АІ, є творча доля в Україні діаспорного письменника А. Мельничука та його роману «Що розказано?», вихід якого дістав захоплені відгуки американської преси. У підрозділі 3.5 ми спробували зрозуміти причини легітимації твору А. Мельничука в американській літературі. На рівні художніх образів роль пародійності як жанрової домінанти, а не стильового обрамлення зробила роман легким для читання і

новаторським у плані форми. Зіставляючи «Що розказано?» з романом В. Сорокіна, бачимо істотну різницю в функціональному значенні пародійності в творчому методі американського і російського письменників. У «Цукровому Кремлі» в саркастичному тоні репрезентується один із найгірших з можливих шлях розвитку Росії, а в романі «Що розказано?» висміюються вади національної картини світу українців. безвідносно до самої України, значення якої письменник жодним чином не знецінює.

Стирання меж між добром і злом, акумулювання різнополюсних характеристик — ці елементи поетики, характерні для роману АІ, вимагають, як ми побачили в ході здійснення аналізу, введення нових концептів, які розширили би просторовий обсяг твору. Так, Творець, як і диявол, у романі В. Пелєвіна «Т», на противагу «Часові тирана» Ю. Щербака, «зіткані з одного тіста», що впливає зі схожого понятійного кола їхніх «реплік», які можна було би поміняти місцями. Проте, як і головний герой Ю. Щербака Гайдук, Т. наділений людськими якостями, що дозволяють йому аналізувати історію Росії, водночас він має надприродні можливості впливати на людей і події, системно змінюючи їх та створюючи альтернативні історії. Sacrum у романі В. Пелєвіна також проходить процес десакралізації за допомоги художнього прийому пародійності, але в ключі планування архітектоніки. В. Пелєвін за допомоги різних системних метафор протягом усього роману дає читачеві зрозуміти, що в очах «маленької людини» маліють навіть звитяги архангела, який створив і наш світ, і нас усіх, за сюжетом.

Отже, в романі А. Мельничука «Що розказано?», як і в «Тероріумі» В. Кожелянка, пародійність виступає жанровим компонентом, оскільки альтернативні варіанти розвитку історії України творяться авторами саме за рахунок пародії в системі образів і персонажів, історико-культурних подій, причому глибшим пародійним сенсом позначені саме алюзії на історію реальну, а не вигадану автором альтернативу. Окремо від усіх проаналізованих романних зразків російських, іспанського, американського та українських письменників стоять романи С. Процюка «Троянда ритуального болю» та

Ю. Щербака «Час тирана». Пародійність у них застосовується локально як елемент надбудови фабули, а загальний тон романів сформований психологізованим авторським стилем.

Подорож у часі як прийом АІ в українській літературі стоїть у центрі уваги підрозділу 3.6. Тут окремо розглянуто також архітектонічні та жанрово-стильові знахідки В. Кожелянка, які не тільки заклали фундамент його творчого методу, зокрема роману в жанрі альтернативної історії та пригодницького постмодерного та постпостмодерного романів, але й склали банк сучасних творчих засобів АІ, використовуваних іншими сучасними письменниками: «Час смертохристів» Ю. Щербака, «Долина Бельведеру» В. Найденової та Я. Яновського.

У підрозділі 3.7 проаналізовані історико-соціальний та псевдоісторичний романи про фініш СРСР як альтернативноісторичне фентезі на прикладі творів К. Буличова і В. Кожелянка. Історико-соціальний роман має на меті розкрити засобами художньої деталі, характерів персонажів, образної системи історичні події та їхній соціальний результат у певному масштабуванні. Псевдоісторичний роман ідейно-тематичним планом, зазвичай, спрямований також на суспільну сферу культурно-історичного буття нації, держави, певної соціальної групи, однак генологічно вибудований як ірреальна історія з фентезійною зав'язкою та часто із суспільним кітчево-пародійним смисловим навантаженням. «Заповідник для академіків» Кіра Буличова включає спектр жанрових матриць фентезі, соціального, пародійного, псевдоісторичного роману АІ. Прихований автобіографізм роману В. Кожелянка наближає рецепцію до акту творення, заперечує зовнішню інтерпретацію подій. «Діти застою» — перший роман В. Кожелянка, в якому альтернативна історія виражена на локальному рівні історії *story*, натомість «Заповідник для академіків» — єдиний роман фантаста К. Буличова, який містить альтернативізм у вираженні *history*. Коли К. Буличов намагається дати раду з етичними питаннями ХХ століття, що на його очах відходить у вічність, для В. Кожелянка більше важило питання про те, кому належить життя, дане людині в мікроісторії, ніж результати

національно-визвольної боротьби українців за соборність і незалежність, що формують дискурс великої історії.

Історико-соціальний контекст найбільше проявлений в обох письменників на сюжетному рівні. Наприклад, із персонажами, що втілюють риси соціальних типажів, В. Кожелянко знайомить читача в контексті сюжетних дій. Персонажі К. Буличова також мають китчево-яскраві характеристики, які пізнаються реципієнтом не в окремих ремарках, а в сюжетних ситуаціях. Отже, можемо резюмувати подібність поетики та архітектоніки обох творів, відзначаючи сутнісну різницю в художніх прийомах вираження ідейно-тематичного змісту. На кодовому рівні роман К. Буличова розгортає схему побутування імперії страху та шляхів її загибелі, а В. Кожелянко переносить реципієнта у світ байдужості до власної долі, спровокованої втратою орієнтирів у картині світу громадян, що виникає в постапокаліптичному суспільстві.

Четверта комбінаторна задача сублимує досвід і рішення трьох попередніх і полягає у пошуку серед комбінаторних побудов певної оптимальної комбінації, що пройшла переструктуризацію через вибір варіацій однакових елементів матриці AI в неоднорідних умовах співдії компонентів із культурним ґрунтом літературних явищ спільнот. В тексті монографії рішенню четвертої задачі відповідає четвертий розділ, в якому вивчено малу прозу як спосіб фіксації моменту часу. Альтернатива історії в альтернативі мислення найбільш чітко виявляється у малих прозових творах, адже вони мають більш гнучку форму і надаються для творення AI в її різновиді мікроісторії.

У підрозділі 4.1 детально розглянуто концепції часу в альтернативноісторичній новелі та оповіданні. Явище моменту часу в малих прозових формах метажанру AI аналізується у двох семантичних зрізах: у філософсько-натуралістичній (М. Бахтін, М. Мамардашвілі, І. Кант, В. Вернадський) й у відображенні в зразках художньої прози малих форм AI. Література, передусім, пов'язана не з простором, а з часом. Щодо AI, то як романна проза, так і малі форми акцентовані більше на часовому елементі структури хронотопу, аніж на

просторовому, оскільки це дозволяє історизувати оповідану історію. Відомо, що час у новелі або ж оповіданні виявляється слабо, через малу тривалість фабули, часто навіть фігурує як застиглий момент часу (наприклад, у новелах М. Коцюбинського, Х. Мураками, Т. Фіндлі), однак у оповіданнях АІ час має не лише значення у формуванні хронотопу твору, а й жанротворчий зміст. У такому ключі проаналізована у підрозділі 4.1 збірка АІ оповідань «Перемоги Третього рейху. Альтернативна історія Другої світової війни», в якій містяться оповідання письменників різних країн Європи, поєднані спільним модусом часу: в усіх творах фігурує часовий відтинок 1939-1944 рр.

Як цікавий фактор поєднання часу і простору, тобто функціонування хронотопу в художньому творі, виявлено, що літературний час може перетворюватися на літературний простір і обидва типи функціонування хронотопу закладені у ньому знаковою системою — мовою. Однак, на думку М. Мамардашвілі, ані час, ані простір, ані їхній зв'язок — хронотоп — у літературному творі не стають універсальними.

В ході аналізу концепцій часу в малих прозових формах помічено, що кожна з наукових спроб пояснити час у ХХ ст. — від позитивістської філософії до теорій А. Ейнштейна — знаходять в літературі своє специфічне відображення. Скажімо, визначення часу як специфічної матерії, позбавленої первісного рушія, що було запропоноване І. Кантом, стає найбільш зрозумілим і систематичним саме у дискурсі альтернативноісторичної прози, в царині літератури: поняття часу як координати простору або хронотопу. Час в оповіданні О. Ірванця «Львівська брама» утримує цілісність архітектоніки твору, незалежно від просторових координат, у які потрапляє ліричний герой. Саме спосіб часового розрахунку допомагає персонажеві ідентифікувати своє місцезнаходження вже в альтернативній історії.

Дуже цікавий спосіб функціонування часу запропонували Дж. Локк і Р. Декарт: час як координата оцінювання подій має властивість уможливлювати теперішнє, минуле й майбутнє як просторові характеристики часу. Такий вияв часу є базовим для художньої прози як такої.

Із розуміння абсолютного часу (введеного І. Ньютоном), що присутній і відсутній водночас у подієвому ряді, походить функціональний хронотоп такого субжанру АІ як ухронія.

Через позірну простоту й наочність поняття «реального часу» (час заданого об'єкта у конкретній точці простору), сформувалося сучасне визначення часу як однієї з координат хронотопу в літературному творі.

Так персонажі художніх творів втрапили в пастку лінійного часу і цим — у двомірну площинну світоглядну картину. Саме зі складнощами такого наративу вступає у суперечку час АІ новели та оповідання. У збірці новел фінського письменника М. Валтарі «Пейзаж Місяця» (1953) шість новел альтернативноісторичного характеру, які містять час, що прискорюється протягом розгортання сюжету. Спробу такого вираження часового концепту М. Валтарі використав ще у новелі «Велика ілюзія» (1928), що демонструє зміну часової парадигми у західноєвропейській філософській думці початку минулого віку, оскільки на той час бурхливо розвивався позитивізм.

Наукова дискусія поч. ХХ ст. щодо вимірювання часу була також успадкована художньою літературою, зокрема в малих формах. Вимірювання часу годинами — порівняно нещодавня звичка людей, а найменша повсякденна його міра — секунда — є надбанням ХХ ст. Так, секунда, ототожнюючись із миттю, здобула письменницький інтерес і навіть постала хронотопним обрамленням новел. Наприклад, альтернативна візія відкриття Південного полюсу мореплавцями, описана в новелі Е. По «Рукопис, що знайдений у пляшці», саме миттєвим часом хронотопу віддзеркалює ідейно-тематичний рівень твору. У розв'язці новели Е. По бачимо, що відсутній час провокує зникнення простору. В кінці новели письменник завбачливо «відновлює» час, що плине, ввівши ремарку про знайдення рукопису зі щоденниковим записом сюжету в пляшці та публікацію знахідки 1831 р.

У художній літературі, зокрема в малих прозових формах моментальна часова зміна, подібна до телепортації, використовується авторами для ущільнення історичного проміжку, на який здійснюється екстраполяція альтернативної

історії. Наприклад, в оповіданні Ч. Мессенджера «Битва за Англію. Триумф люфтваффе» автор порівняв умови мілітарного вибору, зіставляючи умови Першої та Другої світових воєн, однак, згідно з форматом оповідання, Ч. Мессенджер не міг вдатися до розлогих історичних екскурсів, тому використав моментальний часовий перехід, локалізуючи місце проведення дипломатичних угод.

Концепція інтернет-часу застосована в оповіданні «Моцарт у дзеркальних тінях» Б. Стерлінга та Л. Шайнера. Реалізація цього авторського задуму відбувається за рахунок коротких відсилок реципієнта до відомих історичних подій та осіб, на зразок гіперпосилок у інтернет-текстах.

Ідея нелінійного часу належить до найбільш поширених у малій прозі АІ та зумовлює використання художнього прийому подорожі в часі. Наприклад, у новелі Ю. Винничука «Острів Зиз» герой відправляється у подорож в недалеке майбутнє на незвичайний острів та повертається назад, хоча жодних елементів наукової фантастики твір не містить. Тому було зроблено висновок про те, що подорож у часі можлива також у сатиричному оповіданні, де висміюються автором суспільно-політичні проблеми сучасності, адже в «Острові Зиз» Ю. Винничука читач впізнає Україну 90-х рр.

Біологічний та геологічний час як поняття був визначений завдяки праці великого українського вченого-натураліста, філософа акад. В. Вернадського. Як біологічний, так і геологічний час належить до тривимірного простору й можуть бути оцінені у ньому симетрією зміни та станом простору. Тим же якість відповідає й хронотоп оповідання АІ. Адже зміна часу характеризує в оповіданні такого типу перехід від відомої історії до вигаданої, причому формула АІ передбачає певне відсоткове розподілення реальної та ірреальної історії. В «Українській якбитології» Д. Шурхала бачимо трохи більше 30 відсотків джерел і відсилок історіографічного характеру, на які автор нанизуює альтернативні історії та об'єднує їх духом перемоги українства на шляху до незалежності.

Можемо висловити припущення, що саме висунуте В. Вернадським розуміння часу найглибше увійшло в художній метод модернізму, з якого розвинувся жанр АІ, пізніше

трансформувались у метажанр.

Отже, підсумовуючи аналіз підрозділу 4.1, можемо висловити думку, що час у літературному творі завжди відмінний практично за всіма характеристиками від об'єктивного часу. Час літературний характеризується такими властивостями, як наочність, функціональність, стабільність, скінченність багатовекторність і, нарешті, — вторинність — стосовно простору. Хоча зустрічаються спроби реалізації абсолютного часу в новелі: алегорична повість у новелах-притчах Г. Михайличенка «Блакитний роман».

У підрозділі 4.2 вивчено вияв концепту і архетипу часовості в порівнянні з фізичним розумінням часу та їхня екстраполяція в хронотопі малих прозових форм. Короткий огляд часових виявів у оповіданнях В. Кожелянка, Дж. Джойса, М. Кідрука, Є. Кононенко дозволив зауважити роль часу як концепту, хронотопу та архетипу, що проявляються на різних структурних рівнях тексту. Зміна часового плину відіграє жанротворчу роль, формує літературний хронотоп, виступає носієм коду новели чи оповідання. У малій прозі АІ час виконує ті ж функції, що й у творах великих прозових жанрів, разом із тим його характеристики змінюються: час новели є реліктовим, таким, що не має тягlosti. Часто хронотоп новели замінює момент часу, що сприймається читачем як експонат.

Процес десакралізації історії розглянутий в підрозділі 4.3 та визначено часовий вплив на виникнення альтернативізму в історичному оповіданні. Аналіз тут здійснено на матеріалі малої прози українських письменників: В. Кожелянка, В. Портяка, Я. Лижника, Ю. Андруховича. Концепти часу, такі як моментальний час, квазі-час подібні до ідеї гіперпосилань. У В. Кожелянка джерелом відображення таких моментів квазіреальності часто виступають власні вірші-хоку. Я. Лижник застосовує натомість ідею «покрокового часу». Новела «І тому з тобою» має ступінчасту часову структуру, в ній часові зміни вимірюються днями тижня, від понеділка до суботи. Розглянувши низку оповідань, ми прийшли до висновку, що в АІ малій прозі В. Кожелянка, В. Портяка, Я. Лижника, Ю. Андруховича та ін. українських письменників-вісімдесятників часовий вияв характеризується як момент часу,

«петля» часу, циклічний повторюваний час. Такі різновиди функціонування часу в малих прозових формах АІ дозволяють авторам здійснити темпоральний квест десакралізації історії, повернути історію її суб'єкту, зменшити страх людини перед незворотністю часу.

Прогностичний аспект альтернативноісторичної малої прози досліджений у підрозділі 4.4. В компаративному зіставленні було виявлено механізм перенесення сюжету АІ оповідання в жанрову схему роману.

У підрозділі 4.5 визначено роль жіночих образів у поетиці АІ, модус взаємин ґендерів у літературі та місця жіночого простору в ній. Альтернативою до патріархату і матріархату, як моделей домінування в модернізмі, постає модель, що перебуває над статтю і належить до загальнолюдського в постмодернізмі, а в постпостмодернізмі питання особистого витісняється поняттям індивідуального, земне розширюється до космічного масштабу. Невипадково лейтмотив жіночого письма як способу діалогу з реальністю закладений кодом «інопланетянки» в однойменній повісті О. Забужко. На противагу сучасному розумінню терміна «жіноче письмо», або «жіночий текст», спрямований на самоідентифікацію у світі, «чоловічий текст» покликаний здійснити самореалізацію як персонажа, так і самого автора. Втілення через кохання, персоніфікація себе як суб'єкта історії. Маскулінні образи В. Кожелянка набувають граничної чуттєвості, романтичності, сентиментальності, емоційної вразливості. В цьому ключі найвиразніша, на наш погляд, новела «Щастя» з книги «Логіка речей». Так доходимо висновку що функціональна роль жіночих образів О. Забужко полягає в альтернативізації плану змісту, а В. Кожелянка — форми.

Перспективою дослідження вважаємо глибше вивчення національних традицій альтернативної історії та зіставлення більшої кількості літератур за створеним у дослідженні алгоритмом (наприклад, японської, китайської, австралійської, арабськомовної літератур АІ). Варто поширити також теоретичне обґрунтування метажанровості АІ пропонованого дослідження в англійськомовному літературознавчому просторі.

ДОДАТКИ

Таблиця 1. Твори альтернативної історії у американському, європейському, російському та українському письменстві, укладена за хронологією точок дивергенції/біфуркації.

Час точки дивергенції / біфуркації	Приклади творів
65 млн. років тому	Г. Гаррісон «Захід Едему» (1984), «Зима в Едемі» (1986), «Повернення в Едем» (1988)
Декілька мільйонів років тому	В. Васильєв «Вовча вдача» (1999)
VII ст. до н. е.	Едуард Геворкян. «Темна гора», 1999.
340 р. до н.е	Л. Спрег де Камп «Аристотель і зброя» (1958, 1990)
323 р, до н.е., червень	А. Тойнбі «Якби Александр не помер тоді...»
330–320– рр. до н.е	П. Андерсон «Еутопія» (1967)
1–2 р. н. е.	С. Лук'яненко дилогія «Шукачі неба» (1998–2000)
33 р. н.е.	Н. Казандзакис «Остання спокуса Христа» (1954)
33 р. н.е.	Д. Бойд «Останній зореліт із Землі» (1968)
33 р. н.е.	Ф. Пол «В чеканні на олімпійців» (1988).
V ст. н. е.	С. Мак–Дуггал «Четвертий Рим» (рос.пер. 2006)
VI ст. н. е.	Марк Твен «Янки з Коннектикута при дворі короля Артура» (1889).

864 р. н. е.	Г. Гаррісон в співавторстві з Т. Шиппі та Д. Голм «МолотіХрест», «Хрестікороль», «Король та імператор»
1100–ті рр.	С. Кларк «Джонатан Стрендж та містер Норрелл» (2004)
1119–1312–ті рр.	В. Базів «Хрест» (2011)
1240–ті рр.	Хольм Ван Зайчик цикл «Нема поганих людей» (2000 і далі)
X ст.	І. Білик «Меч Арея», Д. Шурхало «Українська якбитологія»
XII ст.	У. Еко «Бавдоліно»
1492р.	Л. і Є. Лукіни «Міссіонери» (1989)
1492 р.	О.С. Кард «Спокута Христофора Колумба».
1588, липень	К. Робертс «Павана» (1968)
1591 р.	У. Сандерс «Невідомий Гамлет» (рос.пер. 1997)
1658 р.	О. С. Кард «Сьомий син», «Червоношкірий пророк», «Підмайстер Елвін»)
1659 р.	В. Кожелянко «Конотоп» (2000 р.)
1600–ті рр.	П. Андерсон «Буревій літньої ночі» (1974), П. Акройд «Мільтон в Америці» (рос.пер. 2002).
1632 р.	Е. Флінт «1632», В. Кожелянко «Ефіопська Січ» (2011)
1666 р.	Р. Гаррет «Панове, зверніть увагу» (1957)
1697 р.	Х. Пірс «Наполеон поза часом»
1703 р.	А. Щоголев «Хто кликав мене?» 1992
1770–ті рр.	Г. Гаррісон «Хай живе Трансатлантичний тунель! Ура!» (1972)

1775 р.	М. Первухін «Пугачьов — переможець» (1926)
1779 р.	Р.А. Лафферті «Найважливіший винахід Рейнберда» (1997)
1783 р.	Север Гансовській «Втеча» («...і мідні труби») (1987)
1805 р.	Гаррі Гаррісон «Пацюк з нержавійної сталі рятує світ» (1970)
1812	А. Анікін «Смерть у Дрездені» (1985)
1815 р.	М. Первухін «Інше життя Наполеона» (1917)
1815 р.	К. Лаумер «Зворотній бік часу» (1965)
1815 р.	В. Гіршгорн, І. Келлер, Б. Ліпатов «Нецеремонний Роман»(1927)
1825 р.	Г. Стратманн «Симфонія в мінорі»
1825 р.	Н.Я. Ейдельман «Неймовірний 1826 рік».
1825 р.	В. Савченко «П'ятий вимір», 1993
1825 р.	Пьецух, «Роммат» (1989)
1825 р.	С. Булига «Лісавета Іванна звеліла вклонитися»(1992)
1825 р.	Д. Трускіновська «Секунданти» (1994); (вид. Фоліо, 1995)
1826, 3 січня	Л. Вершинін «Перший рік Республіки (хроника кампанії, що не відбулась)»(1996)
1828 р.	Д. Клугер «Подвійне відображення» (1995)
1862 р.	Г. Тьортлдав «Зброя для Півдня»
1863 р.	С. Атлі «Обережно! Озирнись!» (1994)
1863 р., з 30.06 по 4.07	У. Мур «Дарую вам свято» (1953)
1863 р.	Б. Дентон «Територія».

прибл. 1863 р.	Дж. Морроу «Ейб Лінкольн в Макдональдсі» // Зб.»Біблейскиє історії для дорослих» (рос.пер. 2003)
1870–ті рр.	В. Рибаків «Гравільот «Цесаревич» (1993)
1895 р.	Север Гансовський «Вінсент Ван Гог» (1971)
XIX ст.	В. Пелевін «Т»
Кінець XIX ст.	М. Тирін «Бовван» (1998)
1900 р.	К. Лаумер «Світи Імперіуму» (1962) «Центрополіграф» (1992)
1900 р.	В. Щепетньов, «Марс, 1939 р.» (1998)
1903 р.	В. Звягінцев «Одіссей залишає Ітаку» (1988)
1904 р.	В. Звягінцев «Право на смерть»
1904 р.	Б. Штерн «Друге липня четвертого року» (Фоліо, 1994)
1908 р.	Я. Дукай «Крига» (2007)
1910–20–ті рр.	П. Крусанов «Укус ангела» (2000)
1911 р., вересень	В. Щепетньов «Шоста часка темряви» (1997)
1914 р.	Север Гансовський «Демон історії» (1968)
1914 р.	К. Шейніс «Самогубство»
1917 р.	К. Буличов «Штурм Дюльбера»
1917 р.	Р. Злотніков «Російські казки»
1917 р.	А. Авраменко, Б. Орлов, А. Кошелєв «Сміливо ми в бій підемо...» (2006)
1918 р.	К. Лаумер «Світи Імперіуму» (1962)
1919 р.	В. Савченко «П'ятий вимір» (1989)
1919 р.	Н. Спінрад «Стальна мрія» (1972)
1919 р.	О. Бушков «Гусар, що примостився на стіні» (1996)

1920 р.	В. Аксьонов «Острів Крим» (1979)
1920 р.	Б. Лавренєв «Крах Республіки Ітль» (1925)
1920р.	В. Пьєцух «Розмова» (1990)
1921 р.	Р.С. Кац «Історія радянської фантастики» (1993)
1921 р.	А. Шубін «Ленін жив, Ленін живий» (1998)
1929 р.	В. Рибаків «Давні втрати» (1984), О. Меньшов «Третя терція» (2019)
1930-ті рр.	Кір Буличов «Заповідник для академіків» (2006)
1935 р.	Л. Петровський «Людина черги» (1990)
1918–1945 рр.	А. Лазарчук оповідання «Чаклун», роман «Міст Ватерлоо» (1990)
1920 — 1960-ті	Пол ДіФіліппо «Втрачені сторінки» (1992–1998)
1939 р.	К. Буличьов «Заповідник для академіків» (1994)
1939 р.	А. Лазарчук «Інше небо» (1993)
1940-ві рр.	Сарбан (Джон Уолл) «Гук рогу полювальника» (1952)
1940-ві рр.	Александр Вохерет (Олесь Чернозуб) «Альтерація» (2000)
1940-ві рр.	Сірил Корнблат «Дві долі» (1958)
1940-ві рр.	Д. Хоган «Операція «Протей» (1985)
1940-ві рр.	Л. Дейтон «СС–Великобританія» (1978)
1940-ві рр	Д. Бартельм «Король» (1990)
1941 р.	Д. Клугер «Чайки над Кремлем» (1995)
1941 р., 1 листопада	В. Кожелянко «Дефіляда в Москві» (1998)

1941 р., грудень	С. Абрамов «Тихий ангел пролетів» (1994)
1941 р.	В. Звягінцев «Одисей залишає Ітаку» (1988)
1941 р.	Ф. Дік «Людина у Високому Замку» (1962)
1942 р.	Р. Харрис «Фатерланд» (1992)
1942 р.	Г. Тьортлдав, цикл «Світова війна»
1944 р.	С. Анісімов «Варіант «Біс» (2003)
1945 р.	С. Корнблат «Дві долі» (1958)
1945 р.	А. Бестер «Переплутані дроти» (1964)
1945 р.	Д. Брін «Тор зустрічає Капітана Америку» (1986)
1945 р.	Ф. Муллалі «Гітлер переміг» (1975)
1945 р.	А. та С. Абрамови «Ходіння за три світи»
1947 р.	М. Рейнольдс «Штовхач» (1963)
після 1950 р.	Д. Одія «Тартак» (укр. пер. 2008)
1953 р.	В. Єрашов «Коридори р.і» (1990)
1963 р., 22 листопада	С. Кінг «11 / 22 / 63» (р... пер. 2012)
1968 р.	В. Нефф «Королеви не мають ніг» (1973)
1970–80–ті р..	К. Ньюмен «Велика Західна» (2000)
1975 р.	К. Рохас «Долина полеглих» (рос. пер. 1983)
1982 р.	Борис Карлов «Очертя голову, в 1982–й» (2005)
1984 р.	Дж. Орвелл «1984» (1949)
1985 р.	Г. Тарлдав «Битва в космосі» (1990).
1990–ті рр.	В. Пелєвін «Generation "П"» (1999)
1991 р.	В. Рибakov «Людина навпроти» (1996), В.Кожелянко «Людинець пана Бога» (1998)

1992 р.	С. Лук'яненко «Фугу в мундирі» (1993)
2011 р.	Т. Вермес «Він знову тут» (2012)
2077 р.	Ю. Щербак «Час смертохристів: Міражі 2077 року»
2079 р.	Ю. Щербак «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року»
2084 р.	Ю. Щербак «Час тирана. Прозріння 2084 року»
2920 р.	Є. Замятін «Ми» (1920)

Таблиця 2. Таблиця субжанрів метажанру АІ з короткими характеристиками та прикладами

АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ (alternative history, alternate history, alternative story)		
назва субжанру	характеристика	приклади творів
роман політична утопія (political fiction)	Акцент таких творів з соціальної історії (життя людей в ту чи ту епоху) переноситься на перипетії державотворчості. Зазвичай у них ідеться про політичну реалізацію існуючих держав за участю реальних історичних постатей зі зміненням фактичним елементом.	В. Кожелянко «Тероріум», В. Єрашов «Коридори смерті», Б. Лавренєв «Крах Республіки Ітль»
криптоісторія (****)	Криптоісторичний роман перебуває ближче до іронічного та детективного творів. Цей різновид дозволяє більшу свободу авторської фантазії, наприклад залучення двох і більше точок дивергенції. Тоді другий пункт розгалуження будуватиметься на ірреальній історії, що відіграє роль такої, що відбувалася.	В. Кожелянко «Ефіопська Січ», К. Буличьов «Заповідник для академіків», В. Аксьонов «Острів Крим»
псевдо історія	Твори псевдоісторії можна назвати історизованою фантастикою. Тобто на жанрову матрицю історичного роману автор накладає фантастичний твір. Тут можуть фігурувати відомі дати, події, люди, але відігравати зовсім інші типові ролі.	С. Лук'яненко «Фугу в мундирі», Р. С. Кац «Історія радянської фантастики»

метаісторія	Метаісторичний твір — це альтернативна історія з кількома альтернативами, що реалізуються в одному тексті.	Сценарій фільму «Біжи, Лоло, біжи» Тома Тиквера (Tom Tykwer «Lola rennt») (1998)
N жанр +елемент AI	Твори іншого жанрового маркування, які містять деякі риси AI. Для легшого відокремлення може прислужитись такий логічний фільтр: якщо альтернативні події після певного зламу стосуються не всього твору, а лише його частини (розділу, 1-ї сюжетної лінії), то маємо справу з вказаною схемою.	К. Шейніс «Самогубство» Р. Злотніков «Російські казки»
альтернативна фантастика (історичне фентезі)	Накладання жанру альтернативної історії на твір у жанрі фентезі.	Д. Брін «Тор зустрічає Капітана Америку», Г. Гаррісон «Захід Едему», «Зима в Едемі», «Повернення в Едем»
альтернативна історіографія (alternativ Historik)	Теоретично-есеїстичні праці, що прямують до розв'язання проблеми стосунків історика та його предмета (щось на кшталт «во времена живя, мы времени не знаем»)	Г. Вайт «Метаісторія», Ю. Андрухович «Центрально-східна ревізія», Е. Томпсон «Трубадури імперії»

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ (ОСНОВНОЇ) ЛІТЕРАТУРИ

1. Агєєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. 358 с.
2. Аксенов В. Остров Крым. Москва: Эксмо, 2010. 512 с.
3. Альтернативна історія (фантастика). Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Альтернативна_історія_\(фантастика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Альтернативна_історія_(фантастика)) (дата звернення: 21.10.2020).
4. Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. Бу-Ба-Бу. Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика. Львів: Піраміда, 2007. 392 с.
5. Андрухович Ю. Повернення літератури? Бібліотека Ї. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/andr-pl.htm> (дата звернення: 15.11.2020).
6. Анисимов С. Вариант «Бис». Москва: АСТ, 2003. 519 с.
7. Анісімова Н. Пізній поетичний модернізм як естетичний феномен. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки.* 2014. Вип. 1. С. 74–81.
8. Аністратенко А. Альтернативна історія в українській літературі. Монографія. Чернівці: вид-во БДМУ, 2016. 208 с.
9. Аністратенко А. Відтворення архетипних мислеформ як письменницька реакція на національно-етичні зміни в картині світу українця (на матеріалі романів-антиутопій Василя Кожелянка „Котигорошко” і „Третє поле”). Монографія. Авт. кол. Мойсей А., Сидоренко М., Навчук Г. та ін. *Українознавство в системі вищої медичної освіти: колективна монографія. Кафедра суспільних наук та українознавства Буковинського державного медичного університету. За наук. ред. А. А. Мойсея.* Чернівці. БДМУ, 2015. С. 200–211.
10. Аністратенко А. Жанрова еkleктика роману В. Кожелянка «ЛжеНострадамус». Актуальні питання суспільно-гуманітарних дисциплін та історії медицини: колективна монографія. Кафедра суспільних наук та українознавства ВДНЗ України «Буковинський державний медичний університет» університет». За наук. ред. Т. М. Бойчука, А. А. Мойсея. Чернівці: ПП «Видавничий дім «Родовід», 2018. 236 с. С. 190–197.
11. Аністратенко А. В. Спогад про майбутнє: творчість

Василя Кожелянка в сучасних контекстах. Чернівці: Місто, 2013. 136 с.

12. Аністратенко А., Мойсей А. Альтернативна історія та християнський мотив у новітній українській літературі. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Чернівці, 2016. № 4 (12). С. 61-66.

13. Аністратенко А. Бути прочитаним. Питання класифікації великої прози В. Кожелянка. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини || Current issues of Social studies and History of Medicine. Спільний українсько-румунський науковий журнал, 2018. № 4. С. 88–94.

14. Аністратенко А. Вибір Європи. *Сонячні кларнети*. 2007. № 5. С. 2а.

15. Аністратенко А. Від листувань та есеїв — до філософських сентенцій. *Буковинський журнал*. 2013. № 1. С. 210-216.

16. Аністратенко А. Вірші в подарунок: поетичний вечір М. Бучка у Муніципальній бібліотеці ім. А. Добрянського. *Університетський вісник*. 2012. № 2. С. 34.

17. Аністратенко А. Вплив європейської філософії в романі Василя Кожелянка «Третє поле» та літературна нива твору. *Буковинський журнал*. 2011. № 2. С. 117–120.

18. Аністратенко А. Голлівудський фільм на теренах СНД. Гоголівська академія. 2008. URL: <http://www.gak.com.ua/creatives/1/8332> (дата звернення: 21.10.2020).

19. Аністратенко А. Десакралізація історії як метод літературного опрацювання історичного поля подій. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Чернівці, 2017. № 1 (13). С. 89-93.

20. Аністратенко А. Долина Бельведеру. Гоголівська академія. 2009. URL: <http://www.gak.com.ua/creatives/1/13976> (дата звернення: 21.10.2020).

21. Аністратенко А. Доля українських інтелектуалів: зустріч-інтерв'ю з істориком, політологом, публіцистом Ігорем Буркутом. *Університетський вісник*. 2012. № 2. С. 33.

22. Аністратенко А. Життя без поезії. Дві постаті в контексті епох. Філологічні науки: матеріали студ. наук. конф. Чернівецького національного університету імені Юрія

Федьковича (Чернівці, 13–14 тра. 2009 р.). Чернівці: ЧНУ, 2009. С. 279–280.

23. Аністратенко А. Загратована герань у музеї розлуки ... Першого січня Василеві Кожелянку виповнилося би 55... *Буковинський журнал*. 2012. № 1. С. 178–188.

24. Аністратенко А. Компаративна поетика сучасного політичного роману як субжанру альтернативної історії. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. № 25(4), 2019. С. 120–130. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2019.4.1>.

25. Аністратенко А. Компаративний аналіз метажанру альтернативної історії: компоненти та зв'язки в системі літературознавчої студії. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Current issues of social studies and history of medicine. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal*, 2020. №:1(25). Р. 6-10.

26. Аністратенко А. Метаісторичний роман як субжанр альтернативної історії в дискурсі інтермедіальності. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г.М. Київ : 2019. 637 с.

27. Аністратенко А. Модель національного героя України як історіографічний результат. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці, 2016. № 4 (12). С. 67–74.

28. Аністратенко А. Могильна плитка українського року. Четвер. 2008. № 30. С. 338–340.

29. Аністратенко А. Мойсеєвий читацький путівник. *Культурванш — Богемний вісник*. 2012. № 7–8. С. 25–34.

30. Аністратенко А. Непомітні докорінні зміни: пам'ять і забування у історичній прозі сучасної української літератури. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини // Current issues of Social studies and History of Medicine*. Спільний українсько-румунський науковий журнал, 2018. № 1. С. 68–74.

31. Аністратенко А. Німецькі контексти прози В. Кожелянка. *Ukraina na przestrzeni wieków: materiały V konferencji dla młodych naukowców. Koło Naukowe Ukrainistów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, 2010. URL: <http://www.rubluj.edu.pl/> (data złożenia wniosku: 28.10.2020).

32. Аністратенко А. Останній роман Василя Кожелянка. Буковинський журнал. 2011. № 1. С. 48–51.

33. Аністратенко А. Острів? Буковинський журнал. 2009. № 1–2. С. 298–300.

34. Аністратенко А. Перекладач як співтворець. Сонячні кларнети. 2008. № 6. С. 2а–3а.

35. Аністратенко А., Мойсей А. Подорож у часі у художній прозі як відголосок ритуальної пластики фольклорної обрядовості. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Чернівці, 2017. № 3 (15). С. 109–115.

36. Аністратенко А. Політичний роман-анекдот у творчості Василя Кожелянка та ідеальний жанровий варіант: ознаки й модифікації. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство, 2012. № 13. С. 4–8.

37. Аністратенко А. Питання термінології та методичні засади дослідження жанрів *political fiction* та альтернативної історії (на прикладі творчості Василя Кожелянка). *Spheres of Culture*. ed. by I. Nabytovych. Lublin. Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, 2014. Vol. VIII. P. 191–198.

38. Аністратенко А. Польські контексти творчості Василя Кожелянка. VI konferencję dla młodych naukowców: Ukraina na przestrzeni wieków: materiały VI konferencję dla młodych naukowców (25–26 maj 2011 r). Koło Naukowe Ukrainistów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 2011. URL: <http://www.slawistyka.ath.bielsko.pl/news.php?readmore=58> (data złożenia wniosku: 28.10.2020).

39. Аністратенко А. Помер Василь Кожелянко. Молодий буковинець. 2008. 28 сер. С. 4.

40. Аністратенко А. Пори року Леоніда Талалая. Буковинський журнал. 2011. № 4. С. 265–268.

41. Аністратенко А. Проблематика новелістики нового тисячоліття. «Чужий» — книга-мапа творчих задумів В. Кожелянка та скарбниця сюжетних схем романної прози. Слово і Час. 2014. № 7. С. 51–58.

42. Аністратенко А. Проза, писана жінками=жіноча проза? Буковинський журнал. 2010. № 2. С. 250–255.

43. Аністратенко А. Публіцистичний аспект романів

Василя Кожелянка. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 15. С. 17–20.

44. Аністратенко А. Розкішна інтелектуальна забава або Жанр «альтернативної історії» у нас і в них. Дніпро. 2012. № 10. С. 134–136.

45. Аністратенко А. Романістика Василя Кожелянка в контексті сучасної прози: теоретичні засади аналізу. Філологічні науки: матеріали студ. наук. конф. Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, 13–14 тра. 2010 р.). Чернівці: ЧНУ, 2010. С. 13–14.

46. Анистратенко А. В. Российская и английская альтернативная история и антиколониализм: сравнительный анализ художественной прозы. *Romanoslavica*. Universitatea din București Facultatea de Limbi și Literaturi Străine & Asociația Slaviștilor din România, 2018. Vol. LIV. Nr.4. P. 9-27.

47. Аністратенко А. Світогляд і пам'ять у творах альтернативної історії як вираження «внутрішньої еміграції». *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». Дніпро: У-т ім. А. Нобеля, 2019. №1(17). С. 72-81.

48. Аністратенко А. Терміносистема жанру альтернативної історії в художній прозі. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Редколегія: Т. Бойчук, Ш. Пуріч, А. Мойсей. Чернівці-Сучава: БДМУ, 2019. № 1 (21): Філологічні науки. С. 88–94.

49. Аністратенко А. В., Мойсей А. А. Третя терція художньої альтернативи: політичний роман в дискурсі альтернативної історії. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. *Current issues of social studies and history of medicine*. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal, 2019. №:3(23). P. 47-50.

50. Аністратенко А. Українська книга живих. Буковинський журнал. 2008. № 4. С. 240–242.

51. Аністратенко А. Фарбований кінь або любов до кінця. *Буковинський журнал*. 2012. № 4. С. 237–242.

52. Аністратенко А. Чому велика проза на Буковині у дефіциті? *Буковинський журнал*. 2012. № 1. С. 229–235.

53. Anistratenko A. Comparative classification of the Ukrainian and American alternative history novel and the European artistic subgenres of AH. Dimensions of poetics and genealogy. *Kritika*

Kultura. Department of English of the Ateneo de Manila University. Philippines, 2020. Vol. 36. P. 70-92 (pre-print).

54. Anistratenko A. Der neumoderner Roman in Europa und in Ukraine: alternative Geschichten. *The Scientific Heritage*, Hungary, Budapest, 2017. № 6 (6). P. 89–93.

55. Anistratenko A. Genre and style specifics in prose of V. Kozhelyanko. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини // Current issues of Social studies and History of Medicine*. Щоквартальний спільний українсько-румунський науковий журнал. Редколегія : Т. Бойчук, Ш. Пуріч, А. Мойсей. Чернівці-Сучава. БДМУ, 2015. № 2(6). P. 75–80.

56. Anistratenko A., Moysey A., Tkach A. The concept and modern condition of alternative history. The role of European myth in spreading the alternative-historian method in humanities. *Literary Imagination*. Oxford University Press, 2017. № 3 (2). Vol. 19 P. 787–795.

57. Anistratenko A.V. The uchronia novels as the alternative history subgenre: basic features and American-European comparison. *Romanoslavica*. Universitatea din București Facultatea de Limbi și Literaturi Străine & Asociația Slaviștilor din România , 2018. Vol. LIV. Nr.3. P. 9-22.

58. Артеменко Л., Кожелянко В. «Своєю письменницькою уявою я витягнув на світ історію, яка колись відбулась, але про яку ніхто не знає...» *Чернівці*. 2005. 28 січ. С. 14–15.

59. Аскин Я. Проблема времени. Ее философское истолкование. Москва: Мысль, 1966. С. 84–87.

60. Астрахан Н. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. Київ: Академвидав, 2014. 432 с.

61. Ауслендер Р. Час фенікса. Вірші та проза. Чернівці: Книги–XXI, 2011. С. 53.

62. Бабич І. Над передсмертним ложем імперії (сатира В. Даниленка в контексті ідеології вісімдесятицтва). *Слово і Час*. 2007. № 10. С. 79–82.

63. Базів В. Хрест: постбіблійний детектив. Харків: Фоліо, 2011. 441 с.

64. Бахтин М. Литературно–критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.

65. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
66. Бедрик Ю. У сьайві песимізму. Слово і час. 1994. № 8. С. 70–71.
67. Белей Л. Нова українська літературно-художня антропонімія: проблеми теорії та історії. Ужгород, 2002. 176 с.
68. Белей Л. Химерний соцреалізм Сергія Жадана. ЛітАкцент, 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/09/27/dvi-recenziji-na-voroshylivhrad> (дата звернення: 21.10.2020).
69. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.
70. Білик І. Похорон богів. Київ: Радянський письменник, 1986. 574 с.
71. Білик І. Меч Арея. Київ: Радянський письменник, 1972. С. 37.
72. Білик І. Меч Арея. Київ: Дніпро, 1990. 448 с.
73. Бланшо М. Простір літератури. Есе. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.
74. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. 720 с.
75. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
76. Бовсунівська Т.В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
77. Боднарюк Ю. «Замучені застоєм ми були». Молодий буковинець. 2013. 7 лют. (№ 15). С. 13.
78. Роман Василя Кожелянка «Діти застою» став книжкою року. Буковина. 2013. 1 лют. (№ 8). С. 4.
79. Бойченко О. Василева незалежність: про В. Кожелянка. Молодий буковинець. 2009. 21-22 сер. (93). С. 1.
80. Бойченко О. Дякую, що ти був: про В. Кожелянка. Молодий буковинець. 2008. 28 сер. (№ 96). С. 4.
81. Бойченко О. Кожелянд. Книжник-review. 2002. № 1. С. 10.
82. Бойченко О. Кожеляндо. Молодий буковинець. 2001. 5–11 жов. (№ 112–113). С. 6.

83. Бойченко О. Передостанній роман Кожелянка. Молодий буковинець. 2011. 22–23 кві. (№ 45). С. 2.
84. Бойченко О. В. Шатокуа плюс. Львів: Піраміда, 2004. 192 с.
85. Невивчений український модернізм. Критика. 2010. № 1-2. С. 34-35.
86. Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. Критика. 2010. № 1-2. С. 35.
87. Бондар-Терещенко І.Є. Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. 144 с.
88. Боргардт О. О. Дві культури. 2-ге вид. Київ: Простір, 2012. 400 с.
89. Ботюк В. Уривок з «Ефіопської Січі» В. Кожелянка увійшов у прощальний «Четвер». Доба. 2007. 5 лип. (№ 27). С.13.
90. Бриних М. Передчуття дешевого героїзму: огляд-рецензія прози В. Шкляра, В. Кожелянка. Голос України. 2001. 14 гру. (№ 238). С. 15.
91. Бриних М. Шахмати для дибілів: роман-посібник. Київ: Факт, 2008. 144 с.
92. Бровко О.О. Основи компаративістики: навч.-метод. посіб. Луганськ, 2012. 214 с.
93. Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. /гл. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1971. Т. 4. С. 95–96.
94. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
95. Бузина О. Игры в историю: эссе о В. Кожелянко. Киевские ведомости. 2004. 25 сен. (№ 207). С. 14.
96. Бузина О. Поразка на полях паралельної історії. Київські відомості. 2000. 29 вер. С. 22.
97. Булычев К. Заповедник для академиків. Москва: Эксмо, 2006. 626 с.
98. Буркут І. Парад комплексів. Буковинський журнал. 1997. № 2. С. 30-31.
99. В мире фантастики / сост. А. Кузнецов. Москва: Молодая гвардия, 1989. 238 с.

100. Цвірінько М. Василь Кожелянко про себе і про нас (заклучення, початок у №№ 41, 42, 44). Час. 2008. 30 жов. (№ 44). С. 5.

101. Кравців І. Василь Кожелянко: «У письменника має бути міцний зад». Вечірні Чернівці. 2007. 1 лют. (№ 5). С. 8.

102. Артеменко Л. Василь Кожелянко: «... Своєю письменницькою уявою я витягнув на світ історію, яка колись трапилася, але про яку ніхто не знає...». Чернівці. 2005. 28 січ. (№ 4). С. 14.

103. Камська-Ополоник О. Василь Кожелянко: «Натхнення — це містика». Версії. 2007. 6–23 бер. (№ 11). С. 8.

104. Кожелянко В. «Не варто витягувати п'яного з генделика, коли він лікує там депресію»: розмова з українським письменником про його новий роман «Срібний павук». Доба. 2004. 15 жов. (№ 41). С. 12.

105. Ірванець О. «Писати потрібно не заради успіху. Потрібно просто писати...»: інтерв'ю з письменником В. Кожелянком. Україна. 2001. № 4. С. 104-105.

106. Ващук І. Творчість Юрія Андруховича як об'єкт наукового осмислення. Образ. 2017. Вип. 1. С. 72-82.

107. Вернадский В. И. Научная мысль как планетарное явление. Москва: Наука, 1991. 271 с.

108. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. Москва: Наука, 1988. 520 с.

109. Винниченко В. К. Сонячна машина. Київ: Дніпро, 1989. 619 с.

110. Винничук Ю. Ги-ги-и. Львів: Піраміда, 2007. 240 с.

111. Владко В. М. Твори: в 2 т. Київ: Веселка, 1980. Т. I: Нащадки Скіфів. 576 с.

112. Войтович В. М. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ: Либідь, 2005. 664 с.

113. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ–початку ХХ століття: монографія. Київ: Смолоскип, 2015 С. 139.

114. Ганжа Л. Веселий політ у невідомості. Голос України. 2007. 21 жов. С. 4.

115. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації: монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль, 2006.

286 с.

116. Геффернен М. Значення Європи. Географія та геополітика. Київ: Дух і Літера, 2011. 464 с.

117. Горелик О. Наша перемога. Зеркало недели. 2000. 22-29 гру. (№ 50). С. 14.

118. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 631 с.

119. Гуларян А., Третьяков О. Альтернативная история как системный индикатор социального дискомфорта. Русская фантастика на *перекрестье эпох и культур*: материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 21-23 мар. 2006 г.). Москва, 2007. С. 323-335.

120. Гундорова Т. І. Кітч і Література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.

121. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм: монографія. Київ: Критика, 2013. 344 с.

122. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-е, переробл. та доповн. Київ: Критика, 2009. 447 с.

123. Гуревич А. Я. Время как проблема истории культуры. *Вопросы философии*. 1969. № 3. С. 112-113.

124. Гуревич А. Я. Избранные труды: в 2-х т. Москва, 1999. Т. 2: Категории средневековой культуры. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. С. 312.

125. Гусар Ю. 1 січня народився публіцист, член НСПУ, лауреат премії «Гранослов» та журналу «Сучасність» Василь Кожелянко (1956). *Вечірні Чернівці*. 2007. 27 гру. (№ 52). С. 12.

126. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. 352 с.

127. Даниленко В. Розвідник прийдешнього. Передмова. *Тарнавський В. Порцеляновий острів: повісті, оповідання*. Київ: Преса України, 2013. С. 410.

128. Даниленко В. Туга за втраченим смислом. *Слово і Час*. 2000. № 3. С. 41-45.

129. Дёмин В. И. «Нежеланные пассажиры» Т. Финдли как вариант библейского мифа. *Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филологическое*

образование». 2011. № 1. С. 125-132.

130. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.

131. Джойс Дж. Дублінці (вибрані оповідання). Київ: Komubook, 2017. 240. с.

132. Дібісі П. Світло згасло в Країні Див: роман. Львів, 2012. 347 с.

133. Дністровий А. Місто уповільненої дії: роман. Київ: Факт, 2003. 420 с.

134. Добрянський А. Кожелянко Василь. *Письменники Буковини: хрестоматія* /упоряд. Б.І. Мельничук, М.І. Юрійчук. Чернівці: Прут, 1998. Ч. 2: Письменники Буковини другої половини ХХ ст. С.

Потрібно вказати на якій сторінці стаття Добрянського.

135. Дяченко М., Дяченко С. *Vita Nostra*. Київ: Зелений пес, 2007. 343 с.

136. Еко У. Бавдоліно: роман. Харків: Фоліо, 2018. 448 с.

137. Елизаров М. Мультики: роман. Москва: АСТ, 2010. 317 с.

138. Ерофеев В. *Энциклопедия русской души*: роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2010. 256 с.

139. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей* /під кер. Б. Кассен. Київ: Дух і Літера, 2009. Т. 1. 576 с.

140. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей* /під кер. Б. Кассен. Київ: Дух і Літера, 2011. Т. 2. 488 с.

141. Ерофеев В. *Энциклопедия российской души*: роман. Київ: Ярославів Вал, 2011. 224 с.

142. Жадан С. Ворошиловград: роман. Харків: Фоліо, 2010. 320 с.

143. Забужко О. *З мапи книг і людей*. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2012. 376 с.

144. Замятин Е. И. *Мы. Текст и материалы к творческой истории романа*. Санкт-Петербург, 2011. С. 65.

145. Замятин Е. И. *Мы*: роман. Москва: АСТ, 2015. 224 с.

146. Затонский Д. В. *Модернизм и постмодернизм: мысли*

об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, 2000. 256 с.

147. Іваничук Р. І. Черлене вино: роман. Харків: Фоліо, 2018. 176 с.

148. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с.

149. Іздрик Ю. Таке. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2009. 272 с.

150. Ільницький М. Що було б, якби?.. Що буде, якщо?.. *Літературна Україна*. 2012. 26 січ. (№ 4). С. 10-11.

151. Ільницький М. Що було б, якби?.. Що буде, якщо?..: альтернативна історія Василя Кожелянка та антиутопія Юрія Щербака. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 268/270. С. 335-349.

152. Ірванець О. Львівська брама. Харків: Фоліо, 2010. URL: <https://www.mediaport.ua/lvivska-brama> (дата звернення: 10.11.2020).

153. Ірванець О. Любіть!.. Вірші з трьох книг та з-поза них. Київ: Критика, 2003. 111 с.

154. Ісаченко Л. Вправні руки або раз-два-три: про творчість В. Кожелянка. *Час*. 2000. 11 жов. (№ 36). С. 14.

155. Кагарлицкий Б. Ю. Периферийная империя: циклы русской истории. Москва: Алгоритм Эксмо, 2009. 577 с.

156. Казмірчук І. Письменник, який не любить нагород: про презентацію В. Кожелянка «Дефіляда» і «Логіка речей». *Вечірній Київ*. 2007. 19 січ. (№ 8). С. 8.

157. Каменська І. В. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку»): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.

158. Камишан С. Про Кожелянка в Сибіру: літературний вечір пам'яті письменника в м. Новосибірську. *Літературна Україна*. 2008. 23 жов. (№ 41). С. 6.

159. Даниленко В. Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела: найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років. Київ: Генеза, 1997. 432 с.

160. Кейван І. Тремтіння сфер: книга поезій. *Самиздат*. 2010. URL: https://web.archive.org/web/20131015162443/http://samlib.ru/k/kejwan_n_1/tm.shtml (дата звернення:

21.10.2020).

161. Кінг С. 11/22/63: роман. Харків: КСД, 2012. 896 с.

162. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. Москва: Индрик, 1994. Историческое время в Древнем Риме. С. 279–281.

163. Кобилянська О. Твори: в 3-х т. Київ: Держлітвидав, 1956. Т. 1. 590 с.

164. Коваль С. Альтернативні хроніки від Василя Кожелянка: На Львівському телебаченні поставлено фільм «Дефіляда у Москві». *Чернівці*. 2001. 9 лис. (№ 45). С. 10.

165. Ковтун Е. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). Москва: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

166. Бойченко О. „Я закінчив дефілядний період”: інтерв'ю В. Кожелянко. *Потяг* 76. 2002. № 1. С. 41–43.

167. Кожелянко В. Дефіляда в Москві. *Буковинський журнал*. 1997. № 2. С. 29–119.

168. Кожелянко В. Дефіляда: романи. Львів: Кальварія, 2007. 381 с.

169. Кожелянко В. Діти застою: роман. Чернівці: Книги–ХХІ, 2012. 328 с.

170. Кожелянко В. Довга дорога в думках. *Буковинський журнал*. 1994. № 3–4. С. 8–16.

171. Кожелянко В. Еволюція чи мімікрія? Штрихи до політичного портрета Леоніда Кравчука. *Час*. 1991. 14 тра. (№ 19). С. 5.

172. Кожелянко В. Ефіопська Січ (уривок з роману). *Четвер: Часопис текстів і візій*. 2007. № 27. С. 22–31.

173. Кожелянко В. Ефіопська січ. *Кур'єр Кривбасу*. 2010. № 244–245. С. 259–295.

174. Кожелянко В. Ефіопська Січ. Роман. Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2011. 192 с.

175. Кожелянко В. Конотоп: роман. *Буковинський журнал*. 1999. № 3–4.

176. Кожелянко В. Конотоп: роман (продовження). *Буковинський журнал*. 2000. № 1–2.

177. Кожелянко В. Котигорошко: роман. Львів: Кальварія,

2001. 155 с.

178. Кожелянко В. ЛжеNostradamus: роман. Львів: Кальварія, 2001. 147 с.

179. Кожелянко В. Логіка речей: новели. Львів: Кальварія, 2007. 160 с.

180. Кожелянко В. Не бути субстратом, а самим собою. *Буковинський журнал*. 1995. № 1–2. С. 147–151.

181. Кожелянко В. Поет Ключев і українська ідея. *Буковинський журнал*. 1995. № 1–2. С. 144–147.

182. Кожелянко В. Посланець з планети „Ді-Пі”. *Час*. 1990. № 2. С. 4.

183. Кожелянко В. Срібний павук: роман. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2006. 178 с.

184. Кожелянко В. Тероріум: роман. Львів: Кальварія, 2002. 170 с.

185. Кожелянко В. Третє поле: роман. Вінниця: Теза, 2007. 222 с.

186. Кожелянко В. Ці такі різні однакові росіяни. *Час*. 1991. 29 лис. (№48). С. 2.

187. Кожелянко В. Червоний гумор у синьо-жовтому вузі. *Час*. 1994. 25 лют. (№ 8). С. 3.

188. Кожелянко В. Чи був можливий у Хорватії український варіант? *Час*. 1991. 29 лис. (№ 48). С. 3.

189. Кожелянко В. Чужий: новели. Львів: Кальварія, 2008. 176 с.

190. Кожелянко В., Сердюк В. Пластиліновий метал. П'єса в п'яти діях. *Буковинський журнал*. 1996. № 3–4. С. 39–60.

191. Літературно-мистецька Сторожинеччина: довідник / упоряд. Т. Б. Катамай, Т. І. Ковбан, Ф. С. Кучеренко. Чернівці: Прут, 2006. Кожелянко Василь Дмитрович (1.01.1957 р.): поет, прозаїк, літературний критик, драматург, журналіст... С. 30–31.

192. Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія. Івано-Франківськ: Поліскан Гостинець, 2007. 591 с.

193. Кононенко Є. Героїні та герої: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2010. 200 с.

194. Похід через засніжений перевал. Українське соціальне оповідання ХХІ століття (2000-2012) /упор. В. Даниленко. Київ:

Преса України, 2013. Кононенко Є. Зустріч у Сан-Франциско. С. 144-172.

195. Кононович Л. Я, зомбі. Довга ніч над Сунжею: романи. Київ: Джерела М, 2000. 349 с.

196. Конотопська битва 1659 року: збірка наук. праць / ред. С. Бондар. Київ: Центр східноєвропейських досліджень, 1996. 178 с.

197. Каменська І. В. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку»): дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2002. 172 с.

198. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.

199. Кореновська І. Сюжетно-композиційні стрижні романів Юрія Щербака «Час смертохристів і Час великої гри». *Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки)*. 2017. № 1. С. 177–182. URL: http://text-intertext.in.ua/pdf/n012017/korenovska_iryuna_01_2017.pdf (дата звернення: 18.10.2020).

200. Корнейко І. В., Петрова О. Б., Попова Н. О. Теорія жанру: теоретичні та прикладні аспекти: монографія. Харків: Друкарня Мадрид, 2014. 127 с.

201. Карасьов М. Над прірвою в житті. Соціальна тематика в малій прозі на прикладі оповідань Світлани Єременко. *Українська літературна газета*. 2013. 8 бер. (№ 5). С. 14–15.

202. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии /сост. Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев. Москва, 2007. 54 с. URL: http://etymolog.ruslang.ru/doc/etymology_terms.pdf (дата обращения: 18.10.2020)

203. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

204. Концептуальный анализ языка: современные направления исследований: сборник науч. трудов /ред. Е.С. Кубряков. Москва, 2007. Предисловие. С. 7–18.

205. Кундера М. Трагедия центральной Европы: эссе. / пер. с англ. А. Пустогаров. Проза.ру. 2005. URL: <https://www.proza.ru/2005/12/16-142> (дата обращения:

28.09.2020)

206. Курицин В. Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ, 2000. Что надоело в постмодернизме? С. 256-259.

207. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ, 2000. 288 с.

208. Лабазов И. Альтернативная история в сети. *Интернет — ЛАБАЗЪ*. 2002. 03 ноя. (№ 296). URL: <http://lebed.com/2002/art3126.htm> (дата обращения: 30.09.2020)

209. Лазарчук А. «Всі, хто здатен тримати зброю...» URL: http://fan.lib.ru/l/lazarchuk_a_g/text_t_0010.shtml (дата звернення: 18.10.2020).

210. Лаич Н. О писателях-фантастах (в т.ч. и Альт-Историках). Borda.ru. 2005. URL: <https://alternatiwa.borda.ru/?1-5-120-00000072-000-0-0-1106417905> (дата обращения: 30.09.2020)

211. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

212. Россия в архитектуре глобального мира: цивилизационное измерение / отв. ред. А. В. Смирнов. Москва: Языки славянской культуры, 2015. Летняков Д., Яковлева А. Россия и мир: роль экзогенных факторов в русской истории. С. 11.

213. Література на полі медій. Теоретичні Ревізії. Збірник третій / за ред. Т. І. Гундорової, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. 634 с.

214. Література. Теорія. Методологія / упоряд. Д. Уліцька. 2-ге вид. Київ: Видавничий дім «Києво-могилянська академія», 2008. 543 с.

215. Літературознавча енциклопедія: у двох томах /уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 608 с.

216. Літературознавча енциклопедія: у двох томах /уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.

217. Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. Поетичні переклади. Київ: Дніпро, 1990. 510 с.

218. Максимюк М. Антропонімія роману В. Кожелянка «Дефіляда в Москві»: матеріали студ. наук. конф. (Чернівці, 14–15 тра. 2002 р.). Чернівці: Рута, 2002. Кн. 1. Гуманітарні науки.

С. 501–502.

219. Максимюк М. Онімний простір постмодерністського тексту (на матеріалі творів Василя Кожелянка): дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Чернівці: Рута, 2012. 268 с.

220. Максимюк М., Аністратенко А. Роль національного героя у романах В. Кожелянка «Котигорошко» та «Третє поле» (антропонімний аспект). *Актуальні питання суспільних наук та українознавства*. 2014. № 2. С. 79-83.

221. Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления / М. К. Мамардашвили. Санкт-Петербург: Азбука, 2011. Превращение формы (О необходимости иррациональных выражений). С. 243.

222. Мангайм К. Ідеологія та утопія. Київ: Дух і Літера, 2008. 370 с.

223. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.

224. Матвієнко С. Історія, як ареал гри. *Слово і Час*. 2000. № 2. С. 24-27.

225. Мельничук Б. І. Випробування істиною: проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ: Академія, 1996. 270 с.

226. Меньшов О. Третя терція: роман. Київ: Видавнича група КМ-БУКС, 2019. 544 с.

227. Михайлова А. А. О художественной условности. Изд. 2 - е, перераб. Москва: Мысль, 1970. 300 с.

228. Мілош Ч. Велике князівство літератури Вибрані есеї / пер. з пол. О. Коваленко, І. Ковальчук, А. Павлишин. Київ: Дух і Літера, 2011. 440 с.

229. Мосс М. Социальные функции священного. Санкт-Петербург: Евразия, 2000. 448 с.

230. Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Європа: два есеї про найдивнішу частину світу. Львів: ВНТЛ–Класика, 2007. 205 с.

231. Муштанова О. Ю. «Баудолино» Умбэрто Эко как метаисторический роман. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 3, Ч. 1. С. 152-156.

232. Нагорна С. Інтермедіальність та проблема перекодування мистецтв. *Наукові здобутки магістрантів*

Институту філософії. 2018. Т. 1. URL: <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/view/400/350#.X-tBZdgzaUk> (дата звернення: 28.09.2020).

233. Назаренко М. И. «Альтернативная история» в советский период: генезис и динамика жанра. *Літературознавчі студії*. 2013. № 39/2, С. 212–220.

234. Найденова В., Яновський Я. Долина Бельведеру. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2008. 152 с.

235. Наливайко Д. Очима заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.

236. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

237. Нефф В. Перстень Борджа. Вторая часть трилогии / пер. с чеш. В. Мартемьянова. Москва: Художественная литература, 1990. 335 с.

238. Нефф В. Прекрасная чародейка. Третья часть трилогии / пер. с чеш. Н. Аросева. Москва: Художественная литература, 1990. 383 с.

239. Нефф В. Королеви не мають ніг: роман / пер. з чес. Д. Андрухова. Київ: Дніпро, 1989. 495 с.

240. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. Москва: REFL-book, 1994. 416 с.

241. Нич Р. Антропология літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Київ: Смолоскип, 2007. 64 с.

242. Нич Р. Світ тексту: пост структуралізм і літературознавство / пер. з польс. О. Галети. Львів: Літопис, 2007. 316 с.

243. Ніва Ж. Народження та смерть національних міфів. *Дух і Літера*. 1998. № 3–4. С. 46.

244. Новиков В. Книга о пародии. Москва: Советский писатель, 1989. 554 с.

245. Новикова М. Міфи та місія. Київ: Дух і Літера, 2005. 432 с.

246. Новикова Н. Л., Трemasкина И. В. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения. Вестник Томского государственного университета. *Культурология и искусствоведение*. 2011. № 2. С. 19-25.

247. Нора П. Франция-память. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. Между памятью и историей: проблематика мест памяти. С. 50.
248. Ньютон И. Математические начала натуральной философии. Москва: ЛКИ, 2014. 704 с.
249. Sacrum і Біблія в українській літературі /за ред. І. Набитовича. Люблін: Ingvarr. 2008. Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті. С. 49–61.
250. Нямцу А. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Рута, 2005. 80 с.
251. Нямцу А. Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи. Рівне: Волинські обереги, 2000. Трансформація мотиву безсмертя в українській літературі. С. 156–160.
252. Нямцу А. Антофійчук В. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці: Рута, 1997. 208 с.
253. Овчаренко Н. Альтернативно-історична модель жанру дистопії в канадській прозі. *Слово і Час*. 2013. № 4. С. 59–71.
254. Одія Д. Тартак: роман / пер. з пол. О. Бойченка. Чернівці: Книги XXI. 168 с.
255. Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олесь Бердника: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2009. 20 с.
256. Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років ХХ століття / упоряд. В. Даниленко. Київ: Генеза, 1997. 388 с.
257. Орвелл Дж. 1984: роман / пер. з англ. В. Шовкун. Буча: Видавництво Жупанського, 2015. 312 с.
258. Остапчук Т. П. Експерименти Юрія Тарнавського в жанрі роману: європейські витоки й контексти. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2009. Т. 118, вип. 105. С. 54-61. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2009/118-105-11.pdf> (дата звернення: 11.10.2020)
259. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х — 2000-х гг.). *Вестник Ленинградского*

государственного университета им. А.С. Пушкина. Филология. 2013. Т. 1, № 4. С. 50-58.

260. Павличко С. Фемінізм. Київ: Основи, 2002. 322 с.

261. Пантюк С. Тінь Аріяни. Чернівці: Птах, 1994. 52 с.

262. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодернізм. *Світовид*. 1997. №. 1–2. С. 120-121.

263. Пелевин В. Generation «П»: роман. Москва: ЕКСМО, 2005. 352 с.

264. Пелевін В. О. т: роман / пер. з рос. Я. Житіна. Харків: Фоліо, 2011. 411 с.

265. *Письменники Буковини: хрестоматія*. 2-е вид., доповн. /упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці: Прут, 2003. Ч. 2: Письменники Буковини другої половини ХХ ст. 752 с.

266. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.

267. По Э. А. Мистификация: новеллы; повесть; эссе /пер. с англ. Москва: АСТ, 2004. 383 с.

268. Поліщук Л. Сукупність взаємозалежних речей, які нас оточують...про книгу В. Кожелянка «Логіка речей», видана у Львівському видавництві «Кальварія». *Україна*. 2008. № 2. С. 105–106.

269. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: Академія, 2010. 304 с.

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

271. Поллак М. Мрець у бункері. Історія мого батька / пер. з нім. Н. Ваховська. Чернівці: Книги-XXI, 2014. 248 с.

272. Потяг надій та інші залізничні сполучення: антологія / ред. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2011. 384 с.

273. Праведы. Древнее священное Знание северных волхвов / ред. В. Журкин. Москва: Белые альвы, 2005. 624 с.

274. Процюк С. Троянда ритуального болю. Роман про Василя Стефаніка. Київ: Академія, 2010. 184 с.

275. Пупурс І. В. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII XIX ст.): монографія. Суми: Університетська книга. 2017. 407 с.

276. Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників). Київ: Смолоскип, 2016. 488 с.

277. Расен Д. Х'арийская арифметика /сост. Дарияр. Соликамск: Майдан, 2005. 33 с.

278. Рикер П. Время и рассказ. Москва, 2000. Т. 1; Интрига и исторический рассказ. С. 171.

279. Рікер П. Сам як інший /пер. з франц. В Андрушка, О. Сирцовой. Київ: Дух і літера, 2002. 458 с.

280. Родик К. Криптограма анекдоту. *Дзеркало тижня*. 2008. 25 жов. (№ 40). С. 19

281. Родик К. Остання дефіляда Василя Кожелянка. *Сучасність*. 2008. № 10. С. 119-121.

282. Родик К. Передмова до істерії. *Україна молода*. 1998. 17 бер. (№ 49). С.

283. Ауслендер Р. Час фенікса. Вірші та проза / пер. з нім. П. Рихла. Чернівці: Книги–XXI, 2011. 352 с.

284. Жахів Р. Містагогія. Поезії. Вкурсіком. 2010. URL: <http://r-zhakhiv.vkursi.com/1017.html> (дата звернення: 14.11.2020).

285. Роменець В., Маноха І. Історія психології ХХ століття: навч. посіб. Вид. 2-ге, стереотип. Київ: Либідь, 2003. 992 с.

286. Рохас К. Долина павших: роман / пер. с исп. Л. Синянской. Москва: Радуга, 1983. 376 с.

287. Аверинцев С. Софія–Логос. Словарь / под ред. К. Б. Сигова. Київ: Дух і Літера, 2005. 902 с.

288. Аверинцев С. Собрание сочинений / под ред. К. Б. Сигова. Київ: Дух і Літера. 2004. Т. 2: Переводы. Многоценная жемчужина. 456 с.

289. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни: експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ: Альтернативи, 2003. 280 с.

290. Сидор–Гибелинда О. Писанкові комп'ютери. *Зеркало недели*. 2012. 16 мар. (№10). С.

291. Сірук В. Вісімдесятники як літературне явище. *Слово і Час*. 2001. № 5. С. 37–45.

292. Сірук В. Дискурсивний рівень: мала проза вісімдесятників. *Науковий вісник Східноєвропейського*

національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. 2002. № 4. С. 80–85.

293. Ситон Дж. Мы живем в «1984» Оруела. BBC Culture Ukraine. 2018. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-russian-44044741> (дата обращения: 14.11.2020).

294. Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років: монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2019. 704 с.

295. Скорина Л. Аналіз художнього твору: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2013. 424 с.

296. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.

297. Смирнів В. Українська фантастика: історичний і тематичний огляд. Харків: Мачулін, 2019. 436 с.

298. Снайдер Т. Червоний князь. Таємні життя габсбурзького ерцгерцога / пер. з англ. П. Грицака. Київ: Грані-Т, 2011. 296 с.

299. Сняданко Н. Василь Кожелянко. Срібний павук. *Львівська газета*. 2005. № 146. С. 8.

300. Соболев С. Альтернативная история: пособие для хронохичхайкеров. Липецк: Крот, 2006. 232 с.

301. Соловей О. Фенікс, або свято безсмертного Енка. *Кальміус*. 2001. № 1–2.

302. Сорокін В. Цукровий Кремль: роман / пер. з рос. О.Л. Ушкалова. Харків: Фоліо, 2010. 219 с.

303. Стахурська Л. Г., Таранова Н. О., Юкало Т. М. Енциклопедія знань. Дніпро: Сталкер, 2003. 768 с.

304. Стужук О. Жанр, метажанр, мегажанр як теоретичні проблеми. *Українська наукова термінологія: суспільні та гуманітарні науки*: матеріали наук.-практ. конф. (м. Київ, 12 лис. 2010 р.). Київ: Наукова думка, 2010. С. 69–76.

305. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2006. 18 с.

306. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за ред. Д. Наливайка. Київ: Видавничий дім «Києво–Могилянська академія», 2009. 487 с.

307. Сучасна українська белетристика: координати

«Коронації слова»: монографія / за ред. С. В. Підпригори. Миколаїв: Іліон, 2014. 303 с.

308. Тарнавський В. Порцеляновий острів: повісті, оповідання. Київ: Преса України, 2013. 416 с.

309. Тексти: антологія прози: молоде покоління українських літераторів 90-х рр. / упоряд. А. Кокотюха та ін. Київ: Смолоскип, 1995. С. 293-294.

310. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. учеб. пособ. Москва: Просвещение, 1971. 461 с.

311. Толкин Дж. Р. Р. Малые произведения: стихи, сказки. Москва: АСТ, 2003. 252с.

312. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20 т. Москва, 1963. Т. 8: Анна Каренина. 509 с.

313. Томпсон Е. М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ: Основи, 2006. 368 с.

314. Томулець О. Путь становлення. Чернівці, 2006. 144 с.

315. Томулець О. Шлях пробудження. Чернівці: Прут, 2004. 152 с.

316. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Київ: Темпора, 2012. Соловей Е. С. Триумфальна дефіляда Василя Кожелянка. С. 428-448.

317. Трофименко Т. Що доброго з Бреслау, або історичний детектив від Марека Краєвського. Буквоїд. 2009. URL: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2009/09/21/133540.html> (дата звернення: 13.09.2020).

318. Українські літературні школи та групи 60–90–х рр. ХХ ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики / упоряд. В. Габор. Львів: Піраміда, 2009. 620 с.

319. Українські письменники: біографії, огляди творчості, літературні напрямки і течії, літературознавчий словник: довідник / ред. М.І. Преварська. Київ: Велес, 2011. 368 с.

320. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва: Искусство, 1995. С. 103.

321. Фейгин О. Тайны квантового мира. О парадоксальности пространства и времени. Москва: АСТ-Пресс

Книга, 2010. 288 с.

322. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011. 432 с.

323. Франко І. Твори: у 50 т. Київ, 1978. Вип. 16: Вступ. Захар Беркут. Образ суспільного життя Карпатської Русі в 13 столітті. С. 7-15.

324. Харлан О. Д. Розвиток жанру ретро-детективу в сучасній європейській літературі. *Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство*. 2009. Вип. 4. С. 69-79.

325. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період: навч. посіб. Київ: Академія, 2008. 248 с.

326. Хейден У. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.

327. Победы Третьего рейха. Альтернативная история Второй мировой войны /под ред. П. Цаураса. Москва: АСТ, 2004. 395 с.

328. Час тирана. Прозріння 2084 року. Повідомлення про Шевченківську премію. *День*. 2015. 10 лют. (№ 21).

329. Червінська О. В. Аргументи форми: монографія. Чернівці: Рута, 2015. 383 с.

330. Четвертый Конкурс А. И.-Писателей: другие произведения. Жюриительская. Самиздат. 2009. URL: http://samlib.ru/k/konkurs_a_i/obzorstarmat.shtml (дата обращения: 24.09.2020).

331. Чікарькова М. Ю. Сучасна культура: проблеми аксіології і термінології: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 240 с.

332. Шекли Р. Паломничество на Землю: фантастические рассказы /пер. с англ. Москва: Эксмо, 2002. 1264 с.

333. Щербак Ю Хроніки міста Ярополя. Харків: Фоліо, 2008. 255 с.

334. Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року: роман. Київ: Ярославів Вал, 2011. 480 с.

335. Щербак Ю. Час тирана. Прозріння 2084 року: роман. Київ: Ярославів Вал, 2014. 432 с.

336. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособ. Москва: Высшая школа, 2005. 495 с.
337. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренесанс, 1991. С. 105.
338. Найденова В., Яновський Я. Долина Бельведеру. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2008. 152 с.
339. Яровий О. Постмодернізм не пройшов. Крутіть, хлопці, назад. *Літературна Україна*. 2000. 9 лис. (№ 25–26).
340. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. С. 141.
341. Яцук О. Експресивність як відчуття дійсності у романах Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві», «ЛжеNostradamus». *Мандрівець*. 2003. № 3. С. 47-51.
342. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2007 р.): бібліогр. покажч. Чернівці, 2006. 1 січня — 50 років від дня народження прозаика і поета Василя Кожелянка (1957). С. 5–6.
343. Voangiu G. Cultural identity patterns for different age categories of the population. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2018. № 4. С. 83–88.
344. Vociurkiw M. Comfort food for breakups. The Memoir of a Hungry Girl. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007. P. 119–120.
345. Braudel F. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969. P. 13.
346. Cedervall M. *Svinnhugg*. Stockholm: Natur & Kultur, 2009. 304 p.
347. Collins W.J. Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History: doctoral dissertation. University of California-Davis, 1990. P. 85–86.
348. Cordie A.M. Raum und Zeit des Vaganten: Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhundert. 2001. *Arbitrium*. 2003. Vol. 21, № 1. P. 53-55.
349. Dan D. Credințe populare bucovinene. *Gazeta Bucovinei*. 1894. N. 84. P. 1.
350. Dan D. Credințe populare bucovinene. *Gazeta Bucovinei*. 1895. N. 43. P. 1.
351. Marian S.F. Sărbătorile la români. București: Editura «Grai și Suflet — Cultura Națională», 2001. Vol. I. Dan D. Credințe populare

bucovinene. P. 72.

352. Pierre D.B.C. *Lights Out in Wonderland. A Novel.* 1st ed. London: Faber and Faber Ltd, 2011. 336 p.

353. Fowler J. *Richardson and the Philosophes.* 1st ed. Routledge, 2014. Diderot D. *Éloge de Richardson.* P. 27.

354. Dukaj J. *Lód.* Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2007. P. 162.

355. *The Cambridge Companion to Science Fiction / editors E. James, F. Mendlesohn.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Duncan A. *Alternate history.* P. 209-218.

356. Durzak M. *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziss auf abwegen.* Kohlhammer, 1982. 186 s.

357. Abbott C. *The past, conditionally: alternative history in speculative fiction.* *Perspectives of History.* 2016. URL: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/january-2016/the-past-conditionally-alternative-history-in-speculative-fiction> (Last accessed: 12.10.2020).

358. *Encyclopedia of postmodernism / editors V.E. Taylor, C.E. Winguist.* Kiev, 2003. 503 p.

359. Findley T. *Not wanted on the voyage.* Toronto: Ontario, 1984. 352 p.

360. Skrypnyk M. *Folk Heroes of Ukraine.* Translated and adapted from Ukrainian by Mary Skrypnyk. Toronto: Ukrainian Canadian, 1966. 52 p.

361. Franko I. *Works: in 50 vol.* Kyiv, 1978. Vol. 16. Introduction. Zakhar Berkut. *The image of public life of the Carpathian Rus in the 13th century.* P. 7-15.

362. Freund W., Freund W. *Der deutsche Roman der Gegenwart.* München: Fink Verlag, 2001. 248 s.

363. Fry S. *Making History. A Novel.* Random House, 1997. P. 6.

364. Gelder K. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field.* 1st ed. Abingdon: Routledge; 2004. 192 p.

365. Haddow D. *The coming barbarism: notes from the point of no return.* *Adbusters.* 2010. № 88. P. 12.

366. Handke P. *Leben ohne Poesie. Gedichte.* Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007. 237 p.

367. Harrison H. *West of Eden. A Novel.* Bantam, 1984. 289 p.

368. Hegel G.W.F. Die Vernunft in der Geschichte. Suhrkamp, 1989. Bd. 12. Hgst. Glückner. S. 117.
369. Hesse H. Die Morgenlandfahrt. Berlin: Suhrkamp, 1981. 430 s.
370. Humboldt W. Briefwechsel an F. G. Welcker (1859). Kessinger Publishing LLC, 2010. S. 49.
371. Wollberg B., Nordenfalk K. Kultur in Schweden. Schwedische Kinderkultur. Herausgegeben von Schwedisches Institut, 2005.
372. Jaworski S. Podręczny słownik terminów literackich. Kraków: Universitas, 2007. 223 s.
373. Pollack M. Topografie der Erinnerung. Salzburg: Residenz Verlag, 2016. 176 p.
374. Moser J. W. Topografie der Erinnerung by Martin Pollack (review). *Journal of Austrian Studies*. 2017. Vol. 50, № 1–2. P. 152–154.
375. Kant I. Kritik der reinen Vernunft. Werkausgabe in 12 Bänden. Suhrkamp Verlag, 2002. 2 Bde. 744 s.
376. Kapuściński R. Podróże z Herodotem. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008. 261 s.
377. Katsman R. Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature (S.Y. Agnon, The City with All That is Therein). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
378. Krajewski M. Śmierć w Breslau. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.
379. Kraus K. Ausgewählte Werke (1902–1914). Berlin: Volk und Welt, 1977. B. 1: Grimassen. 574 s.
380. Beyond the Wall: Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire. From A Game of Thrones to A Dance with Dragons / editor J. Lowder. Smart Pop, 2012. P. 89.
381. Rutherford A. A brief history of everyone who ever lived: The Human Story Retold Through Our Genes. The Experiment, 2017. 416 p.
382. Lewis J.E. The mammoth book of the West: The making of the American West. Constable & Robinson Ltd, 2001. P. 12.
383. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / editor S. Becker, H. Kiesel. Berlin: De Gruyter, 2007. 550 p.
384. Ludzie, miasta: literatura Białorusi, Niemiec, Polski i

Ukrainy — Ślady „nieistniejącego języka / red. P. Marecki, R. Serednicka, I. Stokfiszewski. Kraków: Korporacja Ha-Art, 2008. 398 s.

385. Lyotard J.F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. 1st ed. University of Minnesota Press, 1984. Vol. 10; *Theory and history of literature*. 144 p.

386. Maciejewski M. *Kulisy dziennikarstwa czyli granicy wolności kija*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. 343 s.

387. Diaconu V. *Etnografie și folclor pe Suha Bucovineană. Obiceiuri și credințe*. Iași: Unirea, 2002. Marian S.F. *Sărbătorile la români*. P. 369.

388. Martin G.R.R. *The Hedge Knight*. 2nd ed. Dabel Brothers Productions, 2003. 164 p.

389. Martin G.R., Garcia E.M., Antonsson A. *The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones*. Random House Publishing Group, 2014. P. 18-117.

390. Mehrwald J. *Bloss gut, dass es uns noch gibt! Familie Lehmann und der 51. Geburtstag der DDR*. München: Droemer Knauer, 2000. 208 s.

391. Moysey A., Anistratenko A., Tkach A. The concept and modern condition of alternative history. The role of European myth in spreading the alternative-historian method in humanities. *Literary Imagination*. 2017. Vol. 19, Issue 3. P. 787-795.

392. Nicholls P., Clute J. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit, 1993. 1408 p.

393. Pabisek M. Recenzja książki: Jacek Dukaj *Lód. Głos lodu*. *Polityka*. 2008. 7 mar. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/247673,1,recenzja-ksiazki-jacek-dukaj-lod.read> (data złożenia wniosku: 12.10.2020).

394. Pleasance C. *Revealed: The real history behind 'Game of Thrones' fantastical characters (and it's surprisingly like the Wars of the Roses)*. Mail Online, 2014. URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2625187/Revealed-The-REAL-history-Game-Thrones-fantastical-characters-surprisingly-like-Wars-Roses.html> (Last accessed: 22.09.2020).

395. Pollack M. *Topografie der Erinnerung*. Salzburg: Residenz Verlag, 2016. 200 p.

396. *Comparative Literature: Method and Perspective / editors*

N.P. Stallknecht, H. Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1961. Remak H. Comparative Literature, Its Definition and Funktion. P. 3–37.

397. Renouvier C. Uchronie (l'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être. Paris: Bureau de la Critique Philosophique, 1876. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k833574.texteImage?lang=EN> (Last accessed: 12.10.2020).

398. Rosenfeld G. Why Do We Ask “What If?” Reflections on the Function of Alternate History. *History and Theory. Unconventional History*. 2002. Vol. 41, Issue 4. P. 90-103. doi: <https://doi.org/10.1111/1468-2303.00222>

399. Rychło P. Czernowitz. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2004. 303 s.

400. Schneider-Mayerson M. What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. *American Studies*. 2009. Vol. 50, № 3-4. P. 63–83.

401. Shippey T. Hard reading: learning from science fiction. Liverpool: Liverpool University Press. 2016. 256 p.

402. Schmeink L. Biopunk Dystopias Genetic Engineering, Society and Science Fiction. Biopunk Dystopias Genetic Engineering, Society and Science Fiction. 2016. Dystopia, Science Fiction, Posthumanism, and Liquid Modernity. P. 18–70.

403. Strelka J.P. Zwischen Wirklichkeit und Traum: das Wesen des Österreichischen Literatur. Tübingen-Basel: Francke, 1994. 332 s.

404. The Cambridge Companion to Science Fiction / editor E. James. Cambridge University Press, 2003. 328 p.

405. The Elder Edda: Myths, Gods, and Heroes from the Viking World. Legends from the Ancient North / editor A. Orchard. Penguin Classics, 2013, P. 16.

406. Thompson E.M. Imperial knowledge. Russian Literature and Colonialism. Greenwood Press, 2000. 239 p.

407. Tokarczuk O. Bieguni. Roman. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008. 451 s.

408. Tokarczuk O. Szafa. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008. 62 s.

409. The portable north American Indian reader / editors

Turner F.W. Penguin books, 1977. P. 615–625.

410. Weisstei U. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. I.S.U. Università Cattolica, 1988. 256 p.

411. Vermes T. Er ist wieder da. Der Roman, Köln: Lübbe GmbH& Co. KG, 2012. P. 45.

412. White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1973. 448 p.

413. Winthrop-Young G. Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History. Historical Social Research. 2009. Vol. 34, № 2. P. 99-117.

КОРОТКИЙ ЗМІСТ МОНОГРАФІЇ ЗА РОЗДІЛАМИ (АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ)

ENGLISH ABSTRACTS

Summary of the theoretical part of the study

The alternative history (AH) concept as a phenomenon of the literary process in the Ukrainian literature is outlined in the field of neo and postmodernism, therefore it is connected with the 1970s–1990s and the first decade of the 21st century. Examples of AH works have been known as phenomena since the beginning of the 20th century. They were published both in Ukraine and in emigration (for example, V. Vynnychenko's «The Solar Machine», 1920, M. Tchaikovsky's «For the Power of the Sun», 1918). In historical science and fiction, the desire of an individual to change something in history to turn it back to the *right* track is ever more frequently realized. First, the writers figured out that by understanding the logic of events - especially at a certain chronotopic distance - one can successfully create new alternatives, layering them on the already known course of historical events in the past epochs. With the help of this method, it is possible to particularly well reconstruct the national history. The first attempt at this was made in 1889 in the American literature.

The historical gaps and periods that interested foreign writers most were mainly those relating to the wars and breakthroughs of the century, as well as to the history of Christianity. On the other hand, AH works in the Ukrainian fiction relate primarily to the national history (often political one) and either to the times of Kyiv Rus and Christianization of Ukrainian lands (I. Bilyk's «The Sword of Ares», «The Funeral of the Gods», «Do not Tease the Griffins», V. Vladko's «The Descendants of the Scythians»), or to the 19th – early 20th century (O. Irvanets' «Rivne-Rovno», Ya. Yanovskyi's «The Valley of Belvedere», Yu. Shcherbak's «The Time of Deaths», M. and S. Dyachenkos' «Vita Nostra» and, of course, *the Defilyada* – the series of three novels by V. Kozhelyanko).

The term *alternative history* (AH) describes the meta-genre of literature that is a combination of fictional and historical narratives and historiographic description of events, historical figures, preceding the fantasy story. These «allohistorical» narratives are presentational by their nature, the bottom line of them is «What will happen if?..». Focused on reflection, AH may use collective memory properties. In some national literature, such as Ukrainian, Polish, for instance, it functions as a comment on current or past social and political circumstances.

The meta-genre of alternative history has three key aspects. They seem to determine the comparative level of the American and European literature samples within this genealogical formation. They are the following: firstly, the story is supposed to completely match the recorded historical and geographical events up until the bifurcation point. In other words, a classic alternative history cannot be based on crypto-history, hypothesis, fiction, however its background may be folklore or mythological heritage of the nation or the known ancient culture; secondly, the historical figures should play a leading role in the storyline events, especially in the political context; thirdly, the key storyline is expected to relate to the history of a certain human community or civilization on the planet Earth up to the bifurcation point.

If the author uses a storytelling method where there appears a parallel world or virtual reality, this world must be identical to the actual civilizational space up to the bifurcation point and, which is no less important, must it differ significantly after it is passed.

The ambivalence of this meta-genre (being on the edge between fiction and historical prose) is due to that its plot differs from that of science fiction and based on the matrix genre of the historical novel – as well as on the fantastic perspective.

One of the most important factors in the definition of AH is that the American literary studies approach the alternative history as a subgenre of science fiction, although they consider the American literature the founder of this genealogical formation, while the European studies consider AH as a meta-genre. This is the reason why AH appears as a meta-genre in this study, because a meta-genre is versatile enough for comparative analysis of samples of various national literatures. If a peculiar formation in the world literature

obtains the status of having fixed subformations, we can refer to it as a metaformation in a global sense. This is an amazing story of the genre's formation and its transformation as a meta-genre. It produces active sub-genres in the context of creating new samples, and, meanwhile, this formation exists provisionally and is rarely named in literary or critical works, as it is seldom indicated in annotations to fictional works. For example, the novel by O. Menshov «The Third Tertiary» is marked as one of the retro-detective story genre, V. Kozhelyanko's «Terorium» – as a political mock novel, A. Afanasiev's «The Last Warrior» – as an adventure novel, V. Vynnychenko's «The Solar Machine» is described as the greatest contribution to the Ukrainian science fiction in the 1920s and the largest and most complex science fiction work, although all of these works, with their specific genre palettes, based on the architectonic and fable formula, belong to the meta-genre of AH.

The special study on «The Concept and Current State of Alternative History» presents a more detailed diagram of AH transformations from a genre to a meta-genre. The role of the European myth was to spread the alternative historical method in the Humanities.

The genre of the historical novel works well for the alternative history. Alternatives that displaced the history appeared in the field of historicism. Emergence of the historical novel is connected with the revival of historical prose in the Middle Ages, the modification of the novelistic structure of the narrative and the transformation of historical literature as a classical prose tradition from a mythological parable to an epic genre, and more recently – as a canonized genre of the novel. The historical prose is an original genre of facts, scientism, and style combined and based on the principles of poetics. This suggestion was put forward by O. Abramovich and connected it with the historical basis of the novel's genesis. Due to establishment of the totalitarian regime in Europe and the common phenomenon of rewriting history in the 20th century, not only historical events of antiquity but also socio-political transformations witnessed by the single generation were reformatted in numerous sources. In novelistic prose, mythologems and numerous layers of stylization appear as mechanisms of alternation. The trend towards generalization determined the history's role of an intermediary

between philosophy and religion: it was transformed as secular religion. Therefore, its relations with the church became ambiguous. History was replaced by the Divine Providence, as it was able to explain the course of things, but at the same time history continued to be associated with God (unmittelbar zu Gott), there has always been something sublime for rational historical reconstruction. Wilhelm von Humbolt compared history to arts, which includes not only imitation of an image, but also immersing oneself in an idea based on the form of the image.

Therefore, we can conclude that the meta-genre formation of AH spread over the course of a century impacting separate genres and varieties, and acquired various features of other genres, including canonical ones, such as the historical novel, adventure, detective novel, chronicle novel, and science fiction.

Thus, as the subgenre of «N genre + AH element », the path of AH starts in the Ukrainian literature, dating back to the 1920s. Meanwhile, in the American literature, the chronology is quite clear and associated with post-postmodernism. M. Schneider-Mayerson in his article «What almost happened... » clearly indicates the year of emergence of the AH genre: «1995 can be considered the year of the birth of alternative history as a genre» (Schneider-Maerson). Then M. Schneider-Mayerson explains such a clear dating of emergence of the genre with extra-literary reasons: «Despite the fact that hundreds of texts can be retroactively added to the list of alternative stories, the version of literary counterfactuals that came into force in the early 1990s was not fully recognized as a genre until science fiction reviewers as Steven H. Silver, E. Lipper, and NASA scientist R. B. Schmunk established the literary award «Sidewise Awards for Alternate History» for achievements in writing works of alternative history in 1995» (Schneider-Mayerson).

Though, frankly, E. Lipper and T. Shippey would not agree with M. Schneider-Mayerson. They wouldn't like to swap the alternative history into the literature shuttle that was launched with the writer award passing from the 20th to the 21st centuries. There is no doubt that the genre's genesis started in the mid-twentieth century. Whatever features it might possess in the American literature, availability of a large set of works that attracted attention of publishers, readers, and literary critics is indicative of this. In his

monograph «Hard reading: learning from science fiction» Shippey tries to combine the chronicle of the American literature science fiction with literary analysis. This would help the reader to successfully interpret works of science fiction. Speaking about the time when the AH appears in the American literature, Shippey says the following: “[Still, what all this goes to show, I hope, is once again that sf is serious, even when it is being playful. These are all major issues, and it may be only the long prosperous afternoon of Western society post-1950 that has prevented them from becoming more contentious. The six essays after this one all in their different ways are connected to the same subject. The next two are on the issue of the cultural contest, the two after that deal with ‘alternate history’, and the last two look at a particular type of ‘alternate history’, the ‘world where magic works’, considering also the relationship between magic, religion, and science” (Shippey), – T. Shippey offers an introduction to the classification of the alternative history in the American literature. So there we deal with the year 1950.

The difference in their subject/object orientation is the key obstacle to comparing these classifications. It is possible to overcome the difficulty though.

The classification of the American alternative history is based on the whirligig of the literary process. That is the main focus of the alternative subject-object orientation. The starting point is a certain work by some author and it is its characteristics that automatically serve as a model and the next template of the genre matrix. It is worth considering what kind of an author and work it is despite all the contrarities of the approach and its justification. Take «Citizen of the Galaxy» by P. Heinlein. He is known to be a brilliant writer and his work is extremely well-structured. He is famous for being not only «self-employed», but also effectively working for the literary time and genre. The role of «Citizen of the Galaxy» is multidimensional and not obvious: we face not just entertaining reading material or a humanistic mission to expand boundaries of readers' mindset. R. Heinlein builds up a non-linear spatial and temporal model of history for the reader, winning the reader's heart and darkening the mind at the same time, encouraging people to lose the sense of time-space, and later, in the next generations, the ability to see the forest for the trees, that is, by writing a story to see the history in its entirety:

«Within the plot of *Citizen of the Galaxy* itself, this play has a very obvious function: it is an attempt by the dictatorial 'Grandmother', who runs the ship, to involve Thorby in her society's mythology and make it impossible for him to get away» (Shippey).

So, the first aspect in the classification of the American AH covers prose works. They belong to the subculture of neomythologization of history in its broader sense of «history» (history in general) and the narrower meaning - «story» (narration of the work). One could mention «*World of Difference*» by G. Tarldava, D. Brin's «*Thor Meets Captain America*», G. Garrison's «*A Transatlantic Tunnel, Hurrah!*».

We should keep in mind that as an artistic device repeated mythologization does not work in AH compositions of this type. It works particularly as an idea and goal for implementation, which further becomes something more than an adventure story and will serve as a guide for the author and reader: «Heinlein is aware of all these falsities, and indeed uses the play to make them ironically clear. He is aware also of the tendency of most human societies to rewrite history in conformity with their current self-images» (Shippey). The images change over time, along with new political and social trends, so history is rewritten again. Such a critical alternative of the national or global history is considered in historical science as a historian's drawback, an attempt to intrude in the sacred truth and steady-as-a-rock facts. Nevertheless, in fiction, the drawback gives room to creative non-standard thinking and analysis, which allows us to reveal secrets of the actual history.

The next type of AH in the American literature, as described by T. Shippey, comes into view in the context of doubting progressive development of history. It is based on the theory of stair-stepping development of the history of mankind in general and the national history in particular. The author of the classification makes a connection between these views here and now, which is effective enough for creating AH samples. «The tension between the two views is seen in the rich history of works about time travelers who return to change the past. The most famous of them are, perhaps «*Lest Darkness Fall*» by L. Sprague de Camp, 1941» (Shippey). T. Shippey also refers to M. Twain's «*Yankees from Connecticut at the court of King Arthur*» as very similar to de Camp's novel. It was written 52

years earlier and it belongs to the second category in the classification of AH works. Apart from the conclusion about a different functional role of the time travel method in works of alternative history, we also have a new update, much more distant from the one declared by M. Schneider-Mayerson in 1995, namely, 1889, the year M. Twain wrote the novel «A Connecticut Yankee in King Arthur's Court». However, the novel by M. Twain was criticized due to its monoculturalism in the political worldview. Although all of these details are related to extraliterary factors. If we compare the invariant of the American AH, presented for the first time in the novel by M. Twain, we talk about cryptohistory in the Ukrainian and Western European literature. It is referred to in the monograph by T. Shippey as *pseudo-history* ('Whig history').

The next invariant of AH in the American literature is interpreted by T. Shippey as an «alternate universe». It can be correlated with the European concept that is also characteristic of the Ukrainian AH, namely - *metahistory*. One can see an invariant in the alternative American fiction in the novel, written in 1951 by M. W. Wellman «Twice in Time» and in the first story by G. Kipling, «Eye of Allah», which was reissued in 1926 in his collected works «Debits and Credits». T. Shippey characterizes the AH invariant as «the tension between 'desirability' and 'possibility' is what all the stories are really about» (T. Shippey). He also called it metaphorically the «alternate universe». The same phenomenon is referred to by T. Denisova as «The Traditional American Trend» in her brilliant «History of American literature of the XX century». She distinguishes it from the concepts and key sources of postmodernism, which was formed in the American culture of the next decade: «A new theme is being developed. It keeps pace with interests of society and an individual. The search for new poetics is held not in the plane of postmodernism, but in the traditional American trends such as new journalism, history, quick news (gothic), a combination of sociality (factuality) and fictionality in the American dimension (fabulation)» (Denisova). There is no clear analog of the European and Ukrainian *political AH novel* in the American classification of AH, but «*fabulation*» actually takes the same place as a political utopia with an alternative historical structure of the plot in our literature.

Another invariant of AH in the American literature of the mid-20th century is an alternative «parallel world». This variety includes a large range of texts, in particular, K. Dick's «The Man in the High Castle» (1962), H. Harrison's «A Transatlantic Tunnel, Hurrah!» (1972), W. Moore's «Bring the Jubilee» (not translated into Ukrainian) (1953), R. Garrett's, «Too Many Magicians» (1967). Shippey says «The point is, however, that all these stories also have their very potential to modern concepts of history, and are attractive to us at least partly because they show us how we might be too different if subjected to a different set of social pressures» (Shippey). In comparison to the classification of the Ukrainian and European AH literature, the American «*parallel world*» correlates with the *historical fantasy (historized fiction)*. This AH invariant is significantly different from description of the actual history and the alternative one after the bifurcation point. There are a lot of options for layering genres, plot construction, artistic media, and galleries of imagery in literature.

The last type of the American AH described in the «Hard reading...» monograph is associated with description in AH fiction of an individual's role in the history of civilization. Thus, at the ideological and thematic levels, tension is caused by the opposition of individualization and randomness of historical events. T. Shippey sees «Foundation» by A. Asimov a perfect example of this type of AH: «Still, it must be obvious to everyone that the trilogy (as it was when this piece was first written) could not have been written without some sense of historical analogy, while for much of the time the stories do nothing but dramatize the subordination of the individual will to the 'laws' of sociohistory» (Shippey). In the Ukrainian and European literatures, alternative historiography resonates too, i.e. in German it is «Alternative Historik» - artistic and essayistic works aimed at solving the issue of relations between a historian and his/her subject. For instance, H. White's «Metahistory», Yu. Andrukhovich's «Central-Eastern Revision», etc. It is noteworthy that in the European literary the alternative historiography serves the writer primarily as a base for socio-philosophical analysis, although it is recorded as an AH subgenre. In the American literature it serves as the artistic method of retrospection: «Retrospection is not history. It is a glimpse into the past. The past seems somewhat softened by

the time distance, its angles are a little rounded..» (Denisova). It should be noted that AH writers use modeling as a method of distant analytical prediction and motivation of cause-and-effect relations of actual historical and cultural events, as well as plot lines of a work. Which does not apply to the retrospection that is often used by authors of historical novels.

The concept of a *sub-genre* balances on the verge of the content and form and is dialectically related to the term *meta-genre*. Depending on the latter's interpretation, the semantic content and semantic valence of the concept of *subgenre* may differ significantly.

Besides, the theoretical component of the narrower sense of the philosophical and philological terminological framework impacts further interpretation of concepts. Without a clear definition of the term, it will be difficult to combine the phenomena of the outer linguistic reality in the course of practical comparative analysis of the genre and stylistic characteristics of AH sub-genres.

Therefore, in modern literary studies, the genre is mostly associated with a formal phenomenon. This is established in many theoretical and literary works, in particular, those by: H. Bloom, M. Bakhtin, D. Zatonky, D. Nalyvaiko, M. Bradbury, etc. «The form is always justified by something. In the ontological meaning, the form is not entitled to the status of something sustainable. Although, it is determined by the logical chain that unites the design and creation of true integrity, an objective/subjective symbolic monade. Its aim is our minds and our response» (from the monograph «Arguments of the Form» by O. Chervinska, theorist of literature at Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University). So, we see that the genre and forms are related concepts. Their content and logic have to comply with terms of the content plane. In practical discourse, the *meta-genre*, *genre* and *subgenre* will balance on the verge of the content and form, being «viewers» within the quantum theory of the microworld.

The *meta-genre* in literary studies has a huge semantic set of meanings. Authors like O. Burlina, Yu. Podlubnova, B. Ivaniuk consider meta-genre as a sort of extra derivations. It is approximated to the method and way of artistic expression of an object's fictional comprehension and reproduction. It is not a consolidated sub-genre formation though. It should be mentioned that the general direction of theoretical studies relating to the issue of the meta-genre is based

on its interpretation by M. Bahtin. He outlines the meta-genre as an established set of specific means of artistic modeling of the world. Consequently, «the meta-genre blurs the traditional understanding of the genre, and falls under a different system of theoretical understanding» (Raritskyi), as pointed out in the monograph «Scores of Text and Spirit» by O. Raritskyi. Partly agreeing with this interpretation, we should pay attention to the pragmatic aspect of differentiating the genre and meta-genre. This issue is covered in the «Lexicon of General and Comparative Literature»: «the meta-genre is a popular genre characteristic that determines the typological similarity of various genre forms» (B. Ivanyuk, Lexicon). The concept of *meta-genre* is used in modern literary studies when it comes to a large variety of fiction. They are known to create their own genre modifications which later become independent genres.

O. Stuzhuk, the author of one of the first Ukrainian science fiction studies, outlines that it is fair to emphasize development of genre modifications by the meta-genre formation. «Meta-genre is a peculiar system of genres with several characteristic features» (Stuzhuk, p. 5). The term *meta-genre* is used in the suggested study exactly in this very narrow meaning.

It is worth noting that due to the rapid expansion of the corpus of novelistic prose works in the late 20th and early 21st century, there was a practical need to label new samples. They did not fit into existing theoretical scheme of types and the genre subdivision of creative works of that time. That is why concepts such as «intermediate genres», «subgenres», «overgenres», «undergenre» emerged. They were difficult to include into a certain hierarchy. Since the concept of the meta-genre appeared, the hierarchy was set as follows: meta-genre, genre, sub-genre (from more general to more specific ones).

The definition of the genre by N. Bernadska can serve as the basic one. («The genre is an artistic concept as a whole. Where features that are dominant (a set of features that cover different levels of the work – from compositional to linguistic ones) and variable (a system of flexible and changeful elements of the structure) interact. When the artistic genre is a set of dominant (i.e., level) and variable (i.e., changing) features, they are known to create a *genre matrix*, structuring their connections as a certain clear sequence – a

structure. The genre changes into a *subgenre* if the total number and quality of dominant features of the work decreases and the influence of variable ones increases. A subgenre is a genealogical formation that arose through transformation or modification of the genre.

Overall, it could be said that a **meta-genre** is a super-genre genealogical formation. It develops based on several genre matrices of source genres. The meta-genre actively produces literary samples and serves as a base for sub-genre branches.

In the second decade of the 21st century, each of the AH subgenres can function as a full-fledged genre. However, it turns out that it is more practical to choose the scheme of «**N genre + AH element**» in applied discourse, taking into account dynamism of the plot, valence of genealogical schemes, and specific artistic media used by the writer to implicate the ideological and thematic plan. On the other hand, a combined genre requires a lot of the writer's attention and skill for him/her to create a well-structured text, an edited structure of the novel and bright genre images and characters. For example, to implement the combined genre in the novel «The Third Tertiary» (a retro detective AH novel), O. Menshov had to introduce a separate epistolary publicistic superstructure with a large list of characters, to implicate the reader as one of the characters of the specified separate storyline, and measure out the text of the key detective storyline to fit in the approximately the same text volume. This requires the writer's cultural experience and excellent writing skills. Especially when historical canvas of the novel's superstructure is not thematically related to the basic plot framework.

Polish writer Ya. Dukai used the approach mentioned above too. He resolved it by means of creative details and ultimate combination of detective, historical, adventure, and fantasy genres as a single receptive unit at the expense of the descriptive design expressed at the textual level. The volume of the novel is over 1,200 pages.

Implementation of the *N genre + AH element* formula goes beyond fiction limits. On the other hand, the modern novel also goes beyond the artistic means of prose and is partially competing with its opponents: fiction and journalism.

Historical fantasy usually contains a deep ideological and thematic connection with literary travels. These may be absolutely

different modes of travel in a particular practical aspect of expression in the novel: time travel, space travel, forced travel, escape, military travel, etc. The modus of the travel and the content of this concept are important. I. Kropyvko, a researcher into the Ukrainian and Polish literature of postmodernism, presents the modern literary concept of literature travels as follows: «A postmodern character who travels instead of undertaking an educational focused search for abstract truths and his essence [...] establishes communication with others, i.e. the people and events he encounters during the journey – and so the reader does [...]» (Kropyvko). We can observe the birth of a receptive alternative option based on the dialogue using the internal language of travel literature in the modern world. A travel into the inner world of a character is compared with spatial or temporal characteristics of the character`s travel.

It makes sense to refer to receptive standards of intertext and metatext perception when considering historical fantasy from the immanent travel point of view. A topological or chronological journey in prose is an essential attribute of the specified subgenres. So, «when creating a certain text, the writer models the image of the reader as his «alter ego». Such a «perfect reader» is able to recognize the meanings encoded in the work» (Skoryna). To ensure receptive success, the writer makes some efforts: he implements historical insights in the text, cognitive inserts, postcards, letters, newspaper clippings, and other elements aimed at engaging the reader into the cultural and historical continuity of the work or its parts.

One of the most interesting literary versions is the subgenre of **alternative historiography**. In historical science, alternative historiography is recognized as «false history», which is not worth the attention of the present civilized scientific world. However, in fiction, the subgenre has its special objective: to analyze the national history by modeling alternative «branches» of its development. Alternative historiography sometimes includes a body of historical texts. Due to interpretation of historical facts and the role of famous figures in the national history they are known to form the basis for ideological pressure on certain population categories or creation of social myths designed to control areas of public life that are still not under control of the current authorities. Manipulative texts, as well as information and educational resources, are not considered in the

study. In the Ukrainian literature, a good example of alternative historiography is the book by D. Shurkhalo «The Ukrainian What-If-ology», and the work by H. White «Metahistory» is a good example in the American literature.

The historiographical way of presenting the material is the key feature of this subgenre, whereas the genre feature is the active formula of AH and introduction of new «historical» characters.

The last interesting AH subgenre is the **political utopia (political fiction)** novel. It became widespread in the literature of Western Europe and the former Soviet Union and Slavic countries. The subgenre refers to a wide variety of novels and short prose, the alternative history in which relates to a political system, public policy, or national political history. A good example in the Russian literature is «The Collapse of the Itl Republic» by B. Lavrenyov. A good example in the British literature is «Stalky & Co» by R. Kipling. Thus, works of the political utopia subgenre are characterized by architectonic modeling based on the saga principle. On the artistic level of the fables, they tend to be written as chronicle narratives. On the linguistic and symbolic levels, they often appeal to historical epochs of monarchies and historical figures of heroic epics, which are associated with mythologems and folklore concepts.

The focus of the study is the Ukrainian features of postmodernism, which defined the «cover» of the postpostmodern literature, vs. classical post-modern phenomena of a game, replacing chronotopic coordinates, quotes of classical and modernist writers without quotation marks, intermediality and intertextuality, the tendency to create metatext, local genre modifications.

KRemythologization of European mythologies, the issue of the «internal» and «external» myths, their reception and interpretation – all these are aspects related to features of the poetics of the creative alternative history, and they are included into the research structure on the local basis.

One of important features of comparative studies is their ambivalence towards the history of literature and the literary theory. This conditioned the need to introduce the key principle and methodological basis of the suggested study. Therefore, the comparison is based on three key points: the Ukrainian literature and AH in it, the «source» American literature and AH in it at the

current stage, and the Western European dimension of AH as the «imaginary third» one. This was how the genre formula and the general idea of alternative history were transmitted from the American to Ukrainian literature. Therefore, we can also emphasize the system variety of comparative analysis in the study.

Consequently, there is the logical dilemma of the uniqueness and multiplicity of the phenomena of the individual and national pictures of the world. The issue of the primary or secondary factors in formation of cultural values arises again. Thus, Romanian researcher G. Boangiu differentiates components of the of «friend or foe» meanings (or «I – the Other») separately for the generation that emerged in the 20th century. The algorithm of outlook formation was based on a collective ideology, which formed the national consciousness. The framework for an individual philosophy was created, and nowadays, in the first decades of the 21st century, the process is reversed and directed from the periphery to the center, from the individual to the general.

Approaching the Ukrainian mentality theoretically, G. Boangiu suggests an almost perfect transparent mechanism for restructuring the content of the concepts. Well-known comparatist H. Syvachenko also draws attention to these important aspects in her work «The Prophet of the Foreign Fatherland». This is a change in the way and essence of literature's interaction with society, of the writer with the reader, the subjective vision with objective reality. «In the new information and socio-geopolitical situation, writers, as well as humanity as a whole, are increasingly beginning to realize the degree of their theoretical independence from history and space» (Syvachenko).

The distance of the modern ideology subject/carrier and their historical and topographic context of the postpostmodern age implies expansion of the alternative discourse in general and in the AH literature in particular. Which doesn't apply to the opposition influenced by the totalitarian narrative, except for the obvious changes in the dominant models of development of the global situation in general. When comparing the alternative models in the fiction of various national literatures, we may come to conclusions about the identity, similarity, or difference; general, special or unique, universal, areal, and local, international or national, in AH samples in

the diachronic section. We also discover genealogical and functional schemes of artistic alternatives.

A wide range of national literature materials from Ukraine, Russia, Poland, the Czech Republic, Germany, Sweden, Great Britain, Spain, and the USA makes it possible to identify the boundaries of alternative history in fiction and to take into account all individual national components of poetics and genealogy. A comparative analysis of AH functioning systems will highlight common functional and artistic features of the meta-genre. The practical value of findings of a systematic comparison of the creative AH within a national literature, a writer, or samples of artistic works increases significantly when the observations are synchronized and systematized.

In the modern European prose, writers create their works within adjacent genre and stylistic formations. This includes J. Mayard, Ch. Falkenland, S. Fry, T. Vermes, Ya. Dukai, T. Dückers, K. Thomas, M. Göritz, T. Hulswitt, etc. In the former Soviet and Russian school of fantasy some works by famous historical fiction authors include: V. Aksionov («The Island of Crimea»), A. Afanasiev («The Last Warrior»), V. Pelevin («The «P» Generation»), V. Sorokin («The Sugary Kremlin»), V. Yerofeev («The Encyclopedia of the Russian soul»), etc.

Works by Ukrainian authors include those by Yu. Andrukhovich, O. Berdnyk, O. Irvanets, V. Kozhelyanko, Ya. Lyzhnyk, O. Menshov, V. Tarnavskyi, Yu. Scherbak, Ya. Yanovskyi.

From among **the best examples** of the **AH genre**, most works represent different options of the countries' development stemming from the outcome of the world wars. For example, S. Anisimov's novel «Variant BIS», and by T. Vermes' «Look Who's Back». S. Anisimov's novel describes a course of events that could have occurred if the allies had fought together with Germany against the USSR. In novel by A. Lazarchuk «Who is able to hold a weapon...» we observe an alternative course of the history of Europe in the 20th century in case Germany had won World War II. There is also possible to include here the *Defilade* trilogy by V. Kozhelyanko: «The Defilade in Moscow», «Konotop», «The Man's Zoo of the Lord», published in 2007 under one cover.

Pseudoalternative history (pseudo-history) is a type of alternative history that arose as a result of activities or influence of the so-called *progressors*, such as P. Anderson, who wrote «What would happen if...» (Paul William Anderson's «Delenda Est»), the character of the story by L. S. de Camp «Lest Darkness Fall», «The Andriiv Brotherhood» by V. Zvyagintsev, etc.), or of any *transferred* artifacts, structures, groups of people, or even entire populated regions of the future. Pseudo-history works can be referred to as *historicized fiction*. The author imposes his/her piece of fantasy on the genre matrix of the historical novel (in the Ukrainian literature, for example, it is «False Nostradamus» by V. Kozhelyanko, R. S. Katz's «The History of Soviet Fiction»). Some dates may be mentioned there (even fantastic ones, like *October 32, 1991*), events, famous historical figures, but they may play roles that are not typical of them.

At the beginning of the third decade of the 2000s, alternative history is already functioning as a meta-genre in the European national literature. The genre matrix of the historical novel can be transformed as fantasy, detective, adventure genealogical varieties. This allows the writer to create samples of new subgenres that would provide the artistic arsenal required to implement the ideological and thematic content.

Uchronia is a subgenre of AH where the action takes place in a known chronotope but outside of the time context. The temporal segment may appear after the bifurcation point. The term *uchronia* is an analogy to the well-known term *utopia*, where *topos* are replaced with *chronos*. A book of the same name was written by Charles Renouvier in 1876. As its full title implies, this book is «an apocryphal sketch of the development of European civilization, not as it was, but as it could have been». The concept of local value is mentioned in the novel. It would later be used in literary criticism in the meaning of a fantasy subgenre in the United States literature, and in the European writing its meaning was rather that of a subgenre within the AH meta-genre.

Functioning of alternative history subgenres is rather heterogeneous in the discourse of the meta-genre and interaction of post-genre cultural factors of the modern novel. For example, logical, genealogical intersections and superstructures of poetics create secondary connections between literary phenomena and cultural

cross-sections of real-time. The cultural aesthetic of the urban novel fits well into the framework of an alternative historical detective story. It partly contains the characteristics of a political novel. Such interweaving happens not only in ekphrastic romance. Following D. Zatonyskiy, T. Bovsunivska considers the political novel as a genre variety in her popular monograph «Genre Modifications of the Modern Novel». She does not consider it as a thematic segment, however, she develops this idea with the statement: «The political novel is characterized by the feature where artistic and political types of communication exists in the novel. This is an important factor for the further genre formation» (Bovsunivska, p.282). The «further genre formation» provides for updating genre schemes, consolidating cultural and historical context to create a worldview basis for the novel and a unique model of the piece of art poetics. The researcher sees this process as follows: «Communication, in this case, is understood as interaction of manifested consciousnesses. The communication through the text of a political novel is systematic creation of a conscious verbal behavior of the author`s novel. It is aimed at interacting with the collective recipient (and building a certain model of the world in its cognitive system) to transmit personal or collective meanings and exert an aesthetic and political influence on it» (Bovsunivska). Consequently, the communication goal «leads» all levels of the work of art. The authors mainly use the journalistic, reportage style at the linguistic and stylistic levels. Slang words are used in the language of the work. Incomplete sentences and appellative constructions are used at the syntactic level. At the symbolic level, political slogans may act as characters, and famous historical figures may act as symbols of the national collective choice. One can see a combined genre type at the geological level. The declared result of communication manifests itself at the ideological and thematic levels, exerting an aesthetic and political influence on the reader. This could give them additional information to think over certain historical and political events.

It should be pointed out that the qualification of AH subgenres within the meta-genre depends both on functional characteristics of each of the sub-genres, and on genealogical features of genre development. English literature studies tend to describe AH as a subsidiary genre of science fiction. As AH is included into the genre

prose of popular literature (genre fiction), English literature qualifies alternative history as a subgenre. For example, this similar approach is used by T. Shippey in his work «Hard reading: learning from science fiction». «The first thing I would like to say about alternative history, I believe [...] that this subgenre of science fiction, like most of them, if not all of them, is heavily restricted by the rules. It obeys a kind of grammar. Rule 1 for the alternate history is [...] to find a bifurcation point, a point where we split off the real history we know and the alternate history, which we are being introduced to. There are obvious regulations for this main rule [...]» (Shippey). Whereas the European literary studies and Ukrainian ones, in particular, apply the approach of considering AH based on «dividing it into subsidiary subgenres», as S. Sobolev indicates in his «The Handbook for Chronohackers», in terms of the content of the European literature, the both versions work well.

There are lots of controversies in the literary theory of today regarding perception of the genre. Understanding of the genre as basic elements of a piece of art in modern literary studies is perceived as an element of classical «outdated literary studies». Since 2010, growing opposition of researchers in the English criticism has been observed. It is based on understanding of practical significance of the genre theory. Such confrontation can be described theoretically using the principle of socio-political groups, such as «ultraright-wing genre researchers» and «ultraleft-wing genre researchers». So the «ultraright-wing» ones are absorbed in the concept of the «over-genre», regardless of the thematic aspect of their research (this may be a work on aesthetics of popular literature or a historical and literary analysis of works by a particular writer, or even comparative studies). The «ultraleft-wing» underestimate influence of the genre on the form and content of the modern novel. They introduce the style, the ideological and thematic balance, the contact of the author and the recipient, the artistic context, etc. One of the «ultraright-wing» ones is, for example, K. Gelder, who attributes the genre of fiction with a stronger literary intensifier. He divides literature into fiction (that is, mass literature) and «high literature» to his taste. The popular literature is completely determined by its genre, whereas intellectual literature, the literature of professional writing, does not need any genre labelling, according to the researcher. Though in each case it

can be described and identified by the author's going beyond the genre or any other limits. «This is just one way to note that Literature uses a set of logics and practices that differ in nature from those depicted in popular fiction» (Gelder, «Mass Literature: Logic and Practice of the Literary Sphere»).

Following the English-speaking «ultraright-wing» literary scholars, Ukrainian researchers defend the superposition of the genre. For example, S. Filonenko in her «Mass Literature in Ukraine: discourse / gender / genre» monograph, follows K. Gelder's theory and adopts it in her analysis of the theoretical base of the Ukrainian mass prose, focusing on the genealogical aspect of fiction. As S. Filonenko claims, it is a genre that contains complex discourse of the work and puts questions that make it clear «the answers will be dependent on the genre identification of a particular work» (Filonenko). Therefore, the genre is not just a frame of the work, but also an inescapable fate for the writer, as the literary critic points out, «the author always exists in a relationship with a certain genre» (Filonenko).

At the same time, «ultraleft-wing genre researchers» promote the actual role of the genre in literary studies. It comes from understanding of the functional genre in linguistics. C. Miller's theory focuses on the nature of genre as a social action as inherited in works by Ukrainian linguists from Kharkiv. «The genre is a rhetorical tool that plays the role of an intermediary between specific intentions and social necessity. It connects the personal with the social, the individual with the repetitive» (Korneiko, quoted from the monograph by I. Korneiko, O. Petrova, N. Popova). A creative genre acquires the same interpretation among literary critics who are engaged in literature of the post-postmodern era. These are P. Kharchuk, S. Kyryliuk, etc. The predominant influence of the social factor on formation and reinterpretation of modern novel genres is often perceived by post-postmodern literary critics as dominant, in particular in the Ukrainian literature. «From now on, the Ukrainian literature exists in a free society, where everyone can write and read what they like. Where mass genres are being developed [...] while the national context is modified as the context of mass literature. At the same time, Ukrainian writers remain active authors» (such as neo-positivists, neomodernists). They strive to create «sophisticated»

literature. Among active writers, there are (postmodernists) who, appealing to mass genres, try to imply serious meaning in them» (Kharchuk).

So, we are talking about the fact that it is quite difficult to distinguish between mass and «sophisticated» literature, especially when using the concept of a bestseller. Novels that fall under the fictional text scheme have mainly stylistic, rather than genre identification markers. The definition of fiction proves it. «In modern literary studies, fiction refers to a light, lively, entertaining, easy to understand story about an event or scientific problem, a well-known person, mainly designed for a naive recipient; it is considered a type of mass literature that uses narrative forms aimed for easy reading» (Kuznetsov, Lit. encycl.).

We see that nowadays genealogical studies in Ukraine face the problem of lack of clear differentiation of the social vector of a literary work, especially when we speak about the modern novel. Introduction of the term «literary production» (that is semantically similar to the notion of «printed production») into literary criticism attributes the discourse of literary studies to the past of the 20th century. When the so-called sophisticated literature was created based on the principle of «collection books», and «a graphic printed product», in terms of poetics and stylistics it was approximately equal to «tabloid periodicals» intended only for one-time entertainment reading.

That is why we qualify AH as a meta-genre, and the political utopia, cryptohistory, alhistory, uchronia, metahistory, political fantasy novels - as AH subgenres.

The political utopia or political fiction novel introduces the genre matrix of historical and social prose and the style of the ironic novel. To combine quite diverse components, the authors use the utopia or dystopia method and scheme. The key elements of such works of social history are related to country building processes. They are usually about political becoming of existing countries and contain actual historical figures, but also a changed element (V. Kozhelyanko «Terorium», B. Lavrenev «The Collapse of the ITL Republic»).

Cryptohistory is a subgenre of alternative history. In its genealogical formula, the actual story exists only theoretically, while

the alternative history that forms the plot after the bifurcation point is based on unproven historical sources. It allows more freedom for the author's imagination, where they may involve two or more bifurcation points. As previously mentioned, the second point of bifurcation would be based on an unreal story that is presented as a true one. Genre markers and plot schemes are identical to alternative history. Though the goal of reconstructing history disappears and is replaced by other goals: restoration of national and mental mindset elements (V. Kozhelyanko's «Ethiopian Sich»), humanization of the society (Kir Bulychov «A Reserve for Academics»), psychologization and/or logical construction of the historical course (H. Garrison's trilogy «West of Eden», «Winter in Eden», «Return to Eden»), and so on.

A metahistorical work is an alternative history with several alternatives implemented in a single text. The best example is the «Metahistory» by H. White, «The Ukrainian What-If-ology» by D. Shurkhalo.

Alternative fiction (historical fantasy) is formed by layering of the alternative history genre on a fantasy genre piece. A bright example is «Thor meets Captain America» by D. Brin. Some adventure works can be included here where they meet the formula **N genre + AH element**. The background of action in the works is formed by certain historical events (if they are clearly described by the author, or they are given a specific indication), and the nature of characters, cause-and-effect relations of the characters' actions are intrinsic to a certain actual historical period. We could mention the novel «The Third Field» by V. Kozhelyanko in this context.

So, having analyzed functioning of alternative history subgenres within the meta-genre (for the European literature) and the place of AH as a fantasy subgenre (for the American prose), we see an extensive network of markers of poetics and genealogical features of this intermediate, global phenomenon of fiction. Over time, from the 20th through the 21st century, AH has acquired in different national literatures its own unique genealogical matrices, plot schemes, palettes of artistic means, and historical periods that fall under the scope of the writers' attention. Therefore, the most productive and interesting in comparative terms is an attempt to not distinguish specific features of the Ukrainian AH against the

background of foreign writings, but to collect a complete map of artistic alternatives, where our Ukrainian alternative historical prose is marked in blue and yellow, the colors of the Ukrainian flag.

1st Chapter summary

The alternative history (AH) means history and the cultural set of historiography, cultural studies, genes studies, phenomenology sections; they explore multidimensionality of the historical time. The term has a more limited meaning in the literary discourse. AH was established in global writing during the epoch of modernism. As a fiction genre, it originates from works by prominent American writer M. Twain.

The most famous works of this genre are: «*3,000 Years Among the Microbes*» by M. Twain. (1905), «*A Sound Of Thunder*» by R. D. Bradbury, (1952), «*Eutopia*» by P.W.S. Anderson, (1967), «*Tunnel Through the Deeps*» by H. M. Harrison (1972), «*Dr. Heidegger's Experiment*» by N. Hawthorne (1837), «*Lest Darkness Fall*» by Lyon Sprague de Camp (1939), «*The Island of Crimea*» by V. Aksyonov (1979), by «*The Heir*» K. Bulychov (1992), «*Fatherland*» by R. Harris (1992), «*The Other Sky*» by A. Lazarchuk (1993), «*72 Letters*» by T. Chan (2000), «*The Variant «Bis»*» by S. Anisimov (2004), «*11/22/63*» by S. King (2011).

There are also Ukrainian writers, who even though unaware of that, created works in this genre, among them: V. Baziv, I. Bilyk, M. Brynykh, V. Vladko, V. Danylenko, R. Ivanenko, R. Ivanychuk, M. Kidruk, S. Protsyuk, V. Shevchuk, Ya. Yanovs'kyy et al. V. Kozhelyanko consciously and purposefully elaborated this genre in our literature, while Yu. Shcherbak continued doing this after Kozhelyanko's death.

The most prominent researchers who explored the alternative history are: C. Byeryezhnoy (Russia), H. White (USA), J. Clute (USA), R. Cawley (USA), V. Leshchenko (Russia) and A. Royfe (Russia), V. Sobolev (Ukraine), N. Chorna (Russia). M. Twain's novel «*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*» (1889) is based on actual historical notes, chronicles, evidence materials, however, the plot catalyst is a fantastic element introduced by the author, which can be generally referred to as «what would happen if...». The divergence point (an external crucial element) changes the ordinary (known,

real) historical course; this is the most important genre marker, which helps to identify works of the alternative history genre.

Alteration of the past history (even if it refers to the future of the society) creates lacuna for plot schemes evolution in the fantastic type literature, namely, it prepares the basis for realization of typical story constructions in science fiction and fantasy, for example, in the context of time travelling, intrusions of alien civilizations or individual representatives of extraterrestrial forms of life.

Genre markers in AH works may also balance on the edge of the global vs partial, namely history and a story; hypothetical development histories, life screenplays of the human civilization vs the official historiography, «and not smart dinosaurs, walking trees or mice» as Hokser put it [the pseudonym of the <http://militera.lib.ru> site founder, organizer of AH writer contests].

The most important stylistic markers of AH are (based on prominent modern fiction texts):

- Immersion into national mental peculiarities of historical development and law-making, changes in historical events;
- Hermeneutic connection of AH and Christianity (a predominant amount of AH works were written based on historical material after Christianity uprising or actually about this process or its suppression);
- Immersion into mythology and esoteric knowledge;
- Criticism of the linear consequence theory in its general sense;
- Involving reproduction methods from other arts or sciences;
- A wide range of formal and typological formations.

The typical genre markers are:

- Replacement of history in the past;
- The epic story of an epoch, i.e. description of life of at least one generation in the changed historical reality;
- National affiliation of the characters, allusions, logical chains, and at the same time - parable generalization of the story.

As Hokser puts it, the alternative history genre has three key pillars determining its features:

- The history described fully matches with the fixed world and national history up to the point of divergence, in other words, alternative history can't be based on crypto-history, hypothesis,

fabrications; only actual historical figure appear as protagonists in the writings;

– Alternative history is a history of humanity; that's why animalistic images or representatives of extraterrestrial civilization can't be protagonists either;

– If artistic methods referring to parallel worlds or virtual reality are used in the writings, this world must be identical to the real, civilized space up until the divergence point and must differ essentially after it is passed.

The thesis to define this genre may be different from the terms and conditions of the contest among modern writers, as they are seen by literary critics in Slavic countries. The competition among alternative writers was organized with participation of M. Moshkov and writers from Kharkiv School of Fantasy Writing. It has been conducted for about 10 years, so the jury and interested audience have created pieces of literature, aesthetic and even philosophical criteria within the genre, which formed the genre variety in the Slavic literature.

Appearance of the AH genre on the edge between the fantastic and historical is supported by the fact of parallel functioning of the both genre markers. As John Clute wrote in his encyclopedic article: «Alternative History is not a computer game-strategy, which can *be saved, replayed* and then *resaved*... and it is not secular talks about *what it could be if* Alternative history «lets to analyze progress of historical events, estimate the role in history of a person and occasional factors, and the most important, understand regularity of historical events, to avoid the repetition of the former mistakes in reality».

Ambivalence of this genre is due to the fact that it is distinguished from science fiction and is formed based on the genre of the historical novel.

The genre scheme of the historical novel works successfully for alternative history writings. AH emerged in the field of historicism that shifted history. Appearance of the historical novel is connected with the historical prose revival during the Middle Ages, modification of the novel narrative structure, and transformation of the historical literature in the New Time epoch from mythology/parable as an epic genre, then - as a canonized genre of the novel. «Historical prose is

an original genre where facts, scientism, and style are combined based on principles of poetics». This is a statement by A. Abramovuch and it is connected with the historical prose genesis. But in the 20th century «[...] in connection with the totalitarian regime's establishment in Europe and the practice of history rewriting [...] numerous presentations of historical events [...] mythology dominates ever more [...] and numerous stylizations are observed».

The movement towards generalization gave the history the role of a mediator between philosophy and religion: it transformed into secular religion. So its relations with the church became ambiguous. History blocked up the Divine Providence with its capacity to explain the course of things, but at the same time history continued to be connected with God (unmittelbar zu Gott), there was always something too lofty for rational historical reconstruction. V. Humbolt compared history with an art that «is also not only imitation of an image, but an application of an idea that is based on that image». («[...] auch nicht sowohl Nachahmung der Gestalt, als Versinnlichung der in der Gestalt ruhenden Idee ist».

The philosophy of history turned to polemics between history and the novel. D. Didro, while talking about S. Richardson, counterposed a bad novel and a novel as a bad history. As O. Tyerry believes, the novel itself, putting forward clear and consistent principles of understanding, approaches the truth in a larger extent than the old history that is able to only accumulate facts without inner logical connections. The long and tangled history of the historical novel, especially in the English (W. Scott) and French literatures, somewhat distanced the two arguing camps of dreamers and historians.

The human desire to change something in history in order to return it to the right track is frequently realized in the historical science and fiction literature. Changing facts or interpreting them only politicizes the historical chronicles and historiography itself. But it doesn't offer the desired correction of the historical modernity. New projects can be successfully created, imposed onto known schemes of historical events in the past epochs while understand the logic of events, especially at a certain consecutive distance. The national

history can be reconstructed especially well with the help of this method. So the first unsure attempt was made in 1889.

In the 20th century, AH elements appeared in essays, dramatic pieces, small prose, and lately in the novel. Historical periods and moments that interested foreign writers most mainly relate to history of wars and the break of the centuries, as well as are connected with the history of Christianity. Instead, Ukrainian authors' attempts mainly apply to the national history (mostly the political one) and the periods of Kyiv Rus and Christianization of the Ukrainian territory (I. Bilyk «*Mech Areya*» [The Sword of Ares], «*Pohoron bohiv*» [The Gods' Burial], «*Ne dratuyte hryfoniv*» [Don't Tease Griffins], V.Vladko «*Nashchadky skifiv*» [Scythians' Descendants]), or of the 19th–early 20th centuries (O.Irvanets «*Rivne-Rovno*», Ya. Yanovskuy «*Dolyna Belvederu*» [The Valley of Belveder], Yu. Shcherbak «*Chas smertochrystiv*», M. & S.Dyachenko «*Vita Nostra*», as well as the *Defilyadna* trilogy by V. Kozhelyanko.

An enormous amount of works, about 1,000, submitted to the alternative writers' contest on Hokser's website, were fantastic and fantasy AH works, they use it as a brand for successful dissemination of the book products, as it is very popular among European readers and literature critics. However, some texts labelled with such an abbreviation are not part of mass literature, especially in the context of Slavic nations. There is the process of intensive enrichment with texts of this genre marker in the Russian literature. They focus on quantity forgetting about quality.

A. Alekseev, the founder of the largest Internet resources connected with alternative history issues, wrote in *Time o'clock: news-diary of a "foot urologist"*: «Based on my old idea, I suggest it that the feuilleton epoch is rooted in the Russian fantasy of the long time ago. There have not been original writers with a holistic creative method for about 20 years. All those who exist are regarded as hybrid mutants occupied with small parts of the past». He wasn't aware of the fact that his old idea was basically taken from F.Blyaya's book «*Bestiariy suchasnoyi literatury*». [Bestiary of the Modern Literature], and we can see that A. Andreeyev considers Struhatsky borthers and K. Bulychov to be original and holistic writers.

There is another important theoretical aspect – that of the fantasy: its role in AH as a genre and stylistic component of the target

genre and AH formation in the Ukrainian literature as a genre stylized variety of the *alternative history of Ukraine*.

In the 20th-21st centuries fantastic writing becomes the target genre in fiction literature and uses features of the former alternative history genres. «The genre, as borrowed from another literature, undergoes some modifications in the new cultural environment. One of the most complicated problems of genre research is interaction within genre of the stable and variable, generally theoretical and nationally unique», N. Kopystyanska writes in her one of the most influential domestic works in the field of genre studies.

The second factor is the issue of genre transformation based on traditions of a particular national literature, as pointed out by the researcher into genre theories, this factor expands AH boundaries. That's why we talk about V. Kozhelyanko's insight into not only the AH genre novel in the Ukrainian literature, but also about creating a specific genre variety – the *Alternative History of Ukraine*.

The article “Meta-history: the historical imagination in the 19th century Europe” written by H. White¹¹ in the 19th century points out expansion of geographical boundaries of alternative history (in the extensive meaning of the term). In the 19th century, the European civilization theory went along with historiography similarly to the medieval notion about the structure of the universe. The opinion that the absolute center of intellectual history of the humanity was in Europe was developed by the Great Britain and supported by France, Italy and Germany. However, beyond Western Europe (in the geographical sense) other theories functioned. However, cultural development of nations in our part of the world made this monopoly on historiography in its research and creative manifestations possible.

So, these ideas were not developed during centuries; they were forgotten, then used again, but in a different way. In the article «*Narodzhennya ta smert natsionalnyh mifiv*» [Birth and Death of National Myths] by Zh. Niva, this process is referred to as the *greenhouse effect of Europe*. Europe is a complex botanical garden where all species must be cultivated and where unification can't boil down to hybridization. Each variation must have its own place there, while there is deficiency it will disappear, this implies the wealth and national diversity of Europe. It is much easier to plant pines

everywhere than to create an Aboretum. The European garden can't grow with outdated agriculture. Europe can't be the Middle West».

Each alternative historical work and novel, in particular, has been proving this philosophical idea every year, which is an inherent feature of Europe.

AH not only expanded geographical boundaries as time passed, while implemented within every new national literature, but also obtained new genre features and converted from an affiliated genre within science fiction, fantasy and historical novel into a meta-genre that contains a set of peculiar affiliated ones.

Creation of grounds for simultaneous development of many similar, multi-aspect ideas implies multiculturalism, the multi-semantic approach as symbolic features in the European culture and literature development that transformed the American genre in the European writing. AH boasts the highest popularity level and readers' interest in the German, Austrian, Polish, Swedish, Finnish, and Dutch literatures. In this study, we focus on the impact of the German, Polish, Finnish and Swedish literatures, among others, on AH formation in the Ukrainian literature, and significance of V. Kozhelyanko's works in development and formation of this genre in the Ukrainian literature process.

Non-admission of alternatives is a historical peculiarity in Asia (in a wider cultural sense), which was also rooted in the Slavic region. The mental colonialism of the former USSR resulted in almost complete absence of alternative history works in the fiction literature of Ukraine, Belarus, Slovakia, Bulgaria by the time of these nations obtained political independence. A large amount of texts available in the Russian AH literature doesn't imply overcoming of the colonial complex, as not only quantity is important, but also quality of the writings, as already mentioned by A. Andreev: Russian writers aren't able to create different worlds, they only parody and imitate actual facts. Russian writer and Moscow performer M. Elisarov (who originates from Ivano-Frankivsk) wrote about this in his book «Mulyku»¹³ [Cartoons].

Prominent Ukrainian researcher M. Zerov wrote about ideological concepts in the limited mobility context and about the degree of the writers' mastery in the Eastern Slavic literature as follows: «Oh, you, my nipples – the Asian area!». So, Zh. Niva's

botanical garden symbolizes the European culture's dependence in its development on reserved and repetitive processes, its own microclimate, unlike the situation in the Asian culture (even due to the fact of its broader territory).

Works in the field of literary genre of the novel research indicate the processes that took place in the European literature regarding the genre's transformation and its role in Ukraine¹⁵. A peculiar feature of the Ukrainian modern novel is mythologization of history in the global and local meaning of this term, which is also similar to the novel's transformation in Western Europe. A myth acts to avoid conservation in the European literature. A similar mythologization process happens in the Ukrainian literature practice of the modern novel, i.e. modern myth creation on the basis of mythologized historiography; T.Bovsunivska¹⁶ notes this in her monograph. The remythologization process is observed in V.Kozhelyanko's novel «*Konotop*» focused on historical consequences of Konotop battle and alternative options of mythologization of history for each of them.

However, the myth created in Europe is qualitatively different from the European myth. We can imagine that the European myth is an inner one, while the myth of Europe is an external one. Disclosure of the inner myth and etymology of the external eventually answer the question about the European essence. This analytical chain is a way to comprehend the path from the historical novel to an alternative history novel as developed in the most outstanding cultural layer of Europe – in literature. Firstly, it unwrapped in the Great Britain literature, and later - in Western European countries and the USA.

So, let's consider M.Novikova's theses from her article «*Yudeysko-hrystyyanske korinnya Evropy*» [Jews-Christian roots of Europe]. Here are some comments:

1. «Europe and the old Mediterranean region offered monotheism to the humankind [...]»¹⁸. But she contradicts herself – no atheist culture existed before Europe of the new period. Furthermore, no other country produced such as divine/demonic pluralism. And still all these phenomena would not exist simultaneously and symbiotically in any other culture. We see based on these theses that there were two *traffic lights* for the external

myth: Europe=European culture, and the *alternative* in the religious and philosophical planes, even at such a basic level of defining the European essence.

2. «Europe and the old Mediterranean region gave God to the humankind [...] to mankind [...], the very idea of an individual as a creation similar to God». But simultaneously it gave us the theory and practice of monotheism, which was noted by F. Dostoyevskiy and gladly accepted by F. Nietzsche. The both cults are linked by idolatry. Alternatives are not comforting and their duality is based on the fact that one is sinful from the aspect of Christianity, and the other is utopian in its form and content, leaving the question: WHY?

3. «Europe offered the concept (and practice of realization) of [...] personality». And almost simultaneously (in correlation with the human life and epochs) it proposed absolute *impersonality*. Governments insist on electronic indexing of all people starting from the beginning of the 21st century. So, a person becomes virtual even in the context of transforming individual existence as a number.

4. «Europe gave the humankind history as advancement». Purposeful movement towards progress, not cyclic circulation along circle or spiral tracks. And Europe created the perception of *history* as a *deadlock*. «The position European cultures (with all their historical dramas and tragedies) didn't even imagine». It is necessary to point out that the author and M. Novikova implied not the Europe plunged in the total pessimism of the late 20th century, as in "The Twilight of Europe" by O. Spengler. Historical fatalism became more evident in its outline and more adventurous in the second decade of the 19th century. The familiar *alienation* was complemented with the deadlock of history. People felt being *nobody* everywhere except the new European experience. They belonged to God, the other people, the family and origins, and to their lands. We can see brutal and global alienation in the extremely emotional and vivid novel of British (!) writer P. D.B.C. «Lights Out in Wonderland».

Alternative history became an emergency tool to help restore such a necessary myth in Europe. As it was mentioned, first in historiography practice, in the historical reconstruction domain, and

later in fiction literature. First, in English and later in all the others national literatures of Europe and the USA.

Two ideological pillars appeared as obstacles for alternative history development in Slavic literatures: inherent paganism and totalitarianism. Inherent myths of Europe (*Europe as a cradle of civilization, England as a cradle of Europe, Germany as the mother of philosophy, the legend about the Scandinavian world, unity of Europe in its contrasts, European mentality, European history* (separate from the history of Europe), *mythological origins of Europe* (literally – from the Ancient Greek myth of Europe) etc.) contributed to construction of the two above mentioned *pillars* conditioning sacralization of history.

The alternative *history and stories* attempt to overcome this sacralization and make each European component an alternative one.

So, all European myth research can be attributed to the sum of alternative history studies. Mythology of Europe has always created alternatives to historicism and together they created meanings paradigm for this enigmatic part of the world. And researchers know about it. While writers can guess it.

Besides, writers of alternative history not always deliberately do it. Some authors use alternatives due to technical needs (a way of combining detached storylines, difficulties in transition between composition elements), that's why they don't strive to align their thoughts with genre and stylistic means of AH. That's why the status of the genre's development as well as its research resembles an iceberg: the labelled texts are only a part of the range of available works.

Alternatives of Europe are strongly connected with the spirit of decadence even in Europe. And even though the European culture is regarded as garden by Zh. Niva, these two varied qualities are successfully connected. Yu. Andruhovych's essay «*Tsentralno-shidna revizia*» [Central and Eastern revision] is a vivid confirmation: «[...] ruins, this special trace, special garden of former being [...], landscape of my part of the world saturated enough with these objects [...] time fracture is sensible not so demonic as in provinces than, for example, in Vienna, however a bigger part of that world was in ruins at the moment of my birth [...]». The view of the so called *old*

Europe by Ukrainian Yu. Andruhovych is a view of a Slavic heathen at the Christian ruin of Europe, of the permanent inner *fin de siècle* inhabiting a blooming *Baroque country*.

Curiously, it is hard to determine the moment of appearance of the *Old Europe* notion, it seems that Europe is always old. But the most interesting developments start *there*, at the crossing of these two worlds, to which Bukovyna and Halychyna belong. Yu. Andryhovich joined the studies into history desacralization, especially with his novel «Moscoviada» (1992), from Halychyna perspective (it was the first attempt to create a basis for formation of the AH genre), while V. Kozhelyanko silently and in a troublesome way transformed literature in Bukovyna. Some alternative works by O. Irvanets (the novel *Rivne-Rovno*), and Ya. Yanovsky (the novel written in cooperation with V. Naydenova «*Dolyna Belvederu*» [Valley of Belveder], historical mystification by Yu. Shcherbak (the novel «Chas smertohrystiv») – this is a full list of works written within the alternative history genre as of today.

Literary achievements in the alternative history genre are also different in various countries. The USA as a genetic colony of the Great Britain was the first to create alternative history. This is not surprising in view of the urgent necessity of developing its *own history* that could be implemented in such a simple way. G. Klyut is a perennial science fiction and fantasy literature researchers, a professor and writer; he compiled and reissued an encyclopedia of science fiction in the 2000s. The edition contains several encyclopedic articles where the alternative history genre is mentioned in its various aspects.

There were two researches in the Ukrainian literary studies in 2012 dedicated to functioning of the alternative history genre. S. Sobolev's research took form of a popular science publication «*Alternativnaya istoriya: posobiye dlya hronohichhaykerov*» [in Russian], while the dissertation theses in onomastics «*Onimnyi prostir postmodernistskoho tekstu*» by M. Maksymiuk was developed based on three novel by V. Kozhelyanko, two of which are alternative writing examples – «*Defilyada v Moskvi*» [Parade in Moscow], «*Kotyhoroshko*».

The meta genre's development split it into individual genres and varieties during the century and took various fable structures from

other genres, in particular canonical ones, such as the historical novel, literary, detective novel, chronicle, and fantasy.

The 2nd Chapter abstract

The term Alternate History describes a meta-genre of literature that presents fictional accounts of historical developments which deviate from the known course of history. These allohistorical narratives are inherently presentist, meaning that their central question of «What if?» can harness the repertoire of collective memory in order to act as both a reflection of and a commentary on contemporary social and political conditions. The alternative history genre (AH) has three principal positions, which determine its features. The history described fully matches the fixed world and the national history up to the point of divergence, in other words, the alternative history cannot be based on crypto-history, hypothesis, fabrications; only actual historical people play the leading role in the writing. Alternative history is a history of humanity; that is why animal images or representatives of extraterrestrial civilization cannot be protagonists there. If an artistic method with parallel worlds or virtual reality is used in the writing, this world must be identical to the actual, civilized space up until the divergence point and must differ essentially after it. Appearance of the AH genre on the edge of the fantastic and historical is evidenced by parallel functioning of the both genre markers. As John Clute wrote in his encyclopedic article: «Alternative History is not a computer game-strategy, which can *be saved, replayed* and then *resaved*... and it is not secular talks about *what it could be if* Alternative history «lets to analyze progress of historical events, estimate the role in history of a person and occasional factors, and the most important, understand regularity of historical events, to avoid the repetition of the former mistakes in reality» (Nicholls et al.). Ambivalence of this genre is due to the fact that it is distinguished from science fiction and is formed based on the genre matrix of the historical novel.

One of the most important factors in the definition of AH is that the American fiction writing sees the alternate history as a subgenre of science fiction, whereas the European literature deals with AH as a meta-genre. This is the reason why I'm going to theoretically present AH generally as a meta-genre. If a specific formation in the world

literature gets the status of having its own sub-formations, we could refer to it as meta-formation in the global sense. It is really an amazing story of genre formation and it is presented in the special research «The concept and modern conditions of the alternative history. The role of the European myth in the spread of the alternative history method in humanities» (Moysey et al.).

Historical formation and study. Out of AH itself, but using its background and methods, such a specific subgenre as Uchronia developed. The name of the respective subgenre comes from the *Uchronia project*, which was implemented in 1991 and was initiated at the request of the Usenet newsgroup rec.arts.sf-lovers (now rec.arts.sf.written) to help find stories of the alternate history genre. Evelyn Leeper provided this web-source with a list of 250 alternate historical tips. Later she offered some general comments on the subgenre in her article «A brief history of everyone who ever lived» (Leeper, s/p). The only difference of the potential novel's world and the true historiography is the temporal aspect: the uchronic world never has true time, but it might be represented by another detail in an actual land.

Uchronia refers to a hypothetical or fictional time period in our world, in contrast to fully fictional lands or worlds. The concept is similar to that of the alternate history but different in the manner that *uchronic time* is not easily defined. The novel/story is predominantly placed at some distant or unspecified point before the current time, sometimes reminiscent of a constructed world. Some, however, use uchronia to refer to alternate history (Schneider-Mayerson). In his theoretical article on alternative history, Matthew Schneider-Mayerson makes distinction between alternative history and uchronia. As we can see, the basis for such distinction derives from the view of William Joseph Collins stated in his dissertation paper «Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History» (Collins). While W. J. Collins offers the global direction and description of the AH genre to develop a simple way of reading and analyzing this type of novels, Matthew Schneider-Mayerson writes his own alternate history of the alternative history world: «The alternate history is primarily an American phenomenon; almost two thirds of Sidewise winners or runners-up are American, and the most popular topics deal with

themes directly relevant to U.S. history, often in an intentionally nationalistic manner. Judging from their web presence, the vast majority of alternate history fans are Americans. As a result, I examine the alternate history in the context of American politics and culture» (Schneider-Mayerson). The title explains a lot: it could be something what almost was. After all, the theoretical part of the article is useful to explain the difference and specific features of the both - AH and uchronic - formations.

The word *uchronic* is constructed as an analogy of the well-known term *utopia*, by replacing *topos* with *chronos*. It was coined by Charles Renouvier as the title of his 1876 novel «Uchronie», as the full title puts it, this book is «an apocryphal sketch of the Development of the European civilization not as it was, but as it might have been» (Renouvier). The novel presents the word as a toponym, while it will later be used in literary studies in the sense of a subgenre in the USA and European AH meta-genre writing.

The whole sense of playing this kind of hide-and-seek in the domain of history writing and the historical genre with its subgenre's functional space is to figure out and then define key features of the AH and uchronic formations in fiction. Uchronic modelling deals with the same historical processes as alternate history writing does, but the objective of it is quite different. Alternative history novels demonstrate new unusual social experience in a well-known historical events scene with some changed facts. Uchronia novels deal with obvious social experience formed by fictional events. The great Ukrainian writer and literary critic I. Franko suggested a simple explanation of the difference between historiography and the historical novel: «History writing is not a story, [...] [but] enlightenment, characterization, motivation and grouping of facts of the national or world history; while a novelist sees his own work in a rather different way: where a historian operates with arguments and logical conclusions, a writer has to operate with human beings, individuals. Historical artistic writing has such a high value, as it presents evidence in detail, influence of the known history or a local story and their causal connection with the story in the novel. The novel's story offers a great value where its basic idea can appeal to modern, living people. And it implies, by the way, that historiography

is still alive and could be of use for modern writers» (Franko) [the author's translation].

Taking into account the different goals of the AH and uchronic writing, we can try and develop one definition of both. AH writing reconstructs the national or world history and the changed facts, conclusions draw our attention to specific facts, key moments of well-known stories that are invisible for us, since of everyday life's obvious reality prevents us from analyzing processes, we turn on the automatic mode instead. While uchronic writing is rather monumental work, because it turns to the world history or historiography model making. Uchronic works use the historyographical method, but they exist in unreal time dealing with well-known constructions of the action world history of civilization. For example, one of the first uchronic stories by George Richard Raymond Martin «The Hedge Knight» (Martin) uses the space of Middle Ages in Europe for fiction story modeling. Also, it is an abstract of the world of the latest «Game of Thrones» – the greatest fiction saga of the new age literature in the 2000s. There is no doubt that «A Song of Ice and Fire» is constructed based on the matrix of such myth as «The Elder Edda» and «The Lord of the Rings» by John R. R. Tolkien. Legendary fantasy writer J. R. R. Tolkien spent much of his life studying, translating, and teaching ancient tales of northern Europe at Oxford and drew on them for his own writing. These epic stories, with their wizards and knights, dragons and trolls, cursed rings and magic swords, are as fascinating today as they were thousands of year ago. Reading them brings us as close as we will ever get to the magical worlds of the Vikings and the origins of their twentieth-century counterpart: Tolkien's Middle Earth gave G. R. R. Martin, according to his own confession, the idea of the fantasy world of Westeros. Compiled by an unknown scribe in Iceland around 1270, and based on sources dating centuries earlier, the heroic poems of The Elder Edda tell us of gods and mortals from an ancient era: the giant-slaying Thor, the doomed Völsung family, the Hell-ride of Brynhild, and the cruelty of Atli the Hun. «Eclectic and fragmented, these verses nevertheless retain their stark beauty and power to enthrall, opening a window on to the thoughts, beliefs and hopes of the Vikings and their world» (The Elder Edda). But Martin saw in the «Elder Edda» saga entertaining aspects for his own use. G.

R. R. Martin's «A Song of Ice and Fire» is labelled everywhere as «fantasy series», it is still being written by the famous author, because the commercial inflows continue. But I intend to see there a uchronic history of Europe presented graphically to improve and investigate the line of the world history, leaving behind political and national injuries, wars and missed chances, lives and still unforgiven conflicts of the real Europe. The G. R. R. Martin collection could not be AH, because all the characters are unmistakably fictional, but it could be and it really is a collection of uchronic history novel, as are all the characters, main locations and events holding the stamp of the true European history.

George Richard Raymond Martin, also referred to as GRRM, often turns to historical books in his «The Game of Thrones» and developed the plot using the method of «full immersion». Where the writer describes this or that event, he tries to find out as much as possible about it, but he does not try to squeeze all the information into the novel. From among historical books, GRRM emphasized such works as: «Medieval Soldier» by Jerry Embton and John Howe, «A distant mirror» by Barbara Tuchman, «Medieval Fencing» by John Clements, collection of «Medieval War» by David Nicolas, «The Great Cities of the Ancient World» by L. Sprague de Kamp, «Chronicles of Fruassar», etc. He drew inspiration from English, French and Scottish history, as it is documented in English. The idea of the Targariens, for example, emerged as an allusion to the Stuarts – the dynasty that struggled for several generations to regain the English throne (Lauder).

The historic prototype of the Wall is the Hadrian's Wall, a defensive structure of the Romans built to repel the attacks of pickets and brigands. This shaft was the northern border of the Roman Empire. In 1981, the author went to the UK to visit writer Lisa Tuttle. In Scotland, rising to the top of the wall, he tried to imagine experience of a Roman legionnaire in the first or second century AD. For the Romans, the wall represented the border of civilization. «I experienced a lot of things there looking north, and just turned to these experiences when I began to write» «The Game of the Thrones»... However, fantasy requires a certain imagination game, I could not just capture and describe the Hadrian's Wall. It is in its own way impressive, but it is only ten feet high, and it is built of earth and

stone» (Davydenko). Disappointed, Martin realized that more massive fantastic buildings were needed for alternate fantasy history, and therefore he described the Wall as higher, monumental, and made of ice. The writer imagined how an unknown enemy or a monster might appear from the thickets. The Wall was a kind of a barrier against dark forces. In fact, only the Scots could get out of the woods in actual history, but Martin decided that it would be worthwhile to come up with something more interesting, and make the enemy immortal and white, opposite to the black Scottish warriors. The Brotherhood of the Night Watch, and its functions, might be reminiscent of the Order of the Knights of the Temple, protecting the peace of citizens, and respecting the oath of celibacy and asceticism.

The Hadrian's Wall inspired the writer to describe the Wall as a huge construction that stretches from the east to the west border of the Westeros.

Drogo's Khalasar is based on descriptions of many ancient nomads. The collective image of the Tartars goes back to the Huns and Mongols, Avars and Hungarians. Also, they have features of tribes of American Indians and some fantasy elements. They honor valor and despise death and pain, as well as neighboring nations. Portable housing, simple food, the horse cult refer to the customs of the Turks and Mongols. The «arak» sword with an concave blade is in particular a copy of a Egyptian sword with a more rounded blade. The warriors' braided hair is a tribute to the nomads of Sianbi, Dunhu and Manchurams. According to one of hypotheses, the pre-image of khal Drogo was presumably Yesugey, the father of Genghis Khan. No full-fledged Dorothean language is used in the novel, only certain words and names are mentioned.

Tyrion Lannister, an eloquent dwarf, is largely has been rejected as outlaw by Martin himself, as well as by Richard III. According to some researchers, the Lannister family image was inspired by the insidious and authoritative family of Borgia, accompanied by rumors of «blood-sucking ties»; other critics point to parallels in the story of Sersey and Joffrey with the real story of Margaret Anjou and her son Edward Westminster. In general, the similarities between the plot of «A Song of Ice and Flame» and the history of the War of Red and White Roses are noted in many sources (Pleasance). The death of

Robert Baratheon, which caused the conflict of multiple heirs, directly refers to the events of the War of Roses. Researchers drew a parallel between execution of Eddard Stark and disappearance of his brother Benjen and execution of Richard Plantagenet, the 3rd Duke of York, as well as the death of his uncle in battle. They put a paper crown on Richard's head and put it on a comforter; Stark in the novel was also beheaded. Martin confirmed the influence on Caitlin Stark's image of Queen Eleanor Aquitaine. Researchers into the writer's work also believe that John Snow is reminiscent of the Frankish Majordomo, Karl Martel (Martin et al, *The World of Ice & Fire*, 28,117,18). The probable prototypes are not only humans in the novel. Describing the throne room of the Red Castle with its Iron Throne bound by a thousand swords, the writer imagined enormous premises such as the St. Paul Cathedral and the Westminster Abbey.

The functional and historical prototypes are the reason to include «The Song of Ice and Flame» to the uchronic subgenre and compare it with other phenomena in the uchronic discourse. However, several scholars prefer to indicate the fantasy genre of the «A Song of Ice and Flame», the novel's plot is located in the space of the world literary discourse not only as a saga world, but as a European myth of the global civilization made by an unknown character. So, effective comparison here could include not only Tolkien's Middle-Earth, but also the world of the trilogy by Vladimir Neff. Czech writer V. Neff published the uchronic trilogy «Queens don't have legs», «The ring of Borgia» and «The awesome enchantress» in the period between 1973 and 1980 (Neff). All the three novels are written after the spring events in Prague, so the plane of national history construction as the main source of the works is obvious. The author of literary comments to the novel «Queens don't have legs», Ukrainian writer Valeriy Shevchuk, characterizes its historical and fictional elements in such a way: «An elegantly written novel by V. Neff, at first glance, truly represents a series of literary reminiscences to the reader, the first mention of the novels of A. Dumas and B. Brecht's «Mother Courage». There is a lot of humor in the novel; there are motives similar with «Decameron» by D. Boccaccio. But the writer employs such «free» techniques with a quite serious objective: being protected by irony, intentional anachronisms (for example, atheism was not a phenomenon of the

first half of the 17th century, but of the second half of it), he transfers immediate senses into modernity. It reveals the fact that the work is a story narrated by someone of the twentieth century» (Neff). If it were otherwise, we would be unable to grasp the deep meaning of the title. Really, why don't queens have legs and how do we deal with this fact in the novel's story? The unobvious logic of the title introduces the reader to the protagonist's specific features, which drive all the historical and fictional events: pride, prejudice, self-confidence. The entire story and Pjotr Kukan's destiny are predicted by three moirai sisters - Clotho, Lachesis and Atropos - having special functions in V. Neff's story: all the three of them determine the future destiny of the newborn Pjotr Kukan with the spell: «You will never trust in the argument that the queens don't have legs, solely because it is not true» – Lachesis stated, and Clotho then said: «And you will always leave (live?) in peace with still small voice». After them, it was the turn of the third one to speak, but black-hearted Atropos had nothing to say, she only smiled and disappeared. And the new age hero and the protagonist Pjotr Kukan started his epic journey, which is focused on the national history of the Czech Republic and the entire Europe and resembles medieval historiography, but ironically extrapolated to the 20th century reconstruction or global conversion. It is not that simple to determine the time due to the uchronic subgenre of the novel, as well as the political and social situation implying strict censorship. The enormous and illogical thing is that the prohibition of historical interpretations in the Czech and Slovak literatures resulted in an explosion of historical interpretation writings during the 1970s-90s, which is still ongoing.

So, Pjotr Kukan is a kind of John Snow – a herald bringing truth and justice. Similar to Snow, Kukan is liked by women and kings, and kings dies from time to time, women cry, and only the awesome wizard enchantress is resolved to kill him to protect the natural history from the foreign element - the principle of divergence or «the prince of divergence», if you will.

As well as «A Song of Ice and Flame» by G. R. R. Martin, V. Neff's trilogy exhibits a gallery of kings, queens, dukes, wizards, captains, people. Some of them are real, some are prototypes of actual statesmen; some characters come from Greek myths, while some – from the author's fantasy. Although the objective of the alternative

history method in the both works is quite different, it plays a similar role in the plot construction. Alternative history builds the walls of fantasy world from the bricks of actual historical elements, making the novel interesting for readers and involving them as betrayers.

The third version of alternative history writing is time-wise historiography in the context of the unknown historical paths for the modern society. The best example is the history of North American Indians. On the one hand, Americans hadn't known the historical life style of American Indians before they first met or secrets of the American Indian culture's origin. In fact, Americans got to know the history of American Indians from their myths using the moment of the cultural contact. So, we observe alternative history instead of the actual history not only because of the author's choice, but AH is also conditioned by the cause-effect relationships in the historical process. Frederick W. Turner mentioned this very cautiously in his book «The Portable North American Indian Reader» (Turner) in 1937. He collected myths and tales, poetry sagas and stories written by American Indian authors about American Indians and Americans. The entire story is, apparently, alternative. And who can prove or doubt it, if the real history was made up from pieces of every personal and social story. But the most amusing AH story in this book is about the American Indians' perception of the European historical process. I mean the story «Kaiser and the War» by Simon J. Ortiz (Turner). It speaks about the 2nd World War through the eyes of an American Indian guy was drafted into the army. But the young man didn't speak English and he'd rather stay at home. On the other hand, he didn't know what the army was. So, the story doesn't mention the name Kaiser was attributed to him, but the character was back home a year after and wore his gray army uniform only till the end of his life. Rumors were that he had killed somebody when in the army, and after this he didn't utter a word. All these alternative events act as symbols of the death of a personality in the big game of the world history. The same creative method is used many times in G. Martin's trilogy in the scene of the historical fractal branching. In Ortiz's story the reader wonders about the connection between Hitler or «another Kaiser» and the American Indian Faustin's grandson. He was still alive but how could he protect his grandson from the World War living in a American Indians' village? «After that, Kaiser always

wore his gray suit/ Every time you saw him, he was wearing it... Well, Kaiser died, but without his gray suit... Kaiser's sister said, that Kaiser had told her, that she was to send it to the government...» (Turner). The insane true story of the American uniform on an American Indian in the context of the European war could be a uchronic model of cultural influences as they are, but not as they might be in the minister's speech.

The book by Frederick W. Turner presents a good example of American Indians' view of the historical processes of the American civilization. The theme of an individual destiny and opinion is central in the novel by Jon E. Lewis «The mammoth book of the West. The making of the American West» (Lewis). The plot is constructed by the author in the form of description of the life of the American Frontier. In fact, there are two twisted historical lines of the Americans and the American Indians. The plot comprises double stories written as a conversation between Americans and American Indians. It is curious that the dialogue of cultures does not reveal contra actions or resentment only. It is also obvious from the novel that re-occupation of the territory by Americans was not the only American Indians' problem. «The Apache arrived in the arid, rugged country of the Southwest in a time before memory. The land was already occupied, by the Comanche and the Zuni, who were ruthlessly driven out. Known to themselves as «N'de» or «Dine» (meaning «people»), the newcomers were known to others by the Zuni word for enemy, apachu. Like the Zuni and Comanche, the Spanish found them an implacable foe, impossible to conquer and resistant to the overtures of the Church's black-robed friars» – writes Lewis in the chapter «War comes to the Land of Little Rain» (Lewis). Using even this one element, a new intrinsic role of the alternate history novel becomes clear: it tries to tell people the true story instead of the dogmatic and standard historiography from the world of newspaper titles and PR stories. Alternative history in creative writing could stay out of politics, nations, or the global myth of modern times, so it has a chance to tell the true story. But, as we can see, it might be a true story in the known time that has thrown on clothes of alternate history from any time in any land: «The American West was a time, and a place. But above all, it was a state of mind» (Lewis). These are the words that Lewis starts his novel with, and he

bring them throughout the entire text, telling the history as a story and the stories in the way of building the history of the New World for foreigners and new generations of Americans who didn't see it with their own eyes. In contrast to Turner's book, it is written by an American and holds a one-sided perspective, although he tries to analyze American Indians' own history, he could not do it, he could only observe and collect facts, what is an advantage of his book, being clear to the reader.

So, it could be concluded, that the genre formation of AH split into individual subgenres and varieties in the course of time, as well as different fable schemes of other genres, in particular canonical ones, such as the historical novel, fictional novel, detective novel, uchronic and fantasy writing. Alternative history was an emergency aid in restoring the much needed myth in Europe. As it has been mentioned in the historiography practice, the historical reconstruction branch sprang from the American and English fiction literature, and later appeared in all national literatures of Europe. But in Europe two ideological pillars appeared as obstacles to alternative history in Slavic literatures: latent paganism and totalitarianism. The myths inside Europe («Europe as the cradle of civilization», «England as the cradle of Europe», «Germany as the mother of philosophy», «the Scandinavian world as a transchronical legend», «the unity of Europe with its borders defined by the European mentality», «the European history and the separate history of Europe»), mythological origins of Europe (literally – from the Ancient Greek myth about Europe) built on the two above mentioned pillars result in sacralization of history. Alternative history and stories attempt to overcome this sacralization and make each European component as alternative one.

In the American literature, alternative history serves for reconstruction and projection. This explains popularity of the historical saga, G. R. R. Martin's «A Song of Ice and Flame» being the best-known one among them. But there is a bridge between the American and European writing: it is the uchronia subgenre of AH. It deals with the actual land and people that we can identify due to the given awareness of the definite time. Such a link could be found in the plot and characters' specific similarity of V. Neff's novel «Queens Don't Have Legs» and G. R. R. Martin's «A Song of Ice and Flame».

But the American AH discourse has another defining feature. AH makes it possible to develop history writing for historiography as the process covering ages. So, in process of becoming of the American West and similar events lots of historical works, fiction novels or mixed pieces appeared.

The 3^d Chapter abstract

Genealogy of alternative history definitely goes back to the genre matrix of the historical novel and the literary means of fantasy and science fiction. However, where it functions as a meta-genre, we see there interpenetrations of the basic elements of poetics and genealogy of modern urban political prose, being an artistic alternative to the post-postmodern novel as a genre segment.

So, to establish peculiarities of poetics and the genre of the alternative history political novel, we compared the following works: «The Third Tertiary» by O. Menshov and «Look Who's Back» by Timur Vermes (Germ. «Er ist wieder da»).

Genealogically, alternative history was formed based on the matrix of the historical novel (according to N. Kopystianska - based on the English historiographical novel) and borrowing the formal markers and architectonic «puzzles» of the science-fiction novel. In the historical and literary key of temporality, the first actual examples of the alternative history novel appeared in the early twentieth century in the United States, Canada, Western Europe, and they spread in literatures of the Slavic world in the mid-twentieth century, having been actualized in the Russian and Far East literatures in the 1970s. In the second decade of the 21st century, historical alternatives in fiction appeared and gained popularity in the middle-literature of Australia and Oceania.

Functioning of alternative history subgenres in the discourse of the meta-genre and interaction of the post-genre cultural factors of the modern novel are heterogeneous. Logical genealogical intersections and superstructures of poetics create secondary connections between the phenomena of literature and real time cultural sections. For example, cultural aesthetics of the urban novel fit into the framework of the alternative historical detective story, which, in turn, partially contains signs of a political novel. Such interweaving is not uncommon in the field of the ekphrastic novel.

According to D. Zatonskyi, T. Bovsunivska in her well-known monograph «Genre Modifications of the Modern Novel» views political novel as a genre variety rather than a thematic segment, however, she develops this statement: «The political novel has a peculiar feature, –T. Bovsunivska writes, – it coexists with the artistic and political type of communication, which is an important factor for the next genre’s creation». The «next genre» also involves re-arrangement of genre schemes, consolidation of cultural and historical contents as an extract of the ideological basis of the novel and creation of a unique model of poetics of a work of art. The researcher sees this process as a three-way communication: «Communication, in this case, is understood as interaction of manifested consciousnesses. Communication by means of the text of a political novel is creation of a system of conscious verbal behaviors of the author of the novel aimed at interacting with the collective recipient (and building a certain model of the world in their cognitive system) in order to transfer personal or collective meanings and exert aesthetic and political influence on them». Consequently, the communication goal «guides» the work of art at all levels. For example, at the cultural and stylistic level, the authors mainly use the journalistic style, slang words, phrases, internal dialogues in the form of indirect speech in their work («...Sokil told us, sipping cognac and eating «nikoliashkamy»... counterintelligence already set their pants on fire out of joy. I can only imagine how many people felt at the top of the world due to the fact they had caught a spy! And he ran away from them before they know it»); at the syntactic level there are incomplete sentences, appellative constructions, etc. («...the reader is caught in a trap where the ridicule ends with Hitler, the reader laughs. Not of him, but with him. Is it possible to laugh with Hitler? Is it allowed? Find out for yourself. It is finally a free country. Yet...» (ed. transl.) [«Weil der Leser sich zunehmend ertappt, wie er nicht mehr über Hitler lacht. Sondern mit ihm. Lachen mit Hitler – geht das? Darf man das überhaupt? Finden Sie’s selbst raus. Dies ist schließlich ein freies Land. Noch» (orig. Germ.)]). At the symbolic level, political slogans may act as characters, and famous historical figures act as symbols of the collective national choice («We are at war! What do you think the Russians will do to you when they come here? Believe me, a Russian will look at your child and say, for example, Oh, it's a

young German girl, but for the sake of the child I do not want to let low instincts in my pants?» (ed. transl.) [«Wir sind im Krieg! Was glauben Sie, was der Russe mit Ihnen macht, wenn er hierherkommt? Glauben Sie, der Russe wirft einen Blick auf Ihr Kind und sagt, oho, ein frisches deutsches Mädel, aber dem Kinde zuliebe will ich meine niederen Instinkte in meiner Hose lassen?» (Germ.)]]; at the genealogical level we will have a combined genre variety, and at the ideological and thematic ones - the declared result of communication, which consists in impacting the reader aesthetically and politically so that can they had food for rethinking certain historical and political events («And when you read this thing, love my little-known city and its citizens, when you are imbued with respect for the history of Yaropol and its future movements, then I will consider that my life has not been in vain», – concludes Yu. Scherbak in his letter to the reader of his novel.

It should be noted that qualification of subgenres of alternative history within a meta-genre highly depends on functional characteristics of each of the subgenres. English-language literary criticism tends to describe alternative history as a subsidiary genre of science fiction just because of the traditional inclusion of alternative history into the genre prose in mass literature (genre fiction). Tom Shippey uses a similar approach in his work «Hard reading: learning from science fiction». But the European literary criticism, in particular, Eastern European, operates the approach to consideration of alternative history based on «stratification as subsidiary subgenres», as S. Soboliev points out in his «Manual for Chrono-hitchhikers». Actually, in terms of the content of national literatures, the both versions work well.

There is a lot of disagreement regarding perception of the genre as such. Today, understanding of the genre as a basic frame element of a work of art in modern literary criticism is increasingly sidelined and is perceived as an element of the classical «outdated literary criticism». After 2010, the split of researchers as two «rival» camps has been ongoing in English-language criticism. They can be conventionally referred to as «far-right genealogists» and «far-left genealogists». In this case, «far rightists» devote themselves to the concept of «overgenre», regardless of the thematic aspect of the research (this may be a work on aesthetics of popular literature or

historical-literary analysis of the works of a particular writer, or even a comparative study), while «far-left activists» purposefully negate influence of the genre on the form or content of the modern novel, they put on the pedestal the artistic style, the ideological-thematic level of the work, the contact between the author and recipient, the artistic context, etc. It is clear that these dualities imply researchers who ignore such discourses and work in harmony with literary methods and with the literature they have undertaken to analyze.

Speaking in detail, the far-right group, for example, includes K. Gelder, who attributes the genre of a fiction work with a marker of a literary niche, dividing literature into belles-lettres (i.e. popular literature), and the «most popular literature», moreover, the very popular literature is completely determined by its genre canon, while intellectual literature, literature of high writing, does not need genre marking and in each case it can be described as some author's variations beyond the genre or any other limits. K. Gelder states in his work «Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field»: «It is simply one way of noting that Literature deploys a set of logic and practices that are different in kind to those deployed in the field of popular fiction». Following English-speaking «far-right» literary critics, Ukrainian researchers support superposition of the genre. For example, S. Filonenko in her monograph «Mass literature in Ukraine: discourse / gender / genre» borrows the theory of K. Gelder and fits it into the theoretical framework analyzing the Ukrainian mass prose, focusing on the genealogical aspect of fiction. It is the genre, according to S. Filonenko, that comprises the complex discourse of the work and asks questions that «make it clear that the answers will be completely dependent on the genre identification of a particular work». Consequently, the genre appears to be not just a frame of the work, but even an inevitable fate for the writer, because, as the literary critic points out, «the author always exists in connection with a certain genre».

At the same time, «far-left genealogists» declare the actual role of genre in literary studies, which stems from understanding of the functional genre in linguistics. The theory of C. Miller about the nature of the genre as a social action was taken over in works by Ukrainian linguists from Kharkiv. «The genre is a rhetorical means, which plays the role of an intermediary between concrete intentions

and social necessity, it connects the personal with the public, the individual with the repetitive», indicate I. Korneiko, O. Petrov, N. Popov in their monograph. The artistic genre acquires this interpretation among literary critics engaged in literature of the post-postmodern era. The predominant influence of the social factor on formation and rearrangement of genres of the modern novel, in particular in the Ukrainian literature, is often perceived by literary critics of the post-postmodern era as key: «From now on, the Ukrainian literature exists in a free society where everyone can write and read whatever they like. Mass genres develop [...] In this case, the national context is modified as the context of mass literature. At the same time, Ukrainian writers remain active (neo-positivists, neo-modernists), they seek to create «high» literature, the writers (postmodernists), appealing to mass genres, try to imply serious senses in them». In an attempt to generalize the genealogical and stylistic discourses of the contemporary Ukrainian prose, R. Kharchuk narrowed the boundary between mass and intellectual prose, thus complicating analytical work for literary critics, who mainly develop an extensive range of texts of the historical and literary nature, the theoretical and literary components develop focused on the trends of the Western European literary theory or the trend of the Soviet literary studies.

So, we are talking about the fact that the distinction between mass and «high» literatures is quite vague, especially when we use the concept of a «bestseller». Novels based on the scheme of the fictional text have mostly stylistic, not genre identification markers, which is stated, for example, in the encyclopedia article: «In modern literary fiction *belles-lettres* refers to a light, lively, entertaining, accessible, formulaic story about some event or scientific issue, a well-known personality, with the aim of promoting them, mainly for the naïve recipient; it is considered to be a type of popular literature that employs narrative forms focused on easy reading».

So, we see that genealogy studies today in Ukraine face the problem of insufficiently clear differentiation of the social intent of a literary work, especially of a modern novel. Therefore, introduction of the term «a literary product» in circulation of the Ukrainian literary criticism, which is actually close in semantics to the concept of «a printed product», brings the discourse of literary criticism back to

the twentieth century, when the so-called «high» literature was created based on the principle of «free-load books», and «a printed product» on the level of poetics and stylistics is approximated to «tabloid periodicals» for one-time entertaining reading. It was at that time that the cliché was formed regarding a lower emotional and intellectual level of popular literature in particular, as well as the culture in general. At the same time, the Western European literary criticism both in the twentieth century and today has not implied a reduced status of belles-lettres, so it distinguishes it from samples of intellectual prose solely by the structure of the genre matrix, i.e. based on rigidity of subordination of the plot of a novel to its genealogical variety.

To summarize, based on exploration of modern functioning of genealogy in the vast domestic and foreign literary theoretical and literary discourse, it is possible to develop the potential of the school: to avoid the danger of falling into the trap of «literature timeless» theoretical analysts, defining genre labelling of prose, not only features of the poetics in the context of the four-level structure of the prose should be taken into account, but also the temporal context of the work, its cultural background, the literary domain or the direction in which the writer analyzed mostly works, and target recipients of the hidden conceptual and symbolic set of the literature analyzed.

Reclassification of genres of the modern novel, which actively developed in the Ukrainian literature in the early 2000s (while the Western European literature leaves the Slavic discourse some 30 to 50 years behind) has been marked by changes in the structure of the alternative history meta-genre. We see the process of transition of stylistic forms and features of poetics as subgenres and genre units based on repeated and reproducible schemes. So the political novel according to style characteristic and the detective novel according to the genre one - merging with the genre of journalism in the intermedial space - form the AH subgenre of the political novel.

The 4th paragraph abstract

This monograph deals with the 1980s generation in the Ukrainian literature, its particular aesthetic, thematic, genre features of short fiction with the AH subgenre element and its connection with the Ukrainian novel.

The problem of plot interpretation, the novelistic scheme of the Western and Eastern Slavic canon models drive prose works by writers of the 1980s generation to the periphery of the literary process. The genetic feature of the 1980s generation played an important role in its functioning, especially their antihermetic stance and, at the same time, attachment to local schools, their biographical and situational fundamentals' creative implementation.

In this context, we are going to observe V. Kozhelyanko's short stories and his first book consisting of five deeply meaningful, expressive, and canonical in their form existential novels, «The logic of things». The book was published in Lviv by the Calvary Publishing House in 2007. The five short stories in one book were written by the author during the period of 2002–2007 and include «Tea Euphoria», «The Deserter», «Narcissus», «The Wine», «Happiness». The novels are combined in the mimetic manner, focusing on the internal monologue of the protagonist, as well as on the social and psychological dimensions with existential intentions and hidden gothic elements, which develop as a Brahmin's skeptical philosophical view of the World.

The social thematic line of the prose attracts our attention first. It is on the surface, related to receptive components of the third and fourth levels of the text. Thus, social motivation of psychological features of characters in stories by V. Kozhelyanko constitutes the situational frame of the plot of his novels and lays the foundation of the ideological and thematic content of his short fiction. In this sense the perspective in «The Deserter» and «Narcissus» stories is revealing. Absurdity of the Soviet way of life is highlighted via the psychological and actual portrait of Victor Kolobok, a marginal character in the «Narcissus» story, who was narcissistic and chronically unwilling to coexist in the «Land of the Soviets». His disagreement with the world and the social system is expressed in his manic and extraordinary care for his appearance. This behavior not only does counter to common sense, it was also banned with the Soviet governmental policy. It was not welcome where one dressed well, cared about the quality of one's shoes etc. So, Victor makes all these forbidden things his daily routine.

However, the inner, almost unconscious resistance was developing not in Kolobok only. It was time of restructuring and

subsequent collapse of the USSR. The Ukrainian national movement was gaining momentum in Ukrainian towns and cities. Unexpectedly for himself, the main character finds himself in the whirl of events. He attends rallies, joins the national *Rukh* party. The narcissistic snob is tired of that «[...] breakfast (sprats in tomato sauce, bread and tea with chamomile) and picking his teeth with a sharpened match [...]», but nobody could even complain, because that was the situation all over the country.

Lack of normal things available for a person in a democratic, liberal, or monarchical-hierarchical society such as toothpicks, aftershave lotion, hair color dye, or comfortable shoes causes fetish-affection. Later the protagonist loses his temper and common sense, thus the idea of sovereignty and independence of Ukraine for Victor Kolobok is rooted in the desire to gain substantive benefits of capitalism: «And still it's not that bad, because he has professional hair dye and Ukraine has its hope for independence». The comparison and association of his hair color dye and independence of the state serves as a psychological allusion of the actual social order in the states where citizens have the freedom of choice, in contrast to the totalitarian state where citizens' will was seen as betrayal of ideals.

There were three separate reasons that made Victor - a marginal suffering multiple complexes - participate in the fight «for Ukraine». First, his individual desire for freedom (the fear that «he will have to dye his hair, whiskers and mustaches with the simple Basma from a paper bag»), second, his ambition («[...] he has already become a prominent figure in his political party as he created and led the NRU organization at his local level. He also became a member of the National Council and often spoke at General Assemblies[...]»). And, third, his intimate motivation («Since autumn Viktor Kolobko actively followed the girl he had seen then in the street with a blue and yellow ribbon in her braids. He knew that her name was Oksana [...]. Her only fault was that she absolutely did not pay attention to him, who was already an active politician [...]»). So, the temporal and ideological conflict of the verge of millennia and collapse of the USSR, as well as establishment of the independent Ukraine form the basis socio-psychological novel «Narcissus».

The existential intention of the novel is revealed in line with the fate of the state and its citizens (for example, the protagonist). Fictitious independence and democracy in the state, fictitious marriages of V. Kolobok, and his attempt of illogical but selfless struggle against bribery and falsification during the election campaign lead to the protagonist's moral and ideological collapse: «[...] On his way home he recently realized for the second time that he was mortal, but he was not alone having this problem, for Ukraine had it too[...]». The acute sense of finality, mortality of everything that exists is the essential feature of the collection of short stories «The Logic of Things». One also sees latent gothic features in the story; the focus is on the unknown, subconscious understanding of the gloomy future of the state and the individual. Higher knowledge comes from the inevitable fate, the belief in which is reflected in the medieval gothic literature. V. Kozhelyanko used condensed symbolic representation: «[...] Viktor Kolobok started climbing up to the attic slowly. He was not thinking about his death any longer. He was sure about it[...]». This is how V. Kozhelyanko ends his novel «Narcissus».

The moments in the protagonist's life when he finds himself in the most critical existential situations associated with the oppositions of «life–death», «win–loss», «love–freedom», «action–inactivity» are the basis explaining his personal exit and invariably lead the novel to the solution. For instance, the protagonist in the story of «The Wine», an ardent atheist, outspoken supporter of contemplation in life, Mr. Mykolai, after his experience of helplessly awaiting death by drowning in an unfinished well, gets attracted to Zen Buddhism, understanding of the meaning and nature of life, and becomes a deeply religious man.

But let's go back to the social and psychological themes in another important story, «The Deserter». The novelistic frame of this work greatly cuts the first of its three parts as an introduction. In the course of the novel, the reader plunges spontaneously and without narrative support, without description of the «disposition» and «dislocation» of the action. It starts with: «...he found himself on a mountainous high quality asphalt road. On the right hand, the vertical rock was flat without any bush, and on the left a bottomless abyss was seen[...]». However, this sentence provides the minimum necessary background for understanding by the recipient of the

chronotypical conditions of the events to come. Immediately obvious is the fact that it is not Ukraine: a good asphalt road in the mountains is a clear indication of one's being outside Ukraine. Suddenly, as if we have missed something, the beginning speaks of the time span: the action takes place in the present time.

Later the reader finds out that the protagonist is in the Caucasian mountains and he drives his military GAZ-66. «Unremarkable, a kind of «Vasyliy» comes to the path of desertion to be saved from his own state, which sends troops to meet certain doom, because once in the Soviet army a man stops being just a man (which by definition he seizes to be having received a passport in one of the Soviet republics), but also a citizen. Thus, due to the distorted values a deserter without any specific name «[...] falls into slavery of local manufacturer Abdullah, who produced «Armenian» and «Kyslyar» cognacs[...]».

However, the main character is unremarkable at a first glance. His main objective is to create a guerrilla group in the Western Ukraine, which would fight against the Soviet regime in Ukraine. So he escaped from slavery having kidnapped Abdullah's son and cheated on the vengeful Caucasians, and returned to Ukraine. There Ruboros had to hide for a while and came to Mrs. Stefa, from whom he rented apartments, and that twice older woman did what the army and slave labor failed to do». Ruboros lived in Ms. Stefa's apartment and soon he revised his views. He slowly but steadily matured to the fact that it was not clear why he should fight for the free Ukraine when life was getting better [...] «Stefa fell in love with 23-year-old Ruboros and did all her best to stay with him but psychological pressure causes man's resistance».

He still realized his dream of insurgent struggle but the social situation in the state was such that Ruboros suffered a fiasco no matter that eventually that would «[...] be called truthfulness, realism or simple logic [...]», the protagonist died having fallen from a helicopter on the road where a racing car was passing. It's obvious that the inevitable fate followed him as it followed the Ukrainian state. Consequently, socio-psychological and existential themes are intertwined in the semantic and symbolic field of the short stories of the book «The Logic of Things».

The ideological and thematic plane and symbolic and archetypal layers of reception of the text exceed the story and influence emotions of the reader created by these levels, because the novelistic structure is extremely brief and formally conservative and it does not allow the writer to play with language styles or plot superstructures (descriptions, author jokes, remarks, complex stylistic structures, eclectic casts, etc.). The plot as an important component of every prose is under considerable pressure of formal characteristics of the novel as a genre: «[...] the form of a story or novel implies that the writer recreates the moment concentrated in a thought or emotion required by the author [...]». So, the entire body of the story is a reflection of character structures and thematic components. Due to this mimetic aspect the story acquires a new syncretic «text-idea» Level. It consists of a series of moments in life that have been seen or imagined by the author and displayed using artistic means and genre models (the genre matrices scheme of novels, stories, novelette, sketches, and other specimens of short fiction).

The structure of the modern text demonstrates new understanding of the traditional principle of reflection as it was pointed out by Y. Polishchuk. This refers to the approach of literature to documents, to real facts, and creating the impression of extra-credibility by direct imitation of the linguistic and cultural code of journalism. «The highly-expressed characteristic presentation is common... in V. Kozhelyanko's prose», but as a way to implement the principle of mimetic and small prose the author's linguistic and stylistic principle is similar to the linguistic and cultural code of mass communication. Besides, in that sense the most notable book by Yu. Vynnychuk is «Tales of Freedom» that resonates with the discourse of socio-political essays by V. Kozhelyanko. Journalistic achievements of the writer remain on the margins of his literary fame but we cannot neglect the impact of aspects of journalism on V. Kozhelyanko's creativity. For example, in his articles «These different the same Russians» and «Red humor in blue and yellow universities» written in the reporting format, we can see ideological grounds for the novels «Parade in Moscow», «Terrorium», the collection of short stories «The Alien» and so on. It develops in small prose by V. Kozhelyanko from a creative method to a specific style to which the composition and sometimes the plot are subject.

Reflection of the world and the Ukrainian 1980-th and 1990-th generations in short stories is observed in the plot complementarity with the canon of Ukrainian stories. So, mimesis itself ceases to be artistic and validates intentions of the writer: «[...] It seems that today we can say that the display becomes even more evident: literary texts create a quasi-reality that often is «realistic», thicker, refined and ultimately more desirable than the reality itself [...]». These features of quasi-reality created by the writer and noticed by Ya. Polishchuk are most expressed in the short story, transposed on the genre matrix that provides the tension and thickness of time-space.

Existential deep melancholy is rooted in the symbolic and thematic story «Happiness», in particular sacred melancholy for the lost paradise, Eden Gardens, which melted in the hustle and bustle of life events where people have lost their original essence. Love advances us to sheer identification, but «flowers are withered, / shoes are broken / past days are passing» and life takes one farther from the point of bifurcation where the choice was not made on time.

This existential situation is developed by the author in his short story «Tea euphoria». As a way out of a crisis of a broken relationship the character chooses the time-tested exit in the form of alcohol. The course of alcohol intoxication described in details, the physical and mental sensations, transition from a single intoxication to durable binge one, attempts to escape from the vicious circle of dependence and alcohol addiction, withdrawal symptoms – perhaps, for the first time in the Ukrainian literature V. Kozhelyanko offers a detailed analysis of these states and develops this literary work in the format of a short story. He implements his intention in such a way that the character doesn't lose support of the reader and does not cause disgust. The problem of balancing on the line between personal freedom and family happiness, the issue of male logic selection makes the text of «Tea euphoria» more gender-labeled than that of the lyrical, almost romantic story «Happiness». But here, in «Tea euphoria», we can see that the psychological aspect, the state of the character outweighs the rest of the plot and thematic components of expression. The existential melancholy for the lost paradise is often replayed in short fiction by the 1980s generation writers. Although V. Kozhelyanko is considered to be a literary

hermit, because there are no writers in Bukovina in whose works we could clearly trace the continuity of generations in view of Kozhelyanko's creativity, however, we cannot isolate him from the circle of the 1980s generation in our literature.

Volodymyr Danylenko is considered to be a dedicated researcher, a writer and short fiction of the 20th century recreator, a literary critic, neoimpressionist writer. The 1980s generation writers in their functional roles take places of observers deliberately committed to the steady resistance to the massacre ideology by the 1960s generation writers, and the burlesque carnival and rebellion of the 1990s generation writers. So it is obvious that not only those who chronologically had to belong here but also those who joined this group because of their aesthetic tendencies were in those ranks, according to V. Danilenko (for example, T. Fedjuk, B. Zholdak, O. Lysheha, B. Medvid).

The founder of the Ukrainian prose of the 1980s generation was V. Tarnavskiy. He was the first to break the hermetic isolation of the seventieth. «Tarnavskiy introduced [...] the spirit of the modern city in the Ukrainian prose on the subsiding wave of hippies. Although there were other forerunners, V. Shevchuk and Yu. Shcherbak, before V. Tarnavskiy. The latter, sure, was the master of the Ukrainian prose of the 1980s [...]». M. Riabchuk is considered to be the ideologist of the 1980s generation, although much remained outside of his circle. In fact, Vladimir Shevchuk considers as a pressing problem of the 1980s generation lack of ideologists of the given generation, such as existed in the generation of the sixties: I. Svitlychny E. Sverstyuk, I. Dzyuba.

Criticism of society is the most significant motif of creativity of the 1980s generation that appears in various formal and semantic schemes of short fiction. So, J. Lyzhnyk's parabola story «The Money Changer's Day» parodied the Ukrainian neo-colonial society. Although his other short stories have a unique multilevel structure. «The author turns to neo-romantic and postmodern techniques. The plot of the stories fades into the background, sometimes we see a meditative psychological story like «Before Dawn». The text's temporal change (from night to dawn) provokes a change in the character's impression settings. Memories are left in the night, and the way forward opens with the first rays of the sun, so the main

character starts looking to the future («... It has come already – a New Day ... »).

The short story «That's why I'm with you» has a similar structure but it measures time changes with days of a week, from Monday to Saturday. The internal struggle of the character is related to disagreement with the world and life that he lives». Thus we see a modification of social issues while the aesthetic discourse of Bukovinian short story writer Ya. Lyzhnyk turns towards the existential.

«The key topic of degeneration of the Ukrainian society appears in the novel by V. Portyak «The Exodus» «(an allusion to the biblical Moses inspired by the slavery motive)» – V. Danilenko noted further in the introduction to an anthology of contemporary short stories. This biblical allusion that contains a conceptual shift from realization of the canonical plot to mental «symbolic expression of its modern incarnation that became the ideological basis for Kozhelyanko's short story "The Deserter"». In this frame the ironic writer offers a long-term perspective at the domestic economic and legal slavery of the citizens of their country. In addition to that, the second plot-line is a conceptual demonstration of violence against a citizen that the state exerts with the help of the institution of military service. This second aspect is also considered by the best-known writer of the 1980s generation, Y. Andrukhovych: «[...] The Soviet army appears as an embodiment of violence, a condensed essence of the State in the stories by Yuri Andrukhovych «To the left where the heart is», "The Royal Hunting" [...]».

Social and socio-psychological themes inspire interest of authors of short fiction of the last century, that's why «at the time when Western literature meticulously studied movements of the human soul or pondered on philosophical categories of existence, works by Slavic writers mostly focus on social issues [...]». The niche opened extensive opportunities for satirical and humorous prose in the domain of the psychological and social short story, the evidence of which is the anthology «The Scarecrow». V. Kozhelyanko's works were not included into the anthology because his short stories tend to the classical short stories pattern of modernism, existential short fiction, which doesn't match.

The short stories of the book «The Logic of Things» became a new page of the Ukrainian short literary prose, they reveal marginal «uncomfortable» questions of human behavior, understanding the world of things, patterns of thinking, and action in standard difficult situations.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абрамови А. і С. (Александр Абрамов, Сергей Абрамов), 252, 330, 428
Абрамович С., 32
Агеєва В., 163, 194, 311, 394, 398, 400
Агнон Й. (Шмуель Йосеф Галеві Чачкес), 45, 145
Азімов А., 75, 197
Аксьонов В. (В. Аксёнов), 6, 14, 24, 27, 35, 50, 171, 179, 231, 243, 252, 330, 412, 416, 426, 428, 449, 452
Акунін Б. (Борис Акунин, Георгій Чхартішвілі), 6, 235-239, 242, 243, 253, 329, 331, 426-429
Андерсон П. (Poul William Anderson), 14, 27, 51, 411, 445, 446
Андрєєв А., 34, 35, 39
Андрусів С., 163, 205, 311
Андрухович Ю., 43, 44, 50, 64, 75, 105, 106, 119, 124, 155, 164, 256, 291, 312, 324, 331, 355, 365, 378, 379, 409, 411, 436, 443, 453, 454, 462, 470
Анісімов С. (Сергей Анисимов), 28, 50, 416, 450
Анісімова Н., 105
Антонич Б.-І., 205
Ассманн Я., 187
Астрахан Н., 336, 358
Ауслендер Р. (Rose Ausländer), 232
Афанасьєв А., 50, 59, 416
Бабич І., 376
Базилевський В., 392
Базів В., 6, 13, 64, 107, 124, 176, 180, 181, 185, 186, 225, 226, 411, 420, 424, 446
Байатт А. С. (Antonia Susan Byatt), 98
Баня А. М. (Alina M. Banea), 278
Баран Є., 163, 311
Бахтін М. (Михаил Бахтин), 89, 90, 161, 223, 278, 335, 354, 364, 435, 439
Бгабга Г. (Homi K. Bhabha), 211, 228, 425
Бebbідж Ч. (Charles Babbage), 287
Белей Л., 155
Белл М. (Michael Bell), 250
Бердник О., 13, 26, 50, 107, 411
Бердслі В. А., 101
Бернадська Н., 91
Бережной С., 15, 107
Білик І., 13, 33, 64, 107, 108, 129, 132-136, 144, 256, 331, 411, 415, 446
Бланшо М. (Maurice Blanchot), 141
Блум Г. (Harold Bloom), 89
Боанжіу Г. (Gabriela Boangiu), 81, 82, 112
Бовсунівська Т., 40, 78, 188, 286
Бойченко О., 177, 306, 318
Бойчук Б., 105
Боккаччо Дж. (Giovanni Boccaccio), 272
Болак Ж., 197
Бондар-Терещенко І., 64, 67, 163, 311
Боргардт О., 166, 311, 313, 426
Боцюрків М. (Maria Bociurkiw), 151, 152, 159, 222, 279
Брайко О., 120
Брегович Г. (Goran Bregović), 375
Бредбері М. (Malcolm Stanley Bradbury), 31, 89, 415
Бредбері Р. (Ray Douglas Bradbury), 25
Брехт Б. (Bertolt Brecht), 272
Бриних М., 13, 64, 107, 400, 411
Брін Д. (Glen David Brin), 57, 72, 450, 453
Бровко О., 79
Бродель Ф. (Fernand Braudel), 349
Бротіган Р. (Richard Brautigan), 98
Бруссіг Т. (Thomas Brussig), 114
Будний В., 80
Булгаков М. (Михаил Булгаков), 204
Буркут І., 115, 116, 117
Бурліна О., 89
Буряк Ю., 105
Вайт Г. (Hayden White), 6, 15, 36, 75, 93, 107, 189, 263, 332, 426, 430, 431, 453
Валтарі М. (Mika Toimi Waltari), 341
Велдон Ф. (Fay Weldon), 98
Веллман М. В. (Manly Wade Wellman), 73

- Вермес Т. (Timur Vermes), 14, 21, 50, 145, 150, 156, 158, 219, 220, 221, 451
- Вернадський В., 23, 341, 345, 346, 347, 406
- Винниченко В., 59, 63, 64, 69, 82, 107, 111, 278, 278-280, 286-291, 294, 333
- Винничук Ю., 147, 345, 372, 382, 383
- Вільде І., 66
- Владко В., 13, 33, 64, 107, 108, 129, 136, 137, 144, 219
- Войнович В. (Владимир Войнович), 24
- Вольські М. (M. Wolski), 14
- Вольф В., 278, 279
- Вульф Ю., 341
- Вязовський А., 34
- Гакслі О. (Aldous Leonard Huxley), 26, 123
- Гандке П. (Peter Handke), 236, 328
- Гардінер М. (Michael Gardiner), 250
- Гарретт Р. (Gordon Randall Phillip David Garrett), 74, 488
- Гаррісон Г. (Harry Harrison), 14, 27, 57, 72, 74, 263-265, 293, 332, 333, 445, 446, 453
- Гатчен Л., 98, 99
- Герасим'юк В., 105, 170
- Герасимчук Л., 163, 311
- Гессе Г. (Hermann Karl Hesse), 361
- Гібсон В. (W. Gibson), 14
- Гібсон В., Стерлінг Б. (William Gibson, Bruce Sterling), 287
- Гіршгорн В. (Вениамин Гиршгорн), 251
- Гоголь М., 297, 382, 383
- Гоготішвілі Л., 161, 223
- Годжкін К. (Katrin Hodgkin), 209, 226, 227
- Гончар О., 149, 207
- Готорн Н. (Nathaniel Hawthorne), 27
- Грушевський М., 349, 406
- Гуларян А. (Артём Гуларян), 250
- Гумбольдт В. (Friedrich Wilhelm Christian Karl Ferdinand Freiherr von Humboldt), 32
- Гундорова Т., 84, 85, 84, 105, 163, 212, 295, 311
- Гуревич А., 161, 162, 223, 348
- Гюльсвітт Т. (Tobias Hüls Witt), 50, 229, 236, 238, 328, 329
- Гелдер К. (Ken Gelder), 54
- Гете Й. В. (Johann Wolfgang von Goethe), 204, 398
- Гібовські П. (P. Gibowski), 14
- Глебов М., 34
- Гьорітц М., 229, 238, 329
- Даниленко В., 13, 64, 85, 107, 147, 160, 188, 194, 201, 207, 376, 377, 386-388, 398, 401
- Декарт Р. (René Descartes), 340, 341
- Демант П. (Петер Зигмундович Демант), 232
- Денисова Т., 73, 300
- Дерев'янка П., 93
- Дерріда Ж. (Jacques Derrida), 89, 197
- Джеймс Е. (Edward James), 58
- Джойс Дж. (James Augustine Aloysius Joyce), 351, 363, 375
- Дзюба І., 126, 376
- Дідро Д. (Denis Diderot), 33, 107
- Дік Ф. К. (Philip K. Dick), 14, 30, 74, 411
- Дністровий А. (Астаф'єв), 183, 229, 234, 235, 242
- Добрянський А., 288
- Довженко О., 207
- Доктороу Е., 98
- Достоевський Ф., 41
- Дроздовський Г., 232
- Дукай Я. (J. Dukaj), 14, 50, 92, 145, 146, 157, 158, 448
- Дьомін В., 267
- Дюкерс Т. (Tanja Dückers), 50, 229, 236, 237, 238, 328, 329
- Дюма А. (Alexandre Dumas), 272
- Дюркгайм А. (Émile Durkheim), 161, 223
- Дяченко М., Дяченко С., 33, 108, 176, 183-186, 226
- Ебботт К. (Carl Abbott), 29, 30
- Ейдельман Н. (Натан Ейдельман), 252, 330, 458
- Ейлер Л. (Leonhard Euler), 341
- Ейнштейн А. (Albert Einstein), 346
- Еко У. (Umberto Eco), 278-280, 285, 287, 288, 289, 333, 446
- Емін Т., 30

- Емтон Дж., Хоу Дж. (Gary Embleton, John Howe), 269
 Епштейн М. (Михаил Эпштейн), 336
 Етвуд М. (Margaret Eleanor Atwood), 266
 Єлізаров М. (Михаил Елизаров), 39
 Єрофєєв В., 50, 243, 258, 260, 261, 293, 299, 303, 305, 331
 Єфремов С., 394
 Жадан С., 147, 155, 156, 220
 Жолдак Б., 376
 Жуков Є., 15, 18
 Забужко О., 130, 163, 170, 194, 201, 311, 394, 395, 405, 409
 Загребельний П., 297
 Замятін Є. (Евгений Замятин), 21, 26, 123, 211, 212, 256, 451
 Затонський Д., 78, 89, 99, 100
 Звягінцев В. (Василий Звягинцев), 51
 Зеров М., 39
 Зиммель Г. (Georg Simmel), 341
 Зиховіч П. (Piotr Zychowicz), 14
 Злотніков Р. (Роман Злотников), 63, 253, 254, 331
 Йогансен М., 294
 Іваничук Р., 13, 64, 107, 207, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 242, 328
 Іванишин В., 67, 197
 Іванченко Р., 13, 64, 107
 Іванюк Б., 25, 89, 90
 Іглтон Т. (Terence Eagleton), 278
 Іздрик Ю., 164
 Ізер В. (Wolfgang Iser), 352
 Ільницький М., 52, 80, 81, 173, 315
 Інгарден Р., 300, 352
 Ірванець О., 33, 44, 50, 64, 108, 119, 145, 147, 152, 155, 158, 221, 339
 Кабо В., 161, 223
 Кагарлицький Б. (Борис Кагарлицкий), 245
 Камп Л. С., (Leon Sprague de Camp) 27, 51, 73, 251, 269, 330, 445, 502
 Кант І. (Immanuel Kant), 338, 339, 340
 Кац Р. С., 51
 Кацман Р., 24, 31, 38, 45, 107, 145, 146
 Келлер І., 251
 Кемпбелл Дж. (Joseph John Campbell), 15, 107
 Кеннеді В. (Valerie Kennedy), 249
 Кержковська М. (M. Kerzkovska), 249
 Кідрук М., 13, 36, 64, 107, 147, 359, 363
 Кінг С. (Stephen King), 28, 176, 180-182, 185-186, 225, 226, 420, 424, 450
 Кіплінг Р. (Joseph Rudyard Kipling), 73, 94, 255, 331
 Кір Буличов, 21, 28, 34, 35, 57, 243, 256, 278, 279-282, 290, 291, 318, 320-324, 333, 334, 448, 449
 Кларк Р. В. (Ronald William Clark), 214, 254, 331
 Клемент Дж. (John Clement), 269
 Клют Дж. (John Clute), 15, 31, 44, 107
 Ключевський В., 131
 Кобилянська О., 207, 241, 242, 294, 394, 400
 Ковальський І., 15
 Ковард Н. П. (Noël Peirce Coward), 251
 Ковтун О., 26, 27
 Коен Д. (Dillan Kohen), 265
 Кожелянко В., 14, 33, 40, 44, 45, 46, 50, 51, 56, 57, 64-68, 108, 114-121, 123-127, 137-144, 160-175, 177-180, 182-197, 202-210, 217, 219, 224, 226-242, 259, 279, 280, 287, 288, 290, 293, 296, 299, 301, 302-333, 362-409, 446, 449
 Кокотюха А., 67
 Коллінз В. Дж. (William J. Collins), 15, 61, 107
 Кононенко Є., 64, 201, 207, 296, 357, 358, 363, 399
 Кононович Л., 140, 141
 Копистянська Н., 36, 161, 109, 223
 Кореновська І., 53
 Корнейко І., 55
 Короненко С., 105
 Косівчук Ю., 373, 374
 Костенко Л., 201
 Котляревський І., 130
 Коулі Р. (Robert Cowley), 15, 107
 Коцюбинський М., 205, 336, 401
 Краус К. (Karl Kraus), 166, 312
 Крісті А. (Agatha Mary Clarissa Christie), 149, 399
 Кропивко І., 92

Кубатієв А. (А. Кубатієв), 14, 412
 Куліш П., 130, 207, 294
 Кундера М. (Milan Kundera), 86, 87, 398
 Куріцин В. (Вячеслав Курицын), 103
 Лавренъов Б. (Б. Лавренёв), 21, 56, 94, 243, 255, 331
 Лазарук М., 117
 Лазарчук А. (Андрей Лазарчук), 28, 50
 Леві-Строс К. (Claude Lévi-Strauss), 197
 Леся Українка, 243, 244, 396
 Лещенко В., 15, 109
 Лижник Я., 379, 381, 411
 Лишега О., 378
 Ліотар Ж.-Ф. (Jean-François Lyotard), 97, 104, 106
 Липатов Б. (Борис Липатов), 253
 Ліпер Е. (Eveline Leeper), 33, 62, 72
 Липскеров Д. (Дмитрий Липскеров), 26
 Лодж Д. (David John Lodge), 100
 Локк Дж. (John Locke), 342
 Лотман Ю. (Юрий Лотман), 161, 223, 278
 Льюїс Дж. Е. (Lewis Jon E.), 275
 Люко Дашвар, 69
 Маєрс Р. Е. (Robert E. Mayers), 266
 Максимюк М., 45, 140
 Малиновський Б., 168, 224
 Малкович І., 105
 Малларме С. (Stéphan Mallarmé), 197
 Мамардашвілі М. (Мераб Мамардашвили), 336, 340
 Маньковська Н., 100, 101
 Маркес Г. Г. (Gabriel José de la Concordia García Márquez), 170, 300, 350
 Мартін Дж. Р. Р. (George Raymond Richard Martin), 14, 93, 243, 255, 267, 268-274, 277, 332, 333
 Масан О., 231, 236
 Матіос М., 207
 Махрова Г. (Галина Махрова), 24
 Медвідь В., 67, 376
 Мейярд Й. (Jörg Mehjard), 50, 229, 236, 328
 Мельничук А. (Askold Melnyczuk), 293, 300, 309, 333
 Мельничук Б., 200
 Меньшов О., 13, 36, 50, 59, 91, 107, 145, 148, 149, 157, 158, 220, 221, 449
 Мессенгер Ш. (Charles Messenger), 343
 Мирний П., 297
 Михайличенко Г., 350
 Михайлова А., 169, 314
 Мідянка П., 105
 Міллер К. (C. Miller), 55
 Мілн А. (Alan Alexander Milne), 395
 Мінковський Г., 346
 Мітосек З. (Mitosek Zofia), 396
 Міцкевич А. (Adam Bernard Mickiewicz), 114
 Мішле Ж. (Jules Michelet), 31, 108
 Мозер Дж. В. (Joseph W. Moser), 200
 Мойсей А., 223
 Морін М.-Є. (Marie-Eve Morin), 97
 Мортка М. (Marcin Mortka), 14
 Мосс М. (Marcel Mauss), 168, 169
 Муллалі Ф. (Frederic Mullally), 21, 214, 243, 254, 331
 Мур В. (W. Moore), 14, 74
 Мураками Х., 336, 440
 Муркок М. (Michael John Moorcock), 14
 Набитович І., 194
 Нагорна С., 279
 Назаренко М., 251
 Найденова В., 44, 174, 224, 311, 317
 Наливайко Д., 77, 79, 83, 84, 89, 279, 280
 Неборак В., 382
 Нефф В. (V. Neff), 14, 21, 263, 271, 272, 273, 277, 333, 450
 Нечкіна М. (Милица Нечкина), 252
 Нечуй-Левицький І., 207, 382
 Нич Р. (Ryszard Nycz), 12, 84, 89, 123
 Ніва Ж. (Georges Nivat), 37, 40, 43
 Нівен Л. (Laurence van Cott Niven), 93
 Ніколас Д. (David Nicholas), 269
 Нікколз П. (Peter Nicholls), 19
 Ніцше Ф. (Friedrich Wilhelm Nietzsche), 41, 193
 Новикова М., 41, 42
 Новікова Н. (Надежда Новикова), 101

Нора П. (Pierre Nora), 187, 226, 424, 472
 Ньютон І. (Isaac Newton), 341
 Одія Д. (Daniel Odija), 21, 211, 214, 450
 Олійник С., 26
 Орвелл Дж. (George Orwell), 26, 123, 231, 278-280, 283, 284, 286, 290, 291, 333
 Ортис Саймон Дж. (Simon J. Ortiz), 274
 Островський М. (Николай Островський), 399
 Осьмухіна О. (Ольга Осьмухіна), 24, 27
 П. ді Філіппо (Paul Di Filippo), 28
 П'єр Дібісі (Pierre DBC), 14, 21, 42, 63, 159, 211, 222, 243, 256, 400
 Пабісек М. (Maciej Pabisek), 146
 Павличко С., 394, 397, 400, 401
 Палладій М., 341
 Панч Р., 55
 Пахаренко В., 163, 311
 Пашковський Є., 67
 Первухин М. (Михаил Первухин), 251
 Перепадя А., 390
 Петрова О., 55
 Пелєвін В. (Виктор Пелевін), 14, 50, 160, 161, 170-172, 179, 293, 306-311, 450
 Перумов М. (Никола́й Перу́мов), 34, 35
 Підмогильний В., 240, 294
 Пінчук Я. (Яніна Пінчук), 256
 По Е. (Edgar Allan Poe), 342
 Подлубнова Ю. (Юлія Подлубнова), 25, 89
 Поліщук О., 15, 18, 45
 Поліщук Я., 371, 373, 393, 401
 Поллак М. (Martin Pollack), 187, 197-199, 200, 201, 209, 227
 Попова О., 55
 Портяк В., 377, 379, 409
 Протасов С., 34
 Прохасько Т., 164, 312
 Процюк С., 64, 293, 298, 299, 310, 402
 Пупурс І., 39, 85
 Радстоун С., 226
 Рарицький О., 90
 Ренув'є Ш. (Charles Renouvier), 51
 Римарук І., 105
 Рихло П., 234, 237
 Рікер П. (Paul Ricœur), 22, 23, 356
 Річардсон С., 33, 107
 Робертс К. (Keith Roberts), 214, 243, 446
 Родик К., 116, 117, 183, 194, 326
 Розенфельд Г. (Gavriel Rosenfeld), 26, 27
 Розумний М., 358
 Ройфе А. (Августа Ройфе), 15, 107
 Рохас К. (C. Rojas), 14, 21, 293, 296, 297, 298, 299, 309, 450
 Рушді С. (Ahmed Salman Rushdie), 98
 Рябчук М., 376
 Самчук У., 207
 Сверстюк Є., 376
 Світличний І., 376
 Седервалл М. (Marianne Cedervall), 14
 Сиваченко Г., 18, 82, 112, 278
 Сидор-Гибелинда О., 116, 117, 397
 Сименон Ж. (Georges Joseph Christian Simenon), 399
 Сквайр Дж. К. (John Collings Squire), 250
 Скворода Г., 349, 406
 Скорина Л., 391
 Скотт В. (Walter Scott;), 31, 108
 Смирнів В., 69, 70
 Снайдер Т. (Timothy Snyder), 76, 77, 148, 198
 Сняданко Н., 117
 Соколов С. (Сергей Соколов), 42, 110
 Соловей Е., 239, 305
 Соловей О., 163, 311
 Сорокін В. (Виктор Сорокін), 14, 50, 179, 212, 257, 258, 259, 299, 301, 332
 Співак Р., 25
 Старицький І., 130
 Старовойт І., 163, 311
 Стасюк А. (Andrzej Stasiuk), 43, 85, 87
 Стельмах М., 207
 Стерлінг Б. (Bruce Sterling), 14
 Стерлінг Б., Шайнер Л. (Bruce Sterling, Lewis Shiner), 344, 442
 Стефанік В., 298, 402
 Стівен Х. Сілвер (Steven H Silver), 70
 Стужук О., 25, 90

- Тарлдав Г. (Harry Norman Turtledoe), 72
- Тарнавський В., 50, 124, 187, 188, 189, 209, 219, 227, 376
- Тарнавський Ю., 294
- Тартаковський А., 252, 330
- Твен М. (M. Twain), 14, 27, 28, 73
- Тернер В. (Victor Turner), 275
- Тернер Ф. В. (Frederick Jackson Turner), 273
- Тертерян І., 296
- Тойнбі А. (Arnold Joseph Toynbee), 100
- Толкін Дж. Р. Р. (John Ronald Reuel Tolkien), 235, 267, 268
- Толстая Т. (Татьяна Толстая), 24
- Толстой Л. (Лев Толстой), 400
- Толстой О. (Алексей Толстой), 398
- Томас К. (Katja Tomas), 50, 238, 329
- Томпсон Е. (Ewa M. Thompson), 213, 249, 258, 453
- Томулець О., 347, 348
- Тремаскіна І. (Ирина Тремаскина), 101
- Третьяков О. (Олег Третьяков), 250
- Тукман Б. (Barbara Tuchman), 269
- Тургенєв І. (Иван Тургенев), 400
- Тьєрі О. (Jacques Nicolas Augustin Thierry), 33, 107
- Ульяненко О., 67, 163, 311
- Успенський Б. (Борис Успенский), 335
- Ухтомський А. (Алексей Ухтомский), 354
- Фаулз Дж. (John Robert Fowles), 98
- Федюк Т., 376
- Філоненко С., 54
- Фіндлі Т. (Timothy Irving Frederick Findley), 94, 266, 336
- Фрай С. (Stephen Fry), 14, 21, 50, 145, 151, 156, 159, 205, 219, 220, 222, 255, 331
- Франко І., 62, 207, 298, 394, 401
- Француз К. Е. (Karl Emil Franzos), 361
- Фуко М. (Paul-Michel Foucault), 197
- Фукуяма Ф. (Francis Fukuyama), 197
- Хаббл Е. (Edwin Powell Hubble), 341
- Хайнлайн Р. (Robert Heinlein), 71
- Харрис Р. (Robert Harris), 28
- Харчук Р., 55, 64, 163, 311
- Хеддоу Д. (Scott D. Haddow), 97, 98
- Хоткевич Г., 294
- Цибулько В., 67
- Чайка Р., 120
- Чайковський М., 59, 107
- Червінська О., 89
- Честертон Г. К. (Gilbert Keith Chesterton), 149
- Чичерін Б., 131
- Чіанг Т. (Ted Chiang), 28
- Чікарькова М., 30
- Чорна Н., 15, 107
- Чупа О., 188
- Шевченко Т., 136, 349, 399, 406
- Шевчук Вал., 13, 64, 107, 124, 271, 376
- Шейніс К., 63
- Шеклі Р. (Robert Sheckley), 399
- Шиппі Т. (Thomas Alan Shippey), 31, 52, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 266, 446
- Шльогель К. (Karl Schlögel), 148
- Шмайнк Л. (Lars Schmeink), 25
- Шмунк Р. Б., 31, 70
- Шнайдер-Маєрсон М. (Matthew Schneider-Mayerson), 15, 24, 31, 45, 58, 61, 62, 68, 70, 107, 111, 515
- Шпенглер О. (Oswald Arnold Gottfried Spengler), 42, 257, 280
- Шурхало Д., 57, 93, 189, 263, 332, 346, 446
- Щербак Ю., 14, 33, 36, 44, 50, 53, 107, 108, 114, 117, 124, 125, 127, 128, 145, 147, 150, 158, 161, 173, 174, 177, 217, 219, 222, 224, 225, 263, 264, 265, 293, 304, 306-308, 310, 315, 317, 332, 333, 376, 450
- Юркевич П., 349, 406
- Яковенко Н., 15
- Яновський Я., 13, 33, 44, 50, 64, 107, 108, 147, 174, 224, 311, 317
- Яровий О., 163, 311
- Ясперс К. (Karl Theodor Jaspers), 353

Наукове видання

Аністратенко Антоніна Віталіївна

Альтернативна історія як метажанр української та зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика

Монографія

Науковий редактор *Галина Сиваченко*

Редактор *Лариса Хомич*

Технічний редактор *Тетяна Аністратенко*

Редактор-бібліограф *Софія Задерей*

Художник-дизайнер обкладинки *Катерина Швайко*

Фотохудожник *Сергій Ахременко*

Підписано до друку 23.11.2020. Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура Cambria. Друк офсетний.

Обл.-вид. арк. 26,5. Ум.-друк. арк. 30,82.

Тираж 300 пр. Зам. №3-2021.

Віддруковано СПД Лівак У.М. Реєстр № ІФ-28.

58018, м. Чернівці, вул. Головна 244/5.

Видавництво БДМУ

Свідоцтво державного реєстру

Серія ДК, №2610 від 12.09.2006 р.