

РЕЦЕНЗІЯ
на бакалаврську роботу
«Жанрова своєрідність конспірологічного детективу Дена Брауна»
студентки 421 групи факультету романо-германських мов
Шульженко Олени Дмитрівни

У бакалаврській роботі досліджується жанрова своєрідність конспірологічного детективу «Код да Вінчі» дуже відомого та суперечливого представника сучасної американської літератури Дена Брауна. У бакалаврській роботі розглядаються риси постмодернізму у конспірологічному детективі. Ця книга, певною мірою, інтелектуальний детектив-головоломка, замішаний на історико-релігійній символіці. Містичні загадки і зашифровані коди, безліч таємниць і правда, яку приховували тисячоліттями. Їхнє розслідування покаже інший бік історії людства. Позачасовість проблем (сенса буття, самовираження людини, мистецтво, теорія змови, життя та смерть), цікава форма твору, недостатня дослідженість роману у вітчизняному літературознавстві зумовлює актуальність обраної теми.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, списку використаних джерел. У першому розділі розглядається конспірологічний детектив як літературний жанр постмодернізму. Другий розділ висвітлює загальний погляд на аспекти детективного нарративу, його типологізацію та популярність детективного нарративу. Третій – представляє аналіз жанрової своєрідності конспірологічного детективу Дена Брауна «Код да Вінчі», характеристик поетики роману: його побудови та жанрового синкретизму. Робота характеризується доволі високим ступенем самостійності (зрозуміло, що власне критичний матеріал через новизну твору відсутній), широким цитуванням художнього тексту, цікавими зауваженнями та коментарями. У висновках підбивається підсумок бакалаврського дослідження.

Представлена робота свідчить про те, що її авторка уважно вивчила матеріал дослідження, їй вдалося вирішити поставлені завдання, аргументовано, послідовно викласти свої думки, зробити необхідні висновки. Бакалаврська робота цікава, відповідає вимогам до написання робіт такого роду, а її автор заслуговує оцінки «відмінно».



Потреба Н. А.

**Відгук наукового керівника
про бакалаврську роботу
«Жанрова своєрідність конспірологічного детективу Дена Брауна»
студентки 421 групи факультету романо-германських мов
Шульженко Олени Дмитрівни**

Представлена бакалаврська робота присвячена виявленню жанрової своєрідності конспірологічного детективу Дена Брауна «Код да Вінчі». Цей твір називають інтелектуальним трилером або релігійним, детективним, конспіративним романом-містерією, тому що в ньому поєднуються всі зазначені жанри. Тому його назвали роман-андрогін. Такі романи за допомогою нових досягнень створюють міфи нашої епохи. А технологія їх написання та ж сама, що і у романів-бестселерів. У цих творах, як у комп'ютерних іграх, головною складовою є безупинна дія (non-stop action), дії з перервами для розгадування загадок (quest) і вибір одного з варіантів дій у типовій ситуації (strategy). Розвиток подій у них розвивається, як правило, за такою схемою: загадка, роздуми над її розгадуванням, розгадка, дія, тупик, нова розгадка, нова загадка і все далі іде по цьому колу. З огляду на це, бакалаврська робота Шульженко О. Д. характеризується актуальністю та своєчасністю.

Зміст роботи відповідає обраній темі. Бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі розглядається конспірологічний детектив як літературний жанр постмодернізму. Другий розділ висвітлює загальний погляд на аспекти детективного нарративу, його типологізацію та популярність детективного нарративу. Третій – представляє аналіз жанрової своєрідності конспірологічного детективу Дена Брауна «Код да Вінчі», характеристик поетики роману: його побудови та жанрового синкретизму.

Робота велася згідно складеного плану, виконана своєчасно, результати дослідження обговорювались на кафедрі світової літератури, була зроблена доповідь на конференції та опублікована стаття у збірці її матеріалів.

Під час роботи над темою Шульженко О. Д. виявила старанність, уважність та сумлінне ставлення. Бакалаврська робота відповідає вимогам до написання такого роду наукових досліджень і може бути допущена до захисту.



Науковий керівник:
к.філол.н., доцент
кафедри світової літератури

Горлова О. В.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

«Рекомендована до захисту»

Протокол № 9 від 11.04.2018 р.

Завідувач кафедри


(підпис)

доц. Комаров С. А.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОНСПІРОЛОГІЧНОГО ДЕТЕКТИВУ
ДЕНА БРАУНА
КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА БАКАЛАВРА

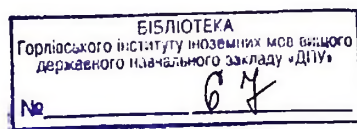
за напрямом підготовки 6.020303 Філологія*
(французька мова і література)

Виконавець:

студентка 421 групи
факультету романо-
германських мов
Шульженко Олена Дмитрівна

Науковий керівник:

к. філол. н., доцент
Горлова Олена Володимирівна



АНОТАЦІЯ

Шульженко О. Д. Жанрова своєрідність конспірологічного детективу Дена Брауна.

У бакалаврській роботі розглядаються риси постмодернізму у конспірологічному детективі, а саме: пара текстуальність та нарратив.

Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел, який налічує 52 позицій. Перший розділ представляє аналіз конспірологічного детектива як літературного жанру постмодернізму. У другому розділі висвітлюється загальний погляд на аспекти детективного нарративу. Третій – представляє аналіз жанрової своєрідності конспірологічного детективу Дена Брауна «Код да Вінчі». У висновках підводяться підсумки дослідження.

АННОТАЦИЯ

Шульженко Е.Д. Жанровое своеобразие конспирологического детектива Дэна Брауна.

В бакалаврской работе рассматриваются особенности постмодернизма в конспирологическом детективе, а именно: паратекстуальность и нарратив.

Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, который насчитывает 52 позиции. Первый раздел представляет анализ конспирологического детектива как литературного жанра постмодернизма. Во втором разделе освещается общий взгляд на аспекты детективного нарратива. Третий – представляет анализ жанрового своеобразия конспирологического детектива Дэна Брауна «Код да Винчи». В заключении подводятся итоги исследования.

SUMMARY

Shulzhenko E.D. Genre peculiarity of the conspiracy detective Dan Brown.

In the bachelor's work the features of postmodernism in the conspiracy detective are considered, namely: paratektualnost and narrative.

The study consists of an introduction, three chapters, conclusion and a list of used literature, which totals 52 entries. The first section presents an analysis of the conspiracy detective as a literary genre of postmodernism. The second section highlights the general view of aspects of detective narrative. The third one is an analysis of the genre identity of the conspiracy detective Dan Brown "Da Vinci Code". In conclusion, the results of the study are summarized.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КОНСПІРОЛОГІЯ ЯК ПОСТМОДЕРНИЙ ДИСКУРС.....	6
Висновки до розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. АСПЕКТИ ДЕТЕКТИВНОГО НАРРАТИВУ	17
2.1. Типологізація жанру	17
2.2. Популярність детективного нарративу.....	25
Висновки до розділу 2.....	26
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ДЕНА БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ».....	29
3.1. Популярність «Коду да Вінчі» Дена Брауна	29
3.2. Паратекстуальність в романах Дена Брауна	32
3.3. Особливості нарративу роману «Код да Вінчі»	44
Висновки до розділу 3.....	48
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Постмодерна культура є сприятливим ґрунтом для розвитку копій і продовжень тих чи інших жанрових формацій, літературна практика кількісно швидко зростає, при цьому якісно вона частіше прагне до спрощення та уніфікації, оголюючи прийоми і механізми жанру.

До сих пір дослідження детективних жанрів у філології торкались більшою мірою загальних питань їх специфіки або аналізу класичних детективних творів, виявляючи стійку модель героя, зразком якого служить Шерлок Холмс.

Сучасна стадія розвитку популярної літератури демонструє різноманітні жанрові зрушення, схрещення і синкретичні форми. Літературний процес «прискорюється», формуються нові жанри і субжанри. Подібна активна динаміка виникнення та закріплення нових жанрів і форм художніх творів викликає найрізноманітніші реакції.

Конспірологічний детектив – один з субжанрів детективної прози (поряд з такими її жанровими типами, як жіночий, шпигунський, політичний, фантастичний, «крутий» і ін.), що став дуже популярним в сучасній масовій словесності. Популярність цього типу детективної літератури багато в чому пов'язана з романом американського письменника Дена Брауна «Код да Вінчі» (2003), який за останнє десятиліття було видано мільйонними тиражами по всьому світу.

Цей роман став показовим як твір, який узаконує жанрову форму, і продемонстрував своєрідне прагнення до «розширення» контекстуального: виникають численні продовження, коментарі, пародії, копії і «відповіді». Такому розширенню простору тексту сприяють видавці і критики, що створюють цілі рубрики, серії та списки схожої літератури. Характерним для масової словесності в подібній ситуації є співпраця і взаємодія на різних рівнях комерційних механізмів завоювання ринку і літературного процесу, спекуляції на читацькому очікуванні, на бажанні придбати реальне підтвердження тих чи інших міфічних уявлень «суспільства споживання».

Популярність жанру конспірологічної «розповіді», трилера з елементами теорії змов – це не тільки результат комерційних прагнень видавців, а й певна дискурсивна особливість, ланцюг ознак, артикульованих в конкретному художньому творі.

Актуальність проблеми полягає в тому, що на сьогоднішній день у вітчизняному літературознавстві, при всій множинності вивчення загальних питань масової словесності в «ситуації постмодерна», виникає необхідність теоретичного усвідомлення окремих жанрів і жанрових специфік нових літературних форм, поки що залишаються поза дослідницьким полем.

Об'єктом дослідження є умови формування конспірологічного детективу і спосіб закріплення жанру в ієрархії літературності.

Предметом дослідження є роман Дена Брауна «Код да Вінчі».

Мета бакалаврської роботи – виявлення жанрової своєрідності конспірологічного детективу Дена Брауна.

Досягнення поставленої мети вимагає виконання наступних завдань:

- 1) дати загальну характеристику конспірології як постмодерного дискурсу; дослідити значення паратекстуальності конспірологічного детективу;
- 2) виявити причини популярності досліджуваного жанру і способи контекстуального розширення в полі культури, певні технології присвоєння і перерозподілу «культурного матеріалу»;
- 3) визначити особливості «наративного вектору»;
- 4) проаналізувати жанрову своєрідність конспірологічного детективу Дена Брауна.

Метод, застосований в роботі, можна охарактеризувати як міждисциплінарний або інтердискурсивний. Для визначення жанрової своєрідності літературних текстів, які в одному випадку формуються як література для мас, для широкої публіки, з претензією на актуальність і сучасність, а в іншому випадку виникають в якості критичної відповіді на ситуацію, недостатньо літературознавчих методів. Тому широко

використовуються психоаналітичні теорії, методи культурологічного аналізу, різноманітні нарратологічні дослідження.

Зв'язок з темою наукового дослідження кафедри. Бакалаврська робота виконана в межах теми кафедрального дослідження «Сучасні літературознавчі дослідження і формування ментально-світоглядних засад цілісної картини світу студентів-філологів».

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її основних положень в лекційних курсах з історії зарубіжної літератури, по сучасному літературному процесу і по теорії літератури.

Апробація роботи. Деякі положення роботи були оформлені у вигляді доповіді на XV міжрегіональній конференції молодих учених та аспірантів 25 квітня 2018 року у Горлівському інституті іноземних мов ДВНЗ «ДДПУ» та статті у «Нарисах досліджень молодих науковців у галузі гуманітарних наук» «Популярність конспірологічного детективу Дена Брауна». Бакалаврське дослідження у повному обсязі обговорювалось на засіданні кафедри світової літератури (протокол № 9 від 11.04.2018). Робота допущена до захисту рішенням кафедри (протокол № 9 від 11.04. 2018 р.).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел, який налічує 52 позиції. Загальний обсяг бакалаврської роботи 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

КОНСПИРОЛОГІЯ ЯК ПОСТМОДЕРНИЙ ДИСКУРС

Конспірологічний детектив як літературний жанр і культурний феномен пов'язаний безпосередньо з проблемою існування конспірологічної ментальності або конспірологічного бачення. «Конспіративне мислення» – це насамперед продукт не художнього поля, а в першу чергу, результат розвитку політичних і суспільних систем (отже, актуалізується генетична проблема виникнення і розвитку «теорії змови» в різних епохах). Лише після ознайомлення з основними науковими поглядами на ці проблеми стає можливим дослідження літературних втілень ментального феномену конспірології. У зв'язку з цим виникає необхідність звернутися до робіт вчених, що вивчають безпосередньо не літературу (або конспірологічну літературу як таку), а аналізують передумови виникнення конспірології в соціоісторичному контексті, що позначають ті або інші причини виникнення художньої літератури про «теорії змови» [27, с. 39]. Перш ніж звернутися до конкретних жанрових проявів конспірології у літературі, необхідно розглянути найважливіші аспекти даного дискурсу.

Конспірологічний детектив, що складається зі сплетень детективного нарративу та конспірологічної (параноїчної) «розповіді», кінцевою своєю метою ставить переверот, революційну відмову від старого прочитання відомих історичних міфів і, говорячи про деміфологізацію та деконструктивістський акт, насправді являє собою «кризу великої розповіді» або «недовіру до метанарративів» [20, с. 75]. Отже, ми розглядаємо цей жанр як аспект або структуру постмодерністської модальності. Конспірологічний жанр завжди містить певний вектор «бажання» – бажання досягти істини, таємниці, секрету та ін. В нескінченно повторюваних конспірологіях ми можемо легко розпізнати шлях і кінцеву мету, до якої прагне це «бажання» в теорії змови: це рух до «знання». Тут ми стикаємося з тим диференціальним механізмом, який зауважує Ліотар у процесі аналізу стану постмодерна, а

саме – з конфліктом двох різних типів «знання», одне з яких є науковим, а «інший сорт знання» є більш близьким і найбільш зрозумілим, відповідно, найбільш популярним і часто таким що експлуатується масовим письменством і медіа: «...Його модель пов'язана з ідеями внутрішньої рівноваги і дружелюбності (*convivialité*), у порівнянні з якими сучасне наукове знання має блідий вигляд, особливо, якщо воно має зазнати екстеріоризації по відношенню до «знаючого» і ще більш сильного, ніж раніше, відчуження від своїх користувачів» [20, с. 79]. Цей конфлікт розгорнуто там, де постає питання про легітимність, де «статус знання втрачає стійкість, а його спекулятивна цілісність розколота» [20, с. 83]. Інформаційні потоки, які намагаються зайняти ті чи інші структурні осередки, потрапляють в поле протистояння, де в боротьбу за легітимність вступають як одержувач з відправником (автором чи читачем), так і референт (конспірологічний міф як послання), що надалі можна простежити в ряді текстів, які належать до жанру конспірологічного детективу на прикладі окремих «прийомів». Втрата легітимності постмодерністською економією призводить до конфлікту знань, що упирається в компетенцію суб'єкта. Ліотар пише не тільки про втрату легітимності «великого оповідання», але і про більш глибоку «втрату ностальгії за втраченою великою розповіддю» [20, с. 108], що дуже характерно для сучасних конспірологій, які на тлі втрачених великих наративів (християнство, комунізм, Європа, Америка, Візантія, Сталін, Гітлер та інші) все частіше розповідають про персонажів, які не просто «оглядаються», щоб реконструювати або реанімувати той чи інший наратив, а намагаються вести подальшу гру з мовою. І в цій грі «ностальгічна оглядка назад» перетворюється на гру з Історією або з Історичним знанням.

Говорячи про конспірологічні жанри, ми маємо справу з неденотативним типом знання, що можна спостерігати на прикладі аналізу основного механізму конспірології, іншими словами, параноїчної конститутивності [20, с.127].

Так чи інакше, кажучи про конспірологію як про об'єкт вивчення, ми стикаємося з термінологічним апаратом, що не мають чітко зафіксованих кордонів, тому важливо підкреслити, що в даному дослідженні використовуються три поняття: «конспірологія», «конспірологічна теорія» і теорія (інакше: «змови», «теорія змови» і теорія). Визначивши неденотативний характер конспірології, ми можемо говорити про прескриптивний, спекулятивний характер конспірології, тому сама «конспірологія» або «змова» залишається за межами нашої компетенції (інакше довелося б створювати ще одну розповідь про кризу того чи іншого великого оповідання). Основним елементом мовної гри, що породжує необхідність наукового аналізу, стає «теорія змови». Тому далі звернемося до теорії, теоретичних апаратів, які вже гіпотетично або безпосередньо є інтерпретативним механізмом «теорії змови».

Просуваючись до подальшого окреслення того каркаса, на якому вибудовуються сучасні конспірологічні тексти, необхідно зупинитися ще на одному аспекті – на розумінні «історії». Якщо «знання» стає якимось об'єктом спекулятивних конспірологічних теорій, то історія виступає одночасно і як об'єкт наративу (історичний дискурс, історичне знання), і як тип наративу (розповідь про історію, історія від моменту конспірації до викриття змови).

Сьогодні у творах, які прийнято відносити до історичних романів про змови або до конспірологічних романів про світову історію, читач не дрібнить репрезентації «історії» на зазначені умоглядні конструкції, а сприймає як ціле оповідання «про історію», де стратегічне завдання наратора – залучити суб'єкт у динаміку представленого «історичного процесу» і вибудувати ідеальну картину «історичного», де суб'єкту відведена роль «активного учасника». Численні заголовки конспірологічних романів: «Код Мікеланджело», «Код Каббали», «Код Мойсея», «Код Апокаліпсису» (сема «коду»), «Імена» Д. Деллило, «Маятник Фуко» У. Еко (сема «плану») і т. п. – так чи інакше є своєрідним типом моделювання

«Знання» як читацької компетенції. Подібне моделювання, виробляється на тлі постмодерністської ситуації, найчастіше створює цілісні спрощені моделі «знання», доступне широкої аудиторії. Така біполярність постмодерністського нарративу, де в полюсі тексту-твору (автор і його стратегії листа) знання піддається деструктуризації, деієрархізації і моделювання спрощених форм, які будуть найбільш успішно функціонувати в іншому полюсі текстуального, в процесі рецепції (читацька інтерпретація), де змодельовані форми знання (історії) повинні отримувати – навпаки – найбільш структуровану форму. Так, ситуація постмодерністського механізму породження культурного тексту переходить в стадію обміну символічним капіталом в бодрійєвському значенні. Ми застаємо момент функціонування жанру конспірологічного детективу в стадії, коли в «суспільстві споживання» (за Бодрійєром) настає кінець поняття «історія», оскільки сам суб'єкт, який так довго конструювався в європейській цивілізації, в «кінці історії» [30, с. 17], виявляється відсутнім [4, с. 118].

Питання співвідношення літератури та історії літератури залишається одним з найважливіших і відкритих моментів літературної теорії. Детальний компаративістський аналіз постійного зіткнення цих двох понять дає А. Компаньйон [15, с. 238], показуючи протистояння історії літератури та теорії літератури (діахронічне і синхронічне вивчення літературних текстів; різні способи метатекстуального розглядання літератури чи література як документ або монумент тощо) і розуміння історії і літератури як внутрітекстових механізмів. Всі ці конфронтації відбуваються в тій рухомій і постійно мінливій площині, що у Компаньйона іменується «літературною теорією» [15, с. 230].

У своїх теоретичних міркуваннях Компаньйон поділяє розуміння літератури на два типи металітературності: історія і цінність. Історія набуває чинності і є активним елементом у тій аналітичній оптиці, де за замовчуванням присутнє сприйняття діахронічної історії, часу. Відсутність

же тимчасової константи означає спрямованість оптичного прицілу теорії на цінність літератури.

Отже, виникають як мінімум два питання: як пояснити присутність «історичного» часу в теоретичній розробці конспірологічного детективу і який шлях може мати аналітичне вивчення цього жанру в її синхронічній площині, тобто як можна охарактеризувати тип цінності спочатку криптоісторичного паралітературного жанру.

Компаньйон, завершуючи своє трактування «історичного дискурсу» в системі літературної теорії, вказує на те, що теоретична оптика стала причиною розгляду «історії» як «факту», у зв'язку з чим історія літератури залишилася перед обличчям розрізнених фрагментів. В цьому велику роль відіграла «нова історична школа» (New Historicism) в США (1980-і рр.) [15, с. 244]. Однак суттєвим у даному випадку є те, що саме поняття «історії» було скасовано саме у зв'язку з тим, що в процесі реконструкції історії «існує тільки текст». Фактів не існує:

«Історія – це конструкт, нарратив, і в якості такого вона являє нам теперішнє поряд з минулим; її текст сам належить літературі» [15, с. 257].

На думку Компаньйона, після такого значного зсуву теоретик літератури опинився в «невагомості». Мабуть, це і є якийсь момент кризи, коли «теорія змови» намагається створити ілюзію реальності, заповнити те, що втрачено, замінити, фальсифікувати факти.

Якщо спробувати типологізувати існуючі репрезентації історії в конспірологічних жанрах, то можна виділити два основних способи. Одна частина конспірологічних романів оповідає про великі нарративи, і тут історична перспектива більш актуалізована і має масштабність, яка охоплює найбільш значні концепти (Візантія, християнство, іслам, Єгипет, іудаїзм, європейська культура XVIII століття, холодна війна тощо). Інша частина конспірологічних текстів, здавалося б, зовсім відмінних від першого, все ж таки будується на тих самих механізмах розповідності, відрізняючись лише найменшою масштабністю «історичного міфу», яку експлуатує той чи інший

текст, але при цьому найбільшою актуальністю і перспективою на сучасність («Секретні матеріали», НЛО, ВІЛ). Сучасна романа форма конспірології часто змішує ці два типи «історичності» усередині одного твору. Таким чином, можна говорити і про третій, змішаний, тип репрезентації історії в конспірологічних текстах.

У будь-якому випадку, така нехитра спроба типологізації «історичного нарративу» конспірологічного роману заснована на тих уявленнях про історію, що широко розгорнуті в теорії постмодернізму. Класичне уявлення про лінійні історії в культурі ХХ століття часто ставиться під сумнів різними дослідниками (релятивність історичного знання), коли набувають чинності такі категорії наукового аналізу, як «суспільство споживання» або «суспільство спектаклю»

Історія, як і концепт «знання», представлена в конспірологічних нарративах одним із найважливіших типів постмодерністського дискурсу. Тут ми стикаємося з таким характерним для конспірологічних романів прийомом, як цитування фактів. Постійне відсилання до тих чи інших історичних «реалій», найбільш відомих аудиторії, відсилання до текстів, що підтверджує «реальний» статус описуючих подій – все це є не що інше, як яacobсонівські шіфтери [43, с. 387] історичного дискурсу. Але сам історичний дискурс, скільки б він не прагнув до «реальності», «об'єктивності» оповідання або ж до уявної лінійності історичного процесу в оповіданні з допомогою специфічних експліцитних знаків, відділений від літературного дискурсу майже невидимою лінією лінгвістичних прийомів.

Звичайно, ця прозорість кордонів історичного і літературного дискурсів, настільки ретельно охороняється міфологічними уявленнями позитивістських бачень «лінійної історії», цей гарант науковості або точності Історії, зазнавав атаці семіологією і самим способом деконструктивістського аналізу, неодноразово ставав об'єктом дослідження сучасних учених. Немає потреби знову виявляти специфічні прийоми, що створюють видимість відмінностей цих двох типів, нема потреби в тому, щоб в черговий раз

демонструвати способи поділу історичного дискурсу на «науковий» і «літературний» типи дискурсивних практик, тим більше що на цю тему існують досить докладні роботи вітчизняних та зарубіжних фахівців [13, с. 5]. Представляє інтерес, як у сучасних жанрах паралітератури, подібних конспірологічному детективу, реалізована подвійна дехронологізація репрезентації «історії» всередині літературного твору, а якщо бути точніше, культурно-історичного дискурсу масової словесності. Шіфтери [33, с. 194], знаки або прийоми, які історичний дискурс так довго відвойовував собі і якими літературний дискурс, на перший погляд, нехтував, але насправді завжди носив у імпліцитній формі (мова йде про ті ж елементи присутності звернення до «читаючого суб'єкту «ти» та інших специфічних знаків в акті висловлювання історичного дискурсу у Барта), автори конспірологічних романів повертають або привласнюють, найчастіше у вступних фрагментах своїх творів, розповідаючи все подальше оповідання. Таке подвійне навантаження робить максимально можливою «скасування історії за допомогою шоу» [9, с.177].

В есе «Дискурс історії» Барт аналізує різні типи «історичного висловлювання» [1, с. 97]. Семіологічний аналіз організації таких дискурсивних практик призводить вченого до думки про те, що Історія завжди знаходиться на межі двох функціональних площин і залежно від обраного типу нарративної стратегії представляє або метафоричну, ліричну формацію, або метонімічну, наближаючись до епопеї, або ж стає рефлексивним способом оповіді (Макіавеллі) [2, с. 438]. Тому історичний дискурс представляється Барту ідеологічним листом, тобто «уявним» конструктом, який самознищує постійно цитуємі або описувані «факти», на які й покладається цей вид дискурсу: «факт» перестає існувати в якості того ілюзорного «реалізму», яким його представляють в дискурсі історії, і стає мовним елементом, елементом дискурсу. Мовне втілення того, що прийнято називати історією, наближається до перформативного вислову, формуючи «мовленнєвий акт як акт влади». Це багато в чому пояснює те, чому сьогодні

автори конспірологічного роману маркують свої твори цими владними елементами мови (але не «реального») – зокрема, в «сильних» паратекстуальних відрізках текстів. Тут дійсно починає працювати саме «престиж твердження це було», так як вся наша цивілізація живить пристрасть до ефекту реальності» (роман, щоденник, документ, фотографія тощо) [2, с. 441]. «Так замикається парадоксальне коло: оповідна структура, вироблена в майстерні вигаданих оповідань (у процесі створення міфів і епопей), стає знаком і одночасно доказом реальності» [2, с. 442].

Так, наприклад, фразами «все подальше оповідання в цій книзі засновано на реальних подіях» або «Пріорат Сіону – реально існуюча організація» масова словесність повертає далі не ту специфічно позитивістську надію на реальність як об'єктивність і, відповідно, істинність, а ту «реальність», яка зовсім відсутня. Паралітература повертає не стратегію, а лише знаки, що не відмовляються від зайвого відомого способу завоювання читацької аудиторії. Було б наївно вважати, що механіка постмодерністського тексту забуває про сучасний статус «реального» або «істинного». Тут ми маємо справу з дуже надійною стратегією паралітератури, де неможливість «реального» передбачає максимальне забезпечення безпеки і почуття комфорту читаючому «суб'єкту».

Звернення до історичного та політичного дискурсу є спроба показати конспірологію, як модальність, як соціокультурний феномен, в подальшому знаходить свої інваріантні форми в художній літературі. Минаючи постійну тягу дослідників віднімати у «теорії змови» виключно історичну обумовленість (лінійний розвиток конспіративного міфу, починаючи з якогось конкретною історичної події, або зв'язок конспірології з якимись історичними персонажами), хотілося б підкреслити деякі особливо важливі повторювані елементи конспірологічних ментальних структур, що виявляються в культурі різних історичних площин. Для даного дослідження така позиція важлива у зв'язку з тим, що пошуки лінійного (а десь і локального) розвитку «конспірологічного» дискурсу не можуть повністю

продемонструвати жанрову особливість конспірологічного детектива. У роботі стоїть завдання виявлення тих структурних елементів конспіративної ментальності, які в подальшому можуть бути порівняні з елементами детективного жанру.

В західній науці питання конспіративного мислення і конспірологічної культури широко вивчаються вже не перший рік: існують та регулярно проводяться конференції з цієї теми, видаються монографії та збірники праць, що досліджують конспірологію в самих різних аспектах [31, с. 94]. З одного боку, питання «змов» і «таємних товариств» в соціокультурних системах актуалізоване у зв'язку з кризовими періодами, часто виникають протягом XVIII – XIX століть; світовими війнами, революціями та іншими соціальними і політичними катастрофами XX століття, причини яких людству зручніше бачити не у відомих історичних процесах, а в якихось прихованих, таємних механізмах [25, с. 116]. Це прагнення інтерпретувати історичні процеси як «таємний задум», як результат «змови» отримує додаткову актуальність і важливість у просторі постмодерністського культурного поля.

Постмодернізм, заснований на таких ментальних (і культурних) структурах, як деконструктивізм, епістемологічна невпевненість і, як було показано вище, загальна недовіра і втрата «великих оповідей», стає сприятливим ґрунтом для розвитку культурних і суспільних ментальних структур і моделей конспірології. З одного боку, конспіративізм виникає через страхи, сумніви, через постійні тяги культури до міфологізації, до означування (на думку Мішеля Фуко, епістема XX століття відділяє і віддаляє слово і річ). З іншого боку, стає мультикультурним європейський логоцентризм, намагаючись структурувати і позитивно описати чи зрозуміти навколишню дійсність, призводить до того, що катастрофічність і кризи століття вважають суб'єктом, що прагне визначити міфологізовану «реальність», вибудовувати віртуальну реальність, більш структурованою та зрозумілою – все це сприяє конспірологізації історії і політичних явищ.

У вітчизняній науковій літературі дослідники практично не звертаються до цього питання, а якщо і видається література, присвячена конспірології, то вона часто носить узагальнюючий характер. Або ж, у зв'язку з відсутністю шкіл і традицій, підкріплених методологічно, вивчення конспірології втягується в сам конспіративний механізм [12, с. 46].

Висновки до розділу 1.

Конспірологічний детектив як літературний жанр і культурний феномен пов'язаний безпосередньо з проблемою існування конспірологічної ментальності або конспірологічного бачення.

Конспірологічний детектив складається з сплетень детективного нарративу та конспірологічної «розповіді», він ставить, кінцевою своєю метою, переверот, революційну відмову від старого прочитання відомих історичних міфів.

Конспірологічний жанр завжди намагається та має бажання досягти істини, таємниці, секрету. Кінцева мета якого, в цьому «бажанні» теорії змови – це рух до «знання». Тут ми стикаємося з тим диференціальним механізмом, у процесі аналізу стану постмодерна, а саме – з конфліктом двох різних типів «знання», одне з яких є науковим, а «інший сорт знання» є більш близьким і найбільш зрозумілим, відповідно, найбільш популярним і тим, що найчастіше експлуатується масовим письменством і медіа.

Говорячи про конспірологію як про об'єкт вивчення, ми стикаємося з такими термінами: «конспірологія», «конспірологічна теорія» і теорія (інакше: «змови», «теорія змови» і теорія).

Більш глибинна «втрата ностальгії за втраченою великою розповіддю», являється дуже характерною для сучасних конспірологій, які на тлі втрачених великих нарративів, таких як християнство, комунізм, Європа, Америка, Візантія, Сталін, Гітлер, все частіше розповідають про персонажів, які не просто «оглядаються», для того, щоб реконструювати нарратив, а

ведуть подальшу гру з мовою. І ця «ностальгічна оглядка назад», у цій грі, перетворюється на гру з Історією або з Історичним знанням.

Якщо «знання» – об'єкт спекулятивних конспірологічних теорій, то історія виступає одночасно і як об'єкт наративу (історичний дискурс, історичне знання), і як тип наративу (розповідь про історію, історія від моменту конспірації до викриття змови). У творах, читач не роздробляє репрезентації «історії» на зазначені умоглядні конструкції, а сприймає текст, як ціле оповідання «про історію», де завданням наратива служить залучити суб'єкт у динаміку «історичного процесу» і зробити ідеальну картину «історичного», а суб'єкт має роль «активного учасника». Численні заголовки конспірологічних романів: «Код Мікеланджело», «Код Каббали», «Код Апокаліпсису» (сема «коду»), і т. п. – так чи інакше є своєрідним типом моделювання «Знання» як читацької компетенції. Подібне моделювання, виробляється на тлі постмодерністської ситуації, яке створює спрощені моделі «знання» та доступне широкої аудиторії.

Історія представлена в конспірологічних наративах одним із найважливіших типів постмодерністського дискурсу. Тому ми стикаємося з таким прийомом, як цитування фактів: відсилання до історичних «реалій», найбільш відомих аудиторії, відсилання до текстів, що підтверджує «реальний» статус описуючих подій.

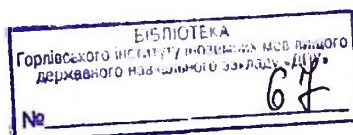
РОЗДІЛ 2

АСПЕКТИ ДЕТЕКТИВНОГО НАРРАТИВУ

2.1. Типологізація жанру

Нарратологічні методи вважаються найбільш поширеними в дослідженнях оповідних текстів. Нарратив як «подія» або якась послідовність «дій» оповідних елементів іменується фундаментальною основою будь-якого розповідного тексту: «...подією в теорії нарративу вважається таке діяння, яке, порушує деяку норму» [22, с.159]. Для розуміння своєрідності того чи іншого розповідного твору або групи творів необхідно відстежити певну «семантичну акціональну сітку» [22, с.160], задану в тексті.

Проте існує і більш розширене розуміння нарративу не тільки як «повісткування», що ведеться в конкретному творі або у конкретному художньому тексті, а як загальноприйнятої, поширеної дискурсивної єдності, що іменується «Великим оповіданням». В такому значенні «нарратив» вживається у Ж.-Ф. Ліотара [20, с. 96]. Нарратив, у значенні означальних мереж, дуже розширює розуміння «тексту» у Р. Барта та Ю. Кристевой: текстом стає не лише замкнута система оповідних актів, яка укладена в твір, а всі можливі способи, які розширюють текстове поле за межами твору. Щоб виявити специфіку того чи іншого жанрового утворення необхідно простежити спосіб організації нарративної модальності як у межах одного тексту, так і в площині декількох визначальних, котрі групуються навколо «сильного» текстового утворення, що отримало легітимність чи якийсь загальноприйнятий статус жанрового твору. Основною відмінністю детективного жанру є його «жорстка» структура. Однак дослідження конспірологічного детективу, як буде видно далі, вимагають ретельного аналізу як «історії яка розповідається», так і «дискурсу який розповідається» для виявлення специфічного для жанру способу моделювання розповідного тексту, що відрізняється від класичних зразків детектива, і від інших субжанрів.



Масова словесність, на відміну від літератури «серйозної», авангардної, продовжує зберігати найбільш усталені «нарративи» в епоху, коли все більше посилюється відчуття «смерті жанрів» [29, с.11].

Враховуючи всі ці обставини, необхідно для початку продемонструвати структуруючий апарат одного з найбільш популярних жанрів. З цією метою звернемося до трьох основних моделей дослідницького апарату детективних жанрів:

а) теоретичних концепцій французького дослідника, літературознавця Цветана Тодорова про детективну літературу;

б) методу структурного аналізу детективних жанрів американським культурологом Дж.Р. Кавелті;

в) деяких концепцій, що розглядають поняття «істини» та «гри» в дослідженні детективних жанрів.

Питання теорії літератури про класифікацію та градацію художніх текстів за жанрами, родами, видами не втрачають актуальності з часів Аристотелівської «Поетики». У ХХ столітті ця проблема стає однією з основних як у традиції російської формальної школи, так і в поетичних шуканнях французького структуралізму. Цветан Тодоров відкриває свою роботу про поетику прози главою «Типологія поліцейського роману» [42]. Це говорить про усвідомлення дослідником важливості метадискурсивного аналізу масової словесності для подальшого створення цілісної теоретичної концепції і пояснення найважливіших функцій і процесів «великої» («серйозної») літератури. Одним з невирішених та проблемних місць теорії літератури залишається питання типологізації і принципів виділення окремих жанрів, видів та родів літератури [3, с. 316].

На думку Тодорова, детективна література, як і вся масова словесність – «сфера, де не існує діалектичного протиріччя між твором і його жанром» [42]. Навпаки, структура детектива настільки чітко окреслена, що будь-який відступ від правил, порушення законів будови детективного сюжету приводить до руйнування жанру. Автори, які порушують закони жанру,

пишуть вже не детектив, а претендують на створення «літератури» [26, с. 226], а в детективній літературі «кращим зразком є той, про який нічого сказати». Під час спроби типологізації такого чітко структурованого жанру Тодоров ґрунтується на відомій аксіомі існування кримінального жанру, що розділяє детективний роман на два часових відрізки або рівня. Міркування Тодорова ґрунтуються на тому, що в детективі «історія складається з двох накладених один на одного часових пластів: перший – це розслідування злочину, другий – причини, що призвели до нього» [5, с. 190]. Дві історії: одна – історія вчинення злочину – ніколи не стає об'єктом докладного викладу, друга ж – історія розслідування – присутня лише опосередковано (наприклад: друг слідчого, пише книгу, або журналістські нотатки про злочин), існує лише в якості сполучного рівня між читачем та злочином. З цієї причини друга історія в детективних жанрах постійно намагається позбутися такої літературної якості, як стиль. Таким чином, чорний детективний роман намагався спрямовувати розповідь у прямому порядку, від причини до слідства, а не навпаки, як в класичному детективному оповіданні. Дослідник зазначає, що в принципі співіснування двох різних точок зору в одній оповідній площині розуміється як відмінність між сюжетом і фабулою [32, с. 129]. Завданням у дослідженні детективних жанрів є розуміння того, як саме поєднуються дві історії, які є «аспектами однієї і тієї ж історії».

У типології Тодорова виділені два основних типи детективної літератури («roman policier») [42]. Перший – класичний тип детектива, який дослідник називає романом з таємницею («roman à énigme»), де двигуном розповіді є таємниця про злочинця, а рух відбувається від слідства до причини та причетності. Другий тип детектива, за Тодоровим – це «чорний» роман («roman noir»), в якому діє прямий порядок тимчасового оповідання про злочин: «...злочин тепер не є точкою, з якої починається оповідь про розслідування; процес оповіді тепер збігається з процесом дії ... ретроспекція змінюється на проспекцію» [42, с. 123]. До другого типу оповіді примикає ще

одна жанрова форма – гостросюжетний детектив або детектив, що містить напругу («roman à suspense»).

Потрібно сказати, що сьогодні теорія Тодорова все частіше піддається критиці і переосмисленню. Виділивши популярну літературу як жорстко організовану в канонах жанру, Тодоров, на думку деяких критиків, немов протиставив літературу і жанр літератури.

Класифікація детективної літератури, яку дає Тодоров, дещо видозмінюється у теоретика літератури, члена групи «Мю» Жака Дюбуа. Дюбуа виділяє чотири типи детективної літератури [36, с.136]:

1. роман з таємницею («roman d'énigmes»): Сіменон, Жапрізо;
2. роман розслідування («roman d'investigation») або трилер («thriller»): Лео Мале. Злочин і розслідування розгортаються одночасно.

Детектив, який пов'язаний з баченням оповідача і вплутується в боротьбу (повернення до авантюристичному роману).

3. чорний роман («roman noir»): Джеймс Кейн. Роман про злочин або злочинності, де ми слідуємо за точкою зору оповідача. Питання зводиться до того, щоб ідентифікувати і заарештувати винного, який відомий.

4. саспенс («roman à suspense»).

Незважаючи на деякі відмінності, загалом і в цілому у цих теоретиків основними типами оповідання детективного роману є роман з таємницею і чорний роман. Однак у Дюбуа ці два типи більш кристалізовані, ніж у Тодорова.

Отже, у другому типі детективного оповідання («roman noir») змінюється авторська позиція, тепер «ми не знаємо, чи залишиться оповідач живим до кінця оповідання» [42], тим самим зникає і один з головних компонентів класичного детектива («roman à énigme») – читацька впевненість в захищеності.

Виявляючи цю типологію, засновану на логічному, а не історичному описі, Тодоров, з одного боку, пропонує модель, яку в подальшому можна проектувати на інші детективні жанри в цілях дослідження стилістичних і

поетологічних особливостей [21, с. 10]. З іншого ж боку, він допускає термінологічну двозначність в позначенні історії злочину («l'histoire du crime»), вчиненого до початку розповіді і стає сюжетною основою роману («histoire de l'enquête»), та історії як готового продукту, твори («histoire»), де розповідь бере свій початок на стику перших двох названих часових пластів.

Типологія детектива, дана Годоровим, багато в чому актуальна у застосуванні до дослідження детективних жанрів у Франції. У своїй книзі «Roman policier» (1999) Марк Лиц [37, с. 57] підкреслює, наскільки поділ детектива на роман з таємницею і чорний роман популярний у сучасній французькій книговидавничій практиці. У дослідженні показано не лише внутрижанрові причини такого поділу детективних типів, але і соціокультурний контекст, який зробив затребуваним чорний роман [37, с. 60]. З точки зору М. Лицу, цей поділ є не просто спроба теоретичної класифікації, але і цілком конкретний поділ традиції детективного жанру у ХХ столітті на два провідних типи розповідності.

У розглянутих моделях інтерпретації детективного жанру, заснованих на своєрідних тимчасових репрезентаціях тексту, знайшла втілення не просто спроба ідентифікувати детектив, але і підтвердилася популярність детективних жанрів. Цікаво, але навіть Жіль Дельоз і Фелікс Гваттарі відзначають, що детектив є «гібридним» жанром, який втілює в собі дві основні репрезентативні моделі (новели та розповіді) повіствування («Що сталося?» і «Що ось-ось станеться?»).

Детективний роман для Дельоза представляв інтерес як важливий нарратив сучасної думки. Дослідники часто повторюють слова філософа з прологу його «Різниці й повторення» (1969): «Філософська книга повинна бути, з одного боку, особливим видом детективного роману, а з іншого – родом наукової фантастики. Говорячи про детективний роман, ми маємо на увазі, що поняття в певній зоні присутності повинні втручатися у вирішення локальної ситуації. Вони самі змінюються разом із завданнями. У них є

сфери впливу, де ... вони здійснюються у зв'язку з «драмами» і шляхом відомої «жорстокості» [41, с. 49].

У цій невеликій замітці Дельоз говорить про те, що в детективній розповіді («roman policier») головне – пошук істини [35, с.27]. Існують дві школи істини: французька (Декарт), де істина лежить в кінці суворої роботи дедукції, і англійська (Гоббс), в якій істина є метою роботи індукції. Але подібний метафізичний пошук, на думку філософа, лежить в основі «старого» детектива, так два шляхи досягнення істини реалізовані в детективному жанрі у Артура Конан Дойля (англійський тип) і таких французьких письменників, як Еміль Габоріо і Гастон Леру (французький тип).

В конспірологічному детективі (у світлі заданих теоретичних моделей) є змішана структура оповіді: в конспірологічному романі «темпоральність злочину», з одного боку, продовжує втілювати модель «класичного» детектива, залучаючи читача в «розгадування» таємниці злочину, з іншого боку, сама специфіка конспірології укладає в собі (натяками, авторськими прийомами або прямо) орієнтованість на даний час. Тому конспірологія, постійно відсилає нас до «реальності» (реальним подіям, документів, цитат тощо) не просто натякає на свою власну легітимність, але і створює унікальний гібридний нарративний тип, де змішані два різних шляхи розвитку розповіді про злочин або змову. Це створює «ущільнення», посилює інтерес публіки, розширює межі вже сформованого детективного нарративу.

Спроба прямолінійного розподілу і розрізнення зразків високої літератури і найпопулярніших романів, спроба типологізації або ієрархізації різних естетичних продуктів в одній площині – основна помилка дослідників і перешкода на шляху до адекватного підходу у вивченні масової літератури, особливості постмодерністських жанрів. Ця проблема частково знайшла вирішення у дослідженні Джона Р. Кавелті, яке стало популярним і ефективним інструментарієм аналізу не тільки детективних жанрів, але і всієї масової культури [11, с.391].

Дж.Р. Кавелті одним з перших спробував створити техніку аналізу масової літератури, спочатку відокремивши популярну літературу від так званої «міметичної» [10, с. 39] – так дослідник назвав «високу» літературу, підкреслюючи репрезентативну відміну популярної культури від традиційних форм серйозного мистецтва. На думку Кавелті, міметична література знаходиться в безпосередньому зв'язку з реальністю (real life) [10, с. 45], в той час як популярна культура функціонує як структурований фікційний простір, спочатку розрахований на відрив реципієнта від навколишньої дійсності, що гарантує безпеку, захист, психологічний комфорт і задоволення. Ця гарантованість є конвенціональним зв'язком культурних архетипів [10, с. 56] і конкретних продуктів масової словесності. Кавелті пропонує термін «формульна література», де формулою є ментальна структура, підсумок домовленості архетипічних уявлень і зразків літератури.

«Міметичний елемент в літературі представляє нам світ у звичайному для нас вигляді, а формульний елемент створює ідеальний світ, в якому відсутні безлад, двозначність, невизначеність і обмеженість реального світу» [10, с. 47], – пише Кавелті.

Поняття формули і жанру (що у зазначеній модифікаційній тріаді відноситься до «тексту»), на думку Кавелті, багато в чому збігаються, однак відмінність дослідник бачить у етапах виникнення тієї або іншої фази (або аспекті): «...формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці і читаюча публіка починають осмислювати його як жанр» [11, с. 386].

Те, що зазвичай називають класичними зразками жанру детектива або вестерну, Кавелти відносить до аспекту архетипу-жанру, а всі подальші модифікації заданих структур в текстовому (культурному просторі дослідник відносить до фази формули-жанру .

Ця культурологічна модель функціонування формули як ментальної структури, втіленої в літературних та інших текстах, набуває актуальності у вивченні жанру конспірологічного детектива.

Кавелті розглядає основні функції формульної літератури:

- 1) «акцент на дії і сюжет, особливо з насильством і збудливими моментами»;
- 2) ескапіська особливість (відхід від реальності);
- 3) необхідність «сильних стимулів» для занурення в уявний світ;
- 4) спроба інтенсивного збудження, залучення в світ небезпек і переживань;
- 5) відчуття комфорту: «...але одночасно ми шукаємо відволікання від думок про небезпеки і неприємності» [10, с.60].

З цих основних рис формульної літератури стає зрозуміло, що найбільш популярним твором стає той, де автор поєднує три основних прийоми:

- a) Напруга (саспенс);
- b) Ідентифікація;
- c) Фікціональність («Створення злегка зміненого уявного світу»).

Прагнення до стандартизації формульної літератури, присутність вивірених «правил» текстовиробництва. Однак Кавелті підкреслює динамізм формульної словесності: структурність і фікціональні кордони, на його думку, є «правила гри», і простір детективного жанру з допомогою ігрової модальності дозволяє зберегти інтерес до жанру і розвиває його в різних культурних контекстах .

Підхід Кавелті створює завершену модель аналітичного апарату для подальшого розгляду детективів, вестернів та інших продуктів масової (в тому числі і сучасної американської) культури . Однак кожна запропонована концептуальна ідея виглядає кілька незавершеною, закликає читача та інших досліджень втягуватися в процес інтерпретації в пошуках тих структурних і функціональних меж, які побачив Кавелті.

Виявлені Кавелті моделі можна віднести, скоріше, до просторової основи детективного жанру, ніж до тимчасової. Всі елементи детективної формули так чи інакше виконують певні функції на певному відрізку того тимчасового вектору (від вбивства до розгадки), який задається Ц.

Тодоровим та іншими дослідниками. Дж. Кавелті найчастіше звертається до американським детективам ХХ століття, які існують в загальній парадигмі американської масової словесності.

Багатьма дослідниками вже зазначалося, що постмодерністська культура – це культура простору (архітектури), коли на зміну «тимчасовим», «епохальним» вимірам приходять поняття простору, майданчики, площини («літературний простір», «простір літератури», «поле літератури» тощо). Ймовірно, експериментальні зразки детективної літератури в сучасності є спроба «ігрової» перестановки місцями тих функціональних актант, які були задані в класичній детективної літератури і вкорінені в модерністській культурі початку ХХ століття. Така перестановка безсумнівно відбувається в фікціональному просторі, на площині значень і ієрархій актант.

2.2. Популярність детективного нарративу

Описані багатьма дослідниками типи детективного роману демонструють досвід структурного вивчення цього літературного феномену. Всі дослідження, показують, що дослідницький метод, як і сама детективна література, ще з ХІХ століття невідривно слідує за національною ідентифікацією.

Які можуть бути детективні романи, якого типу? Найчастіше відповідь зводиться до одного – англійський детектив, французький поліцейський роман, або роман-нуар, американський вестернізований тип кримінального Детектива. Виникає питання, чому в наші дні, коли національні кордони все більш розмиті, коли глобалізація та транснаціоналізм проникають в культуру і стратегії репрезентації культурних артефактів, чому в цю епоху детектив продовжує займати очільну роль серед інших жанрів як по своїй поширеності / Тиражування, так і по значимості та досліджується в теоретичних роботах?

Причина популярності детектива або поліцейського роману в ХХІ столітті пояснюється на основі узагальнення всіх тих знань, які гуманітарні науки виробляли в різних дисциплінах. Психологія і література, як каже

Юлія Крістева, дає можливість письменникові і читачеві наблизитись до себе, а значить, до кордонів власного досвіду, щоб усвідомити себе і своє місце. Розслідування детектива уподібнюється теорії, літературному ремеслу або роботі психоаналітика. Розслідувати – значить пізнавати межі, а межею всього може бути тільки смерть. Так, детектив в наші дні набуває статусу оптимістичного жанру, одного з небагатьох типів повісткування, що дозволяють суб'єкту проникнути в те, що доступно тільки літературі, психоаналізу і самій смерті.

Можливо, в цьому і криється відповідь. Детективний роман може бути тільки популярним або ж, як показує досвід сучасної теоретизованої художньої літератури, маргінальним, деконструктивним (пародійним). Жанр, який свідчить про місце суб'єкта, про межі суб'єкта, амальгамує і створює постійно повторюване «бажання» між суб'єктом і текстом: читання детектива стає вгляданням в дзеркало, в якому є не тільки відображена «реальність», того хто стоїть перед дзеркалом, а й весь його досвід у глибині дзеркальності, в «перспективі вглиб», за поверхнею дзеркала. Сітки нарративного каркаса детективного жанру, які були виявлені структурними дослідженнями, є необхідною основою подорожі в цей «задзеркальний простір», що розширює «межі досвіду», що веде від «реальності», але при цьому залучає в дзеркальний (казковий) простір задзеркальної (віртуальної) реальності.

Висновки до розділу 2.

Нарратив може виступати не тільки у вигляді «оповідання», яке існує в конкретному тексті або художньому творі, але і як поширена дискурсивна єдність, або ж «Велике оповідання». Такий нарратив значно розширює поняття «тексту», текстом стають всі можливі способи, які розширюють текстове поле за межами твору. Сучасні форми масової словесності, вступаючи в активну динаміку літературного і культурного процесу, все частіше викликають труднощі на стадії теоретичного осмислення. Детективні жанри сьогодні асимілюються в загальному контексті постмодерністської

літератури. Конспірологічний, історичний, жіночий роман і інші жанри так або інакше вдаються до детективу саме як до «стійкої» моделі наративу.

Існує дві тимчасові перспективи детектива. Згідно з Тодоровим, детективна література, як і вся масова словесність – «сфера, де не існує діалектичного протиріччя між твором і його жанром». Під час спроби типологізації такого чітко структурованого жанру Тодоров ґрунтується на відомій аксіомі існування кримінального жанру, яка розділяє детективний роман на два часових відрізки або рівня. Детектив існує в двох тимчасових пластах, коли в першому відбувається розслідування злочину, в другому – причини, що призвели до нього.

Тодоров виділяє два основних типи детективної літератури (*roman policier*): класичний тип детектива, романом з таємницею («*roman à énigme*») та «чорний» роман («*roman noir*»), до якого примикає ще одна жанрова форма – гостросюжетний детектив («*roman à suspense*»). У другому типі детективного оповідання («*roman noir*») змінюється авторська позиція, тепер читач не знає, чи залишиться оповідач живим до кінця розповіді.

Виникнення «чорної» серії кардинально змінило структуру детективного «оповідання»: «трансформувалися наші уявлення і ставлення до поліції». Тепер ми однаково стежимо за детективом, так і за злочинцем. Для читача виявляється цікавий не пошук істини, а арешт злочинця і ліквідація криміналу. Тому читач повною мірою може дивитися в детективний текст як в дзеркало, спостерігати за долею злочинця (в чорному романі), так і за детективом (в класичному детективі).

Є також інша характеристика масової літератури, яка представлена у працях американського культуролога Дж.Р. Кавелті: до її просторової або, точніше, диспозиційної особливості, що створює певні «формули» або ієрархічну площину функціональних актант.

Дж.Р. Кавелті одним з перших спробував створити техніку аналізу масової літератури, спочатку відокремивши популярну літературу від «високої» («міметичної») літератури.

З основних рис формульної літератури, які виділяє Кавелті, стає зрозуміло, що найбільш популярним твором стає той, де автор поєднує три основних прийоми: напругу, ідентифікацію та фікціональність.

Багатьма дослідниками вже зазначалося, що постмодерністська культура – це культура простору (архітектури), коли на зміну «тимчасовим», «епохальним» вимірам приходять поняття простору, майданчики, площини («літературний простір», «простір літератури», «поле літератури» тощо).

РОЗДІЛ 3.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ДЕНА БРАУНА «КОД ДА ВІНЧІ»

3.1. Популярність «Коду да Вінчі» Дена Брауна

Детектив як одна з усталених оповідних форм, що піддаються асиміляції і схрещуванню з іншими жанровими утвореннями, залишається провідною формою оповідання про теорію змови в художній літературі.

Піковою фазою розвитку жанру конспірологічного детективу можна вважати популярність «Коду да Вінчі» Дена Брауна. До того, як роман Брауна здобув популярність, найбільш значущими творами в тій же жанровій парадигмі були «Викрикувати лот 49» (1966) та інші твори Т. Пінчона, романи Р. Ладлема (1971 - 2000), «Шість днів Кондора» (1974) Дж. Грейді, трилогія «Ілюмінатус» (1975) Р.Д. Шия і Р.А. Вілсона, «Імена» (1982) Д. Делілло, «Кіноманія» (1991) Т. Рошак, «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє» (1993) А. Переса-Реверте, «Загадка Ватикану» (1995) Фр. Трістана, «Відео Ісус» (1997) А. Ешбаха, «Змова Паперів» (2000) та інші романи Д. Лісса, роман «Q» (1999) Л. Бліссет, «Бізнес» (1999) Й. Бенкса, «Дантів клуб» (2003) М. Перла, «Арканум» (2005) Т. Уилера, «Діти Параної» (2011) Т. Шейа тощо.

Роман Дена Брауна (нар. у 1964 р.) «Код да Вінчі», що вийшов у світ в американському видавництві «Doubleday Group» у 2003 році, отримує широку популярність у всьому світі і стає хітом книжкових продажів в США і в інших країнах. Популярність і романа, і самого Брауна велика і сьогодні. «Код да Вінчі» стає другою книгою трилогії, в центрі якої – пригоди американського професора Роберта Ленгдона. Після виходу роману зріс читацький інтерес і до попередньої книги Брауна «Ангели і Демони» (2000), інтерес цей поширився і на третю книгу «Втрачений символ» (2009).

Здається, найчастіше у численних наукових та медійних публікаціях про цей твір згадуються мільйонні тиражі і величезний бюджет однойменного фільму (2006) режисера Рона Ховарда. Джерела в мережі

Інтернет повідомляють про те, що на сьогоднішній день було продано від вісімдесяти до ста мільйонів екземплярів роману по всьому світу. Констатація тиражності і численні телевізійні передачі, присвячені обговоренню роману, дають привід говорити про досягнення якоїсь високої точки «одноразового» успіху в першу чергу в економічному значенні (продаж). Але саме «літературне поле» стає джерелом створення продукту, який лише згодом в якості «резонансу» досягає вершини популярних жанрів. Роман став свого роду ідеальним жанровим або формульним втіленням тієї епістемологічної поверхні, яка довгий час перебувала у вигляді якогось не до кінця оприлюдненого, не зовсім точно описаного і так і не отриманого конкретного формульного (фікціонального) явища - конспірологічного міфу, або «теорії змови». Браун далеко не перший автор у американській популярній літературі, що ставить у центр оповіді конспірологічний міф. Пріорат Сіону, таємна релігійна організація, таємниця про місцезнаходження Святого Грааля, легенда про земне життя Ісуса Христа, що зв'язав себе шлюбними узами з Марією Магдалиною... – всі ці теми активно почали експлуатуватися масовою культурою у другій половині ХХ століття; в американській поп-культурі ця тема стала особливо популярною після виходу в 1982 році книги «Свята Кров і святий Грааль» Річарда Лі, Майкла Бейджента і Генрі Лінкольна.

Популярність «Коду да Вінчі» стала піковою точкою не тільки поширення різних міфів про «теорії змови» в культурному та медійному середовищі, але і показала, наскільки західна цивілізація готова прийняти саме такий тип літератури і такий тип «знання». Все це стало своєрідним підсумком набираючої популярності параноїдальної ідеї про настання кінця Світу, про Армагеддон, доленосне значення настання кінця другого тисячоліття – в загальному, в руслі розвитку апокаліптичного дискурсу в цілому. Важливо також зазначити, що всі ці популярні міфи в роботі будуть називатися дискурсами, поряд з параноїдальним дискурсом, до якого належить «Код да Вінчі». Ці дискурси не залишаються на рівні фольклорного

мислення, не поширюються виключно в якості «інформаційного приводу», а групуються в конкретних жанрах літератури і кіно. Самі конспірологічні твори стають не кінцевою точкою розвитку дискурсів і міфів, а формульне закріплення параноїдальною оптики створює «приводи» для подальшого розвитку таких бачень.

У своєму дослідженні «Тамплієри: історія і міф» Майкл Хааг (Michael Naag), пише, що Ентоні Берджес, коментуючи книгу «Священна Кров і Священний Грааль», вимовив пророчі слова про те, що не може навіть існувати більш дивовижної теми для роману. Вибираючи лише одну лінію конспірологічних міфів – тему тамплієрів, – Хааг серед найпопулярніших творів, фікціоналізуючих міф про тамплієрів, виділяє книгу Вільяма Ватсона «Останній з тамплієрів» (William Watson, «Last of the Templars», 1979), «Код да Вінчі» Дена Брауна, «Лабіринт» Кейт Мосс (Kate Mosse, «Labyrinth», 2005), «Братство святої плащаниці» Хулії Наварро (Julia Navarro, «The Brotherhood of the Holy Shroud», 2006), «Останній Тамплієр» Раймонда Хурі (Raymond Khoury, «The Last Templar», 2005), «Євангеліє тамплієрів» Стіва Беррі (Steve Berry, «The Templar Legacy», 2006). Дійсно, навіть побіжне знайомство з книгою «Священна Кров, Священний Грааль» дозволяє зустріти знайомі імена і сюжети, часто використовувані Брауном і іншими авторами. Проте залишається питання: якщо фікціоналізація цих легенд почалася ще до «Ангелів і Демонів», «Коду да Вінчі» та «Втраченого символу» – трьох найбільш популярних романів Брауна, об'єднаних наскрізним персонажем, то в чому секрет популярності саме «Коду да Вінчі» в США і за межами північноамериканського континенту? [26].

На наш погляд, виявлення причини популярності «Коду да Вінчі» є дуже важливими, проте не варто забувати, що ці причини можуть бути лише подальшим позатекстуальним етапом існування творів письменника. У будь-якому випадку, етапу розширення текстового простору за межами творів передують організація самого тексту, структури тексту, яка вбирає в себе технологію створення формульного твору, детективу та створює формульну

розповідь «конспірологічного дискурсу», інтегрованого в детективний наратив або підпорядкованого йому. Далі у роботі буде більш детально розглянуто, як організована подібна структура в романі Брауна, щоб отримати чітке уявлення про причини популярності твору як у межах тексту роману, так і в зовнішньому семіотичному ланцюгу продовжень, які створюють певний тип гіпертекстуальності або серійності.

3.2. Паратекстуальність в романах Дена Брауна

У сучасному теоретико-літературному дискурсі питання паратекстуальності у літературознавчому просторі набуває нової актуальності, оскільки в останні роки однією з особливостей розвитку теорії літератури та компаративістики є підвищення інтересу до проблематики текстової периферії, тобто паратексту. Тенденція до комунікативно-прагматичного аналізу тексту представлена у дослідженні структурно-змістових чинників дотекстового та затекстового простору, які надають йому зовнішньої оформленості.

Спираючись на досвід цілісного філологічного аналізу літературних творів, що базується на єдності літературознавчого та компаративного підходів (М. М. Бахтін, Ю. М. Лотман, І. Р. Гальперін, В. В. Виноградов, Л. Г. Вікулова, Н. С. Олизько, Л. Г. Бабенко), ми у роботі аналізуємо функціональні особливості поза текстуальних елементів прагматичних аспектів паратексту.

Прагматика цього явища полягає не тільки у тому, щоб визначити межу між реальним і вигаданим світом, але й у тому, щоб стати своєрідним «передбаченням», яке дозволить читачеві або увійти у світ книги, або відхилити її. Функціональний аспект паратексту, на нашу думку, є одним із найголовніших пунктів у розумінні такого поняття, як «паратекстуальність».

Американська дослідниця Лінда Хатчен підкреслює важливість експлуатації таких позатекстуальних елементів у процесі розхитування «історичного дискурсу». На думку Хатчен, паратексти, що коментують у

виносках історіографічний текст, завжди були ознакою достовірності, науковості [27, с. 71].

Однак постмодерністський роман почав присвоювати цей спосіб супроводу тексту з метою створити систему або поодинокі випадки відсилань в інший світ, за межі роману. Така система супроводу тексту коментарями не завжди носить характер «фікціоналізації», а найчастіше використовується в спробі «похитнути дискурсивну природу репрезентацій минулого»: «історичні документи, привнесені в вигадку, володіють потенційним ефектом руйнування будь-якої ілюзії, роблячи читача пильним співучасником, а не пасивним споживачем» [27, с. 73]. Далі ми побачимо, як цей прийом постмодерністського тексту трансформується в конспірологічний детектив, коли автор виносить паратекст з позиції приміток в сильну початкову позицію.

Заголовок, паратекстуальні початкові фрагменти і повторювані вставні конструкції в «Коді да Вінчі» є певною межею між об'єктом естетичного змісту і тим, що знаходиться за межами естетичного цілого. В той же час це домінанти [23, с. 49], у нашому випадку визначають архітектоніку тексту, що втілює детективний наратив і конспірологічний дискурс. Основні жанрові канони конспірологічного детективу задаються вже в цих межах текстуальних і позатекстуальних елементів.

Можна виділити три основних типи вставних конструкцій і паратекстів, які найчастіше використовуються автором «Коду да Вінчі»:

- факти, наведені анонімним «авторським» голосом на початку всього розповідного блоку. У цьому параграфі ми детально розглянемо саме ці блоки.

- короткі повідомлення, виділені курсивом, означають новий етап в ході розгадування прихованої Таємниці або перехід від оповіді-сюжету до опису;

- повторювані анонсіативні фрази: «до Ленгдона прийшло осяння» або «Ленгдон знав...», також служать своєрідним зачином описаних

фрагментів і одночасно кордоном між архітектонічним блоками «опис-путівник» / «оповідання-сюжет». Цей тип вставок ми віднесемо більше до текстуальної частини, ніж до позатекстуальних конструкцій, хоча й змушені підкреслити стилістичну (і графічну) «виділеність» в ході нарації.

Сучасна лінгвістика стверджує, що до сильних паратекстуальних місць твору відноситься в першу чергу заголовок. У цьому сенсі «Код да Вінчі», на відміну від попереднього роману трилогії («Ангели і демони»), виявляється більш вдалим способом заголовка-повідомлення. Проте сама конструкція неправильна, так як відомо, що повне ім'я великого художника Відродження Леонардо ді сер П'єро да Вінчі (Leonardo di ser Piero da Vinci), де остання частина імені «да Вінчі» означає місце його походження («з Вінчі»).

Заголовок роману стає типом сильної позиції, який пов'язаний з іншою не менш сильною позицією – кінцівкою тексту; він не метафорізує і не натякає, а, поєднуючи воедино усі «сенси» роману, пропонує найбільш коротке повідомлення-сигнал. «Код» виступає як суперсучасна форма «таємниці», «загадок», «шифру», «секрету». Продовжуючи традицію, закладену авторами детективних і пригодницьких романів, Ден Браун пропонує найбільш універсальну форму для сучасного читача. «Код» виступає як індексальний знак, а ім'я знаменитого художника як конотативна функція. Заголовок повідомлення можна інтерпретувати як заклик, запрошення знайти якийсь «сенси», який «закодований» відомим художником, а сама розгадка «обіцяна» читачеві, так як текст пропонується у формі твору художньої літератури, роману, детективу чи трилера – жанрів, які так чи інакше зобов'язуються визволити читача з ірраціонального стану до розгадки і розв'язання будь-якої конфліктної ситуації.

Заголовок твору, який зазвичай вимагає інтелектуального процесу «декодування» для входження у простір художнього тексту, у Брауна безпосередньо повідомляє про власну функцію, а суб'єктом «кодифікації» стає фігура Леонардо да Вінчі.

Така сильна позиція стає приводом наслідування і пародії для багатьох авторів відразу після того, як роман Брауна отримує широку популярність. Сьогодні на книжкових полицях можна зустріти сотні книг, автори яких запозичують техніку називання у Дена Брауна: «Код Шекспіра», «Код Апокаліпсису», «Код Каббали», або пародіюють: «Кіт да Вінчі», «Кіт Недавнчений» та ін.

«Код», сприймається як обіцянка «сенсу», прихованої таємниці, «реальності», стає популярним способом залучення аудиторії в читання (як залучення в систему вірувань) саме в період «кризи виробництва сенсів». Замість «сенсів» проводиться загадка, розгадавши яку, можна оволодіти бажаним «змістом», власної «реальністю».

Крім заголовка, одним з важливих способів паратекстуального маркерування у Дена Брауна служать невеликі текстові фрагменти, що знаходяться перед основним оповіданням. У «Коді да Вінчі» та у «Втраченому символі» ці фрагменти тексту називаються «Факти». У детективній канві історія «розгадування» починається з подання доказів. А конспірологічний детектив, який прагне до документальності і «реальності», виносить «фактуальний» фрагмент тексту за межі основного тексту твору з наступною метою:

а) закріпити істинність анонімності (стиль цих фрагментів схожий на стиль популярної енциклопедії або журналістської статті);

б) створити ілюзію існування «реального» джерела «реальної» історії, що розгортається/стоїть в основі художнього оповідання; створити «документ»;

в) досягти ефекту сенсаційності (всеохоплення, об'єктивність) листа, максимально віддаленого від суб'єкта листа.

Прологи романів, які розповідають про пригоди Роберта Ленгдона, починаються з гостросюжетного епізоду вбивства зберігача таємниці ворогом, представником таємної організації, яка намагається роздобути важливий «код».

У «Коді да Вінчі» – це вбивство хранителя Лувру Жака Соньєра, останнього представника Пріорату Сіону. На самому початку оповіді даються дві актанти: «хто вбив» (альбінос Сайлас, служитель релігійної організації «Опус Деї») і «жертва» (Жак Соньєр). Тут автор зразу розподіляє персонажів, які будуть з'являтися в подальшому оповіданні на двох протидіючих сторонах, задаючи початкову дихотомію, протистояння добра і зла. В деякому сенсі детективна функція пошуку невідомого злочинця частково знімається для читача: доказ залишається Соньєром, і читач має змогу простежити цей процес «шифрування». Куратор перед смертю думає тільки про одне «Я повинен передати таємницю»/ «I must pass on the secret» [5, с.11.], так як існує «нерозривний ланцюг знання» [5, с.11.]. У перших епізодах роману даються жертва, злочинець, докази. Далі протягом усього тексту розгортається не стільки пошук злочинця, скільки пошук Таємниці, яка з детективної сфери автоматично трансформується у конспірологічну. Дві протидіючі сторони сконцентровані на пошуку Таємниці. Жак Соньєр, як останній представник секретного суспільства, що володіє Таємницею, знищений, а функціонуючі персонажі розподілені на тих, хто має здатність розгадувати таємниці і зашифровані символи (Ленгдон – фахівець з древніх символів, Софі – співробітник поліції з відділу криптографії) і тих, хто володіє силою (фізичної – Сайлас, і владою — «Опус Деї»).

У всіх трьох романах пригод Роберта Ленгдона повторюється модель «Факти – Пролог – Пробудження». У пролозі задається дилема, детективний «старт» – відбувається вбивство. Читач бачить процес вбивства, знає вбивцю, тому питання Ленгдона «Хто це міг зробити?» [5, с. 12] виглядає як елемент детективної структури, який повинен привести героя до активних дій. Читачеві ж, який знає, хто і як це зробив, який має на увазі «факти» про тих, хто є представниками добра, а хто – зла, цікавіше не «хто?», а «навіщо?», що, загалом, вже є модифікацією класичного детективного сюжету.

Перші ж глави всіх трьох романів починаються з моменту пробудження головного героя від сну. Казковий наратив починається з

прикордонної фази пробудження: все, що було «до», має залишатися на рівні «до пробудження», до вступу в «реальність». Композиційно «Факти» і прологи йдуть в простір до пробудження, тобто в простір сну (несвідомого). «Факти», які претендують на статус «реального», відведені в область несвідомого, апріорно міститься, даності. Якщо у високому літературному процесі читання-інтерпретації відбувається в пошуках несвідомого чогось, організованого як текст, але неявного/ неявленого, то у Брауна (масової словесності) неявлене явлено, авторська стратегія полягає не в інтертекстуалізації, а в інтерпретації. Якщо ж простежити акти пробуджень у всій трилогії, то можна помітити, що в «Ангелах і демонах», перш ніж Ленгдон прокидається, фіктивний наратор описує невеликий фрагмент сну: герою не вдається піднятися по сходах на піраміду Гізи, на вершині якої стоїть жінка. Сходи пливають з-під ніг, і герой бачить, що на місці жінки – старий, «дивилася на нього зверху вниз з кривою усмішкою [4, с. 6]. З грудей втратив дружину вирвався крик муки і відчаю, луною прокотився по безкрайньої пустелі». Цей сон отримує свою актуалізацію вже далі в романі, і можна припустити, що він є поясненням «втрати» жіночого об'єкта і «жахливого» присутності фалізованого Батька як заміни материнського об'єкта. Але сон важливий і в цілому для трилогії, так як вже тут герой вимовляє: «Я повинен до неї дістатися!» як би ставлячи основний вектор всього оповідання і в наступних текстах – вектор прагнення дістатися до Істини, знайти втрачений материнський об'єкт. У «Коді да Вінчі», «сон» вже не описується, ми бачимо героя відразу в момент пробудження, оповідання починається зі слів «Роберт Ленгдон повільно прокинувся» [5, с.4]. Така прикордонна фаза важлива і для «Втраченого символу», де до пробудження і після прологу герой бачить сон, в якому він виявляється зі своїм батьком у ліфті, ліфт падає, і герой прокидається. У всіх трьох романах розповідається про те, що Ленгдон з дитинства страждає клаустрофобією. В останніх епізодах «Втраченого символу» герой потрапляє в замкнутий простір, в імпровізовану труну, куди злодій Малах пускає потік води. Згодом

виявляється, що це не вода, а спеціальна рідина, яка не вбиває, а вводить у прикордонне стан між життям і смертю, коли людина жива, але їй здається, що вона більше не повернеться у світ живих. Природно, Ленгдон вибирається з цього гробу – відбувається психоаналітичне зняття внутрішнього страху. Для детективів Брауна це дуже важливий момент: страхи і жахливе задаються в початковій фазі «до реальності», в стадії іманентності, а в процесі розповіді відбувається подолання страхів, і читач, ідентифікує себе з головним персонажем, набуває зону психологічного комфорту. Виконується завдання знаходження «її» (таємниці/істини), втраченого материнського об'єкта (Грааль), і у фінальній фазі створюється відчуття набуття, досягнення [5, с. 178].

Епілог «Коду да Вінчі» знову починається з пробудження Ленгдона. Після фази сну він починає приходити до останніх «припущень», що допомагає зламати код — формується казковий закільцьований сюжет. До «Епілогу» відбувається дозвіл гостросюжетної лінії, але остаточного фіналу ще немає. У фіналі повинна бути досягнута трансцендентна стадія остаточного набуття «знання». Ця стадія відбувається після сну, коли персонажі вже не беруть участь у сюжеті, залишається тільки головний герой і його розумовий процес. Автор як би дає читачеві можливість знайти особистий «об'єкт», не відволікаючись на сторонні опосередковують елементи розповіді. Так, власне детективна канва виявляється не всеохоплюючою, а вбудованою в обрамлення, характерне вже для класичного детектива, а саме для жанру конспірологічного детектива.

Що стосується «актів пробудження» у романі детективного жанру в цілому, то слід пам'ятати, що послідовники лаканівського психоаналізу, стверджують, що «сновидіння – завжди вже текст, неважливо переказаний або представлений на папері». Відповідно, бачити сон або переказувати сон – це завжди якоюсь мірою означає організувати детективний текст: «Ми звикли ставитися до сновидіння подібно нишпоркам. Сновидіння – це свого роду детективна історія, в якій потрібно виявити бажання (Фрейд) або травму

(Ференці). [16, с. 60] Наша залученість в сновидінні події і наш інтерес до того, що б вони могли означати, перетворюють їх у детективні історії. Хтось ховається, ми з кимось зустрічаємося, кого шукаємо, щось передаємо».

Оповідання починається з пробудження головного героя, далі виникає низка «пробуджень від сну»: прокидається і починає діяти персонаж Берні (Президент паризького відділення Депозитарного банку Цюріха Андре Берні), прокидається Тібінг (сер Ліо Тібінг, член Королівського історичного товариства – спочатку помічник героя, до допомоги якого вдається Ленгдон, потім трансформується в антигероя/героя-шкідника).

Автор щоразу задає новий імпульс «це був сон, реальність попереду!» в однонаправленому векторі оповідання. І в кінці весь розповідний блок теж виявляється в межах «до пробудження». Так значення «Епілогу» посилюється: тепер саме реальне – це епілог, в якому герой знаходить мудрість століть. Твір поділяється на три основних блока: дооповідальний (або паратекстуальний) фрагмент, оповідання (пошуки героя) і фінальний акт набуття. Основний розповідний хід залишається проміжною ланкою, «нічним кошмаром», що підлягає стиранню з читацької пам'яті. Так формується дуже характерний для масової культури момент визначення, коли процес пошуку втрачає важливість і значимість, а завданням «проекту» стає конструювання готової кінцевої формули, знаки, автори конструюють не сенс, а знак сенсу.

Визначена структура паратекстуальності у Брауна якщо не задає, то закріплює в масовій словесності форму «звернення» до читача перед основним оповідним текстом. «Фактуальність» конспірологічного детективу прагне до своєрідної реалізації міметичної в літературі. Тут автор не наслідує навколишньої реальності, а прямо вказує і «переконує», що все розказане у розповідній частині відноситься до «реального». Наприклад, з «Подяки» до роману «Код да Вінчі» ми дізнаємося, що перед нами «проект», за яким стоїть не один автор, а група людей, «прихильників», які «повірили» у роман, і навіть наукові інститути. «Подяки» маркують все подальше оповідання: ця книга «народжена» не однією авторською уявою, а завдяки роботі з

безліччю наукових джерел. Цей прийом є одним із способів побудови знака «істинності» і «справжності», створення ансамблю авторитетних імен і назв, за якими «ховається» автор.

Нескладно помітити, що Браун вже в «Коді да Вінчі» відмовляється від деяких фрагментів, так як вони навантажують читача додатковими розумовими ходами, ставлять перед питанням, про що ж піде мова: про реальне чи вигадане? В «Коді да Вінчі» присутнє посвячення (посилене і виділяє роман серед попередніх), констатація реальності фактів і оповідання – це скорочує хронотопічне вимірювання між паратекстом і текстом, що не дає читачеві перевестися з реєстра сприйняття тексту документа в реєстр фікціонального тексту. Така домінуюча позазнаходженість фактуального документу по відношенню до оповідального цілого створює не тільки особливу концепцію «Історії», що претендує на «істинність» і «реальність», але ще і організовує монологічний лист параноїка.

Можна згадати, що дослідник Тед Гетцель пропонує два типи конспірологічного мислення, де монологічне бачення має готовність говорити тільки про власну «істинність», ігноруючи будь-які інші інституції, а діалогічний тип конспірології здатний вступати у відносини з контекстом (примітки, посилання, коментарі). Наприклад, якщо б оповідач у Брауна давав «документальне» у примітках або в якості коментарів в кінці книги (може бути, навіть заперечують «реальність», а не тільки підтверджують), то сама конспірологія отримала б діалогічний характер, але «Код да Вінчі» являє собою монологічно замкнуте оповідання, де і паратекст, і текст говорять тільки про одне – про конспірології. Якщо врахувати, що паратекстуальний елемент є не що інше, як позаестетичне обрамлення, вияв авторської волі, то монологічність проявляється і на рівні архітекtonіки роману Брауна. Авторська домінуюча позиція задана спочатку.

Цей прийом запозичений з кінематографа. В масовому кіно перед початком фільму (перед першим оповідним кадром) виникає попереднє повідомлення глядачеві, що «Фільм заснований на реальних подіях...» або

після останнього розповідного кадру з'являється титр з повідомленням, що «Всі організації, [персонажі, документи... - ширше, будь-які елементи], показані у фільмі, реальні й існують донині...». Звертаючись до прийому кіно, масовий конспірологічний детектив насправді не переступає межі комунікативної парадигми художнього твору, так як дана ще Якобсоном семіотична картина «адресант — текст — адресат» в загальному і цілому однакова як для кіно, так і для літератури; відмінність становлять способи організації символів у текст (лист і картина). Саспенс як характерна особливість детективного оповідання теж присутній в масовому кіно (інше питання, хто в кого запозичив цей спосіб «впливу» на глядача/читача), однак говорячи про саспенс, ми коррелюємо його з глядацькими інстинктами, коли читач або глядач, ідентифікуючи себе з активним персонажем, переживає уявний акт, який проходить персонаж. У разі браунівських «Фактів» персонаж відсутній, як і подіє вість – відповідно, мова йде вже не про інстинкти, а про потяг.

Французький теоретик кіно Крістіан Метц в одній зі своїх робіт каже, що «потяг сприйняття», порівняний з лакановським поданням сексуального «потягу», набагато сильніше, ніж бажання як інстинкт (голод, спрага). Тому кіно для глядача в першу чергу є «уявною реальністю», містить здатність задоволення «потягу» до перегляду (підглядання), що в психоаналітичній термінології можна порівняти з вуаєризмом («скопічний потяг, скопофілія, вуаєризм»). Метц зауважує, що інстинкт по відношенню до потягу легше задовольнити, так як «об'єкт» бажання реальний, а потяг розглядається в психоаналізі як бажання фантазматичного [17, с. 38]. Відповідно, «об'єкт» такого бажання завжди перебуває за кордоном «реального» (Лакан), такий «об'єкт» завжди «втрачений» (Клейн).

«Факти-об'єкти», наведені на початку книги Брауна, здавалося б, цілком переконливі, але оскільки вони – частина конспірологічного задуму, то являє собою анонімний текст-голос; бажання здобути ці об'єкти, довести існування змови, пронизує все подальше оповідання.

В історії сінематографа, як ми пам'ятаємо, спочатку було німе кіно, репрезентуюче «об'єкт «потягу до перегляду», звук з'явився лише потім, як додаток («потяг-поклик»), тому вуайеризм залишається основною рушійною силою бажання «уявної реальності».

Але у випадку «Фактів» значення має не стільки позиція читача, скільки сама форма «картини», яку читач бачить. Картина ж всіляко намагається запевнити у своїй правдоподібності, оголюється, відкидає всілякі ознаки метафори, літературності. На думку Метца, кінематографічний вуайеризм набагато сильніше «реального» вуайеризму, так як фізичний об'єкт підглядання завжди дистанційований від ока, від глядача [17, с. 21]. Бажання набагато сильніше через неможливість фізичного, реального набуття «втраченого об'єкта», так як зображуваний світ завжди знаходиться в іншому вимірі, а зображає кіно-світ завжди в теперішньому часі, наприклад, на відміну від театру, де все ж залишається розуміння реальної присутності акторів.

«Факти» – це не тільки прийом або авторська стратегія для створення правдоподібності, але і явне підтвердження того, що читач має справу з параноїдальним листом. Фрази «Всі організації, які фігурують у цій книзі, реальні» або «В книзі представлені точні описи творів мистецтва» наводять на думку, що використовуються навіть не стільки знаки історичного дискурсу для досягнення максимально реального ефекту, скільки демонструється деяка оголеність прийому, не літературного прийому, що вказує на себе і на власну функцію, а прийому спеціально оголеного, позбавленого власне літературності. Така стратегія змушує згадати теоретичні ідеї Дж. Кавелти про необхідність «сильних стимулів» для занурення в уявний світ і досягнення ескапістського ефекту.

Створюється враження, що масова література привносить у власне поле функцій не тільки спосіб досягнення миттєвої популярності (Бурдье), але ще й втягнення у сьогочасне задоволення, яке, на відміну від літератури немасової, швидко і найбільш глибоко вводить в наступну фрустрацію.

Мабуть, у випадку конспірологічного детектива корелятом такої фрустраційної фази повинно служити наступне після читання-споживання залучення в параноїчну механіку, вірування в теорію змови.

Незважаючи на те, що ці фрагменти входять у загальний текст роману, автор виносить їх за межі наративного тексту. Якщо основний розповідний корпус дається в класичній (романій) формі, то фактуальна частина кожний раз «констатується» без участі опосередкованої інстанції наратора, це межі володіння автора, але не наратора, отже, вони не можуть вважатися нарративними (в класичній парадигмі оповідних текстів).

Ст. Шмід у своїй «Нарратології» зазначає, що платонівський розподіл на дієгетичний і міметичний типи оповіді в англійській традиції даються як опозиція *telling vs showing* у Генрі Джеймса. Якщо подібні паратексти Брауна представити саме таким типом мімезису, що містить значення «показування», «подання», то потрібно зазначити, що «Факти» (як «реальне») знаходяться на початку оповіді (як фікціонального) – це своєрідне схрещування модних тенденцій «реаліті» і «шоу». Шоу, яке скасовує історію (Гі Дебор) в постмодернізмі в 1980-х, на початку 2000-х вже недостатньо задовольняє аудиторію, глядач/читач прагне «реальності», точніше реаліті-шоу.

Відсутність оповідача (або його знеособлена присутність) і активного персонажа в сильній початковій частині роману задають не тільки документальну фактуальність, але ще й виключають зі значущої частини усіх персонажів. Тут подієвість практично відсутня, її немає в тому сенсі, що немає експліцитної або імпліцитної зміни персонажа. Цей не подієвий, але анонсативний фрагмент, що виводить за межі сильного означає місця активного персонажа, робить останнього з «агента» (детективний розповідь) «пацієнтом» (конспірологічний детектив). Надалі ми побачимо, що герой Брауна дійсно повністю підпорядкований режисурі автора, явлений не як активного агента, а в якості пасивного пацієнта-параноїка.

Повертаючись до порівняння «ефектів» кіно і конспірологічного детектива, варто уточнити, що проблема «Фактів» і оповідання у Брауна – це проблема «документа», яку досліджує російський філософ Олег Аронсон. На думку Аронсона, є кінематограф, який використовує «факти» як предмет різних оповідань, тлумачень, який спочатку погоджується з фальсифікацією і фіктивністю будь-якого документа в сучасній культурі, а є тип культури, де це розуміння подавлено, а глядачеві/читачеві пред'являють документ, створюючи ілюзію «володіння» документом, ілюзію участі в «експертизі». До такого типу популярного розважального мистецтва можна віднести і роман «Код да Вінчі».

Отже, подібні паратекстуальні фрагменти передують головному оповідальному корпусу творів Дена Брауна. Після «Фактів» починається оповідання, розбите в класичному (романному) стилі на пролог, глави і епілог. Якщо автор численних інтерв'ю говорить про те, що його книги складаються з переплетення фактів і вимислу, то самі твори пропонують зовсім не «переплетення», а опозицію «уявного реального» і фікційного, така опозиція явно підкреслена вже самим класичним для оповідних текстів способом членування тексту, якому передує документ.

3.3. Особливості нарративу роману «Код да Вінчі»

Нарратологічні методи вважаються найбільш поширеними в дослідженнях оповідних текстів. Нарратив як «подія» або якась послідовність «дій» оповідних елементів іменується фундаментальною основою будь-якого розповідного тексту: «...подією в теорії нарративу вважається таке діяння, яке, порушує деяку норму» [18, с.159]. Для розуміння своєрідності того чи іншого розповідного твору або групи творів необхідно відстежити певну «семантичну акціональну сітку» [18, с.160], задану в тексті.

Проте існує і більш розширене розуміння нарративу не тільки як «повіствування», що ведеться в конкретному творі або у конкретному художньому тексті, а як загальноприйнятої, поширеної дискурсивної єдності,

що іменується «Великим оповіданням». В такому значенні «нарратив» вживається у Ж.-Ф. Ліотара [18, с. 96]. Нарратив, у значенні означальних мереж, дуже розширює розуміння «тексту» у Р. Барта та Ю. Кристевой: текстом стає не лише замкнута система оповідних актів, яка укладена в твір, а всі можливі способи, які розширюють текстове поле за межами твору. Щоб виявити специфіку того чи іншого жанрового утворення необхідно простежити спосіб організації нарративної модальності як у межах одного тексту, так і в площині декількох визначальних, котрі групуються навколо «сильного» текстового утворення, що отримало легітимність чи якийсь загальноприйнятий статус жанрового твору. Основною відмінністю детективного жанру є його «жорстка» структура. Однак дослідження конспірологічного детективу, як буде видно далі, вимагають ретельного аналізу як «історії яка розповідається», так і «дискурсу який розповідається» для виявлення специфічного для жанру способу моделювання розповідного тексту, що відрізняється від класичних зразків детектива, і від інших субжанрів.

«Хід» оповідання у Брауна рухається до певної мети, яка подвоюється самим жанровим конструктом: герой повинен викрити злочинця (виконання детективної функції) і розповісти про таємниці змови (просвітницька функція). Якщо перший рівень оповіді у Брауна дуже типізований і піддається ні літературній, а міфологічній (в сенсі казкової) морфологізації, подібно тим структурам, що виявлені Проппом і Греймасом, то другий рівень у загальному і цілому можна назвати «Пошуком Граалю». Згадаймо слова Тодорова про те, що навіть у дослідженому ним французькому тексті анонімного автора Грааль одночасно являє собою і матеріальну сутність, і якусь нематеріальну трансценденцію: Граалем може бути і чаша, і образ Христа, і метафора або символ Бога. Звичайно, досліджуваний Тодоровим текст належить зовсім до іншої жанрової парадигми і виконує певну функцію в епістемологічних представленнях іншої епохи (середньовіччя), але не варто

забувати думку Умберто Еко про «невичерпність міфу», що експлуатується масовими жанрами.

Пошук Граалю у Дена Брауна містить в собі і пошук матеріального «доказуючого» предмета (у детективній парадигмі – «докази»), і нематеріального ідеалу. Але для «Коду да Вінчі», як і для більшості масових творів такого типу, обов'язковий саме момент знахідки матеріальної частини, що символізує або позначає Грааль (книга у Еко, таблиці тощо). Тому детективний хід оповідання – це ланцюг подій, пригод, де герой як агент авторського задуму регулярно стикається з артефактами або знаками, які відсилають до злочину історії (історії таємного товариства) в минулому. Часто через це «Історія» зображується фрагментарно і стисло, так як короткий час детективного роману не синхронізується з тривалим часом існування «історичної таємниці».

Можна окреслити лінію нарративного «ходу», в яку вбудовані ті чи інші функціональні елементи браунівського тексту. Для нас більшою мірою становить інтерес архітектоніка оповідання як результат трансформації «казкових» персонажів або актантних міфологічних моделей у фікціональному просторі масової словесності.

Так, в «Поетиці виразності» Ю. К. Щеглова дається основна схема співвідношення внутрішньої і зовнішньої новели детективного оповідання:

Пролог – розповідь клієнта
(внутрішня новела)

Вислуховування розповіді клієнта
(основна новела)

Конспірологічний детектив Д. Брауна, як зазначалося, відрізняється від такої класичної структури вже тим, що автор виносить «міметичний» елемент «оповідання» за рамки основної структури оповідання, переносячи читача від фікціональності детективного оповідання до фактуальності конспірологічного дискурсу. Лише після цього Браун дає «Пролог», тобто вступає в основну фікціональну механіку оповідання. Інша відмінність, вже в межах розповідного тексту, складається в тому, що «розповіді клієнта» як

такого немає, а якщо він і присутній у Брауна, то переплетений з основною лінією оповідання-розслідування. Ленгдон пробуджується від телефонного дзвінка, його починають поступово вводити в курс справи, а «клієнт» (спочатку це лейтенант Жером Колле, потім – Безу Фаш), що приносить загадку, трансформується в інший функціональний елемент (помічник/шкідник). Тому замість внутрішньої новели тут представлена «Історія», інакше історія конспірування, яка покроково розкривається героєм у ході розслідування і аналізу, тобто основний новели. Образ «клієнта» (Щеглов), що приносить загадку і свою розповідь, теж піддається деякій модифікації. Класична детективна розповідь оптично конструюється набагато складніше. У Брауна ж сам «клієнт» трансформується, а герой повністю у владі оповідача. Ймовірно, такий ефект необхідний для того, щоб пропонований «сенс» розказаного звучав максимально дистанційовано від яких би то не було персонажів, максимально універсально і анонімно. Є якась таємниця, і, щоб оволодіти нею, негативний персонаж вбиває («Код да Вінчі») або краде того, хто володіє таємними знаннями («Втрачений символ»). Про все це читач дізнається в ході обміну розповідями між «клієнтом» і «сищиком». Так читач легко втягується не в складну структуру взаємовідносин, а в більш примітивну систему протистояння добра і зла.

Герою відведена абсолютно пасивна роль розгадування загадки, ребуса, що відбувається за допомогою серії послідовних «здогадок» і «осаянь», а професійні знання Ленгдона дані апріорно, так як спочатку оговорюється, що він «спеціаліст по давнім символам». Клієнт, який звертається до нього за допомогою, не просто приватна особа, а організація державної або континентальної значущості. Таким чином, генералізація розслідування і планетарне значення виникають вже на самому початку романів: в «Ангелах і демонах» до Ленгдона звертається ЦЄРН (Європейський центр ядерних досліджень), в «Коді да Вінчі» – ЦУСП (Центральне управління судовою поліцією), а у «Втраченому символі» до допомоги героя вдається Служба безпеки ЦРУ. Всеволодність авторського

голосу подається читачеві як певна послідовність «домовленостей», переконуюча в «істинності» і «реальності» оповідання.

Висновки до розділу 3.

Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» задуманий і реалізований як бестселер. При цьому сам жанр роману прагне не тільки до якогось високого піку економічного капіталу, але потенційно охоплює простір символічного капіталу. Конспірологія, що стала популярною в XVIII столітті і виділилася в особливу групу літературних творів і цілий жанр на рубежі XX-XXI століть, є продовженням спекулятивної «гри» з владним дискурсом. В основу будь-якого конспірологічного детектива входить ідея руйнування реальної владної культурної чи релігійної формації з метою довести існування другої реальності.

ВИСНОВКИ

Для сучасних західних, насамперед американських культурологів і теоретиків політичного дискурсу стає очевидним сплеск і підйом конспірологічного бачення, способу світогляду, заснованого на ідеї про реальне існування «теорій змов». Однак говорити про громадське бачення або про спосіб мислення тих чи інших національних груп, «теорії змови» актуально для вчених різних галузей науки – соціологів, політологів, істориків, культурологів, антропологів. У філологічному дослідженні нам важливо усвідомити причину такої популярності теми у масової словесності.

Конспірологічний жанр набуває популярності саме на культурній арені постмодернізму, так як сама постмодерність, так як сам постмодернізм – це легальний механізм копій і продовжень, що закріплює особливу функцію жанру. Виникнення численних дублікатів обумовлено самим «бажанням» суб'єкта листу охопити «реальність» і показати Істину. Але так як поняття «реальності» і «істини» спочатку є предметом теорії постмодерної множинності, то виникають численні варіанти, інваріанти, пародії, продовження. Так, серійність безпосередньо пов'язана з самою інтенцією твору, що належить до жанру конспірологічного детектива.

Сучасні форми масової словесності, вступаючи в активну динаміку літературного і культурного процесу, все частіше викликають труднощі на стадії теоретичного осмислення. Детективні жанри сьогодні асимілюються в загальному контексті постмодерністської літератури. Конспірологічний, історичний, жіночий роман і інші жанри так або інакше вдаються до детективу саме як до «стійкої» моделі наративу.

Нарратив може виступати не тільки у вигляді «оповідання», яке існує в конкретному тексті або художньому творі, але і як поширена дискурсивна єдність, або ж «Велике оповідання». Такий наратив значно розширює поняття «тексту», текстом стають всі можливі способи, які розширюють текстове поле за межами твору.

Конспірологічний детектив як літературний жанр і культурний феномен пов'язаний безпосередньо з проблемою існування конспірологічної ментальності або конспірологічного бачення.

Конспірологічний детектив складається з сплетень детективного нарративу та конспірологічної «розповіді», він ставить, кінцевою своєю метою, переворот, революційну відмову від старого прочитання відомих історичних міфів.

Конспірологічний жанр завжди намагається та має бажання досягти істини, таємниці, секрету. Кінцева мета якого, в цьому «бажанні» теорії змови – це рух до «знання». Тут ми стикаємося з тим диференціальним механізмом, у процесі аналізу стану постмодерна, а саме – з конфліктом двох різних типів «знання», одне з яких є науковим, а «інший сорт знання» є більш близьким і найбільш зрозумілим, відповідно, найбільш популярним і тим, що найчастіше експлуатується масовим письменством і медіа.

Говорячи про конспірологію як про об'єкт вивчення, ми стикаємося з такими термінами: «конспірологія», «конспірологічна теорія» і теорія (інакше: «змови», «теорія змови» і теорія).

Більш глибинна «втрата ностальгії за втраченою великою розповіддю», являється дуже характерною для сучасних конспірологій, які на тлі втрачених великих нарративів, таких як християнство, комунізм, Європа, Америка, Візантія, Сталін, Гітлер, все частіше розповідають про персонажів, які не просто «оглядаються», для того, щоб реконструювати нарратив, а ведуть подальшу гру з мовою. І ця «ностальгічна оглядка назад», у цій грі, перетворюється на гру з Історією або з Історичним знанням.

Якщо «знання» – об'єкт спекулятивних конспірологічних теорій, то історія виступає одночасно і як об'єкт наративу (історичний дискурс, історичне знання), і як тип наративу (розповідь про історію, історія від моменту конспірації до викриття змови). У творах, читач не роздробляє репрезентації «історії» на зазначені уможливлені конструкції, а сприймає текст, як ціле оповідання «про історію», де завданням нарратора служить залучити

суб'єкт у динаміку «історичного процесу» і зробити ідеальну картину «історичного», а суб'єкт має роль «активного учасника». Численні заголовки конспірологічних романів: «Код Мікеланджело», «Код Каббали», «Код Апокаліпсису» (сема «коду»), і т. п. – так чи інакше є своєрідним типом моделювання «Знання» як читацької компетенції. Подібне моделювання, виробляється на тлі постмодерністської ситуації, яке створює спрощені моделі «знання» та доступне широкої аудиторії.

Історія представлена в конспірологічних нарративах одним із найважливіших типів постмодерністського дискурсу. Тому ми стикаємося з таким прийомом, як цитування фактів: відсилання до історичних «реалій», найбільш відомих аудиторії, відсилання до текстів, що підтверджує «реальний» статус описуючих подій.

Досліджуваний жанр являє собою тип письма, який нескінченно прагне до конструювання «реальності», при цьому сама нарративна техніка розповіді все більше тяжіє до фікціонального (формульного) листа. Намагаючись охопити реальність і вийти за межі літературного тексту, жанр конспірології вдається до оперування «фактами», «документами» і документальністю, що ґрунтується на постмодерністській естетиці фальсифікації – нереально усе.

Тому вивчення нарративних стратегій детективного жанру допомагає зрозуміти, як конспірологія в якості особливого модусу вбудовується в структуру детективного роману. Детективний нарратив, навіть при множинних модифікаціях і великій дистанції від класичних зразків, містить особливу жорстку схему розгортання часу. Злочин здійснюється до моменту вбивства, роман націлений на реконструкцію минулого. Конспірологічний детектив, який реконструює Історію, ґрунтується на цій модальності масового жанру. Реконструкція минулого в детективному «оповіданні» завжди здійснюється на основі фундаментального «бажання» викрити Зло, дійти до Істини, а конспірологічний детектив не просто експлуатує цю характерну рису класичного зразка жанру, а розширює і надає їй більш

глобальне значення. Тут Істина повинна бути світової, загальнолюдського характеру. Для детективного жанру важливо створити формульного героя, персонаж повинен бути таким, що запам'ятовується як подробицями, так і своїми «понад-силами». Якщо реалізація першого у авторів конспірологічного детектива типу Дена Брауна вдається погано (іноді навіть карикатурно), то друга особливість «надсили» модифікується в топос «понад-знання». Історія і Знання як два взаємопов'язаних нарративу, піддавалися сумніву у теоретиків постмодернізму, стають приводом для спекуляції і матеріалом у авторів конспірологічного детективу. Жанр конспірології є частиною великого постмодерністського процесу, так і результатом якогось етапу розвитку постмодерністських ідей.

Роман Дена Брауна «Код да Вінчі» задуманий і реалізований як бестселер. При цьому сам жанр роману прагне не тільки до якогось високого піку економічного капіталу, але потенційно охоплює простір символічного капіталу. Конспірологія, що стала популярною в XVIII столітті і виділилася в особливу групу літературних творів і цілий жанр на рубежі XX-XXI століть, є продовженням спекулятивної «гри» з владним дискурсом. В основу будь-якого конспірологічного детектива входить ідея руйнування реальної владної культурної чи релігійної формації з метою довести існування другої реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2004. 512 с.
2. Белозерова И. В. Жанр детектива как отражение национальной ментальности. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2006. № 2. С. 316-317.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Культурная революция, Республика, 2006. 269 с.
4. Браун Д. Ангелы и демоны / пер. с англ. Г. Б. Косова. Москва: АСТ, Полиграфиздат, 2010. 606 с.
5. Браун Д. Код да Винчи / пер. с англ. Н.В. Рейн. Москва: АСТ. Матадор. 2005г. 544 с.
6. Браун Д. Утраченный символ / пер. с англ. Е. Романовой, М. Десятовой. – Москва: АСТ: Астрель, 2011. 570 с.
7. Бютор М. Фрагмент из романа «Распределение времени». *Как сделать детектив* / пер. с англ., фр., исп., нем. / [сост. А. Строева; послесл. Н. Анджапаридзе]. Москва : Радуга, 1990. 290 с.
8. Вулис А. Поэтика Детектива. *Новый мир*. 1978. № 1. С. 244-258.
9. Галипская И. Л. Роман «Код да Винчи»: а был ли плагиат? *Культурология*. 2010. № 3. С. 119-130.
10. Дьяков А. В. Ролан Барт как он есть. СПб. : Владимир Даль, 2010. 320 с.
11. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Москва: Интрада, 1998. 287 с.
12. Кавелти Дж. Г. Канонизация, современная литература и детектив / пер. и вступ. слово В. Дёмин, Т. Амирян / Цж. Г. Кавелти. *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы седьмых Андреевских чтений*. Москва: Экон, 2009. С. 380-393.

13. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных Формул / пер. с англ. Е.М. Лазаревой, вступ. заметка А.И. Рейтблата / Цж. Г. Кавелти. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33-64.
14. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина / Р. Кайуа. Москва: ОГИ, 2007. 243 с.
15. Калодинская Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс): автореф. дис. к.ф.н.: 10.01.03. Москва: МГУ, 2004. 20 с.
16. Кестхейи Т. Анатомия детектива: следствие по делу о детективе. Будапешт: Издательство Коровина, 1989. 262 с.
17. Кокс С. Взламывая код да Винчи. Путеводитель по лабиринту тайн Дэна Брауна / пер. с англ. А.Бушуева. Москва: АСТ, 2005. 248 с.
18. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 360 с.
19. Косиков Г., Пьеге-Гро Н. Текст/Интертекст/Интертекстология. Введение в теорию интертекстуальности. / пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова, В. Ю. Лукасик. Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ЛКИ. 2008. 59 с.
20. Кураев А. «Ангелы и демоны» Дэна Брауна. [Электронный ресурс]. / Режим доступа: <http://www.Youtube.com/watch?v=45pm512NKmQ>
21. Курбатов В. И. Код Дэна Брауна. Москва: Эксмо, Ростов н/Д: Наука-Пресс, 2006. 448 с.
22. Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа. Семинары: Книга XI (1964) / Ж. Лакан / пер. с фр. А. Черноглазовой. М.: Гнрзис, Логос, 2004.
23. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н.А. Шматко / Ж.-Ф. Лиотар. СПб. : Алетейя, 1998. 160 с.
24. Литвиненко Н.А. Массовая литература и феномен массового в литературе и культуре: некоторые аспекты. *Вестник Университета Российской Академии Образования* №1(15). Москва: 2002. С. 4-33.
25. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.

26. Нарратив. Современная западная философия. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / статья Г. К. Косикова. Москва: Культурная революция, 2009, с. 159-160. Режим доступа: <http://old.libfl.ru/mimesis/txt/narrativ.php>.
27. Пахсарьян Н.Т. Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса. *Постмодернизм, что дальше?* Москва: ИНИОН, 2006. С. 8-43.
28. Пердью Л. Наследие да Винчи / пер. с англ. Ю. Федоровой. Москва: Эксмо, 2005. 384 с.
29. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.
30. Руднев В. Культура и детектив. Даугава. Рига, 1988. № 12. С. 114-118.
31. Симоне Дж. Из книги «Кровавое убийство». Как сделать детектив: [сборник]: пер. с англ., фр., исп., нем. / [сост. А. Строева; послесл. Н. Анджапаридзе]. Москва: Радуга, 1990. 226 с.
32. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности. *Язык и наука конца XX века. Сб. статей.* Москва: РГГУ, 1995. С. 35-73.
33. Тарасов А. Преодоление постмодернизма. *Сидиров и другая проза Алексея Цветкова; Алексей Цветков. Анархия non stop. Знамя.* 2000. № 7. С. 211-213.
34. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учеб. пособие для студ. Учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. 5-е изд. испр. Москва: Издательский центр «Академия», 2014. (Сер. Бакалавриат). 368 с.
35. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. Москва: Аспект Пресс, 2002. 334 с.

36. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / пер. с англ. М.Б. Левина. Москва: АСТ; Ермак, 2004. 588 с.
37. Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции XVII - первая треть XVIII века. Москва: ИМЛИ РАН, 2008. 179 с.
38. Черняк М.А. Поэтика заглавия в массовой литературе. Феномен массовой литературы в XX веке: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 192 с.
39. Шкловский В. Новелла тайн. Теория прозы. Москва : Федерация, 1999. 265 с.
40. Юзефович Г. Наш ответ «Коду да Винчи» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.rg.ru/2005/06/10/revazov.html>
41. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». Москва: Прогресс, 1975. 267 с.
42. Boltanski L. Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. Paris: Gallimard, 2012. P. 362-370.
43. Deleuze J. The Philosophy of Crime Novels // Deleuze J. Desert Island and Other Texts (1953-1974). New York: Semiotext(e), 2002. P. 23-33.
44. Duboi J. Le Roman policier ou la Modernité. Paris, Nathan, coll. «Le Texte à l'œuvre», 1992. P. 135-137.
45. Haag M. The Templars. History & myth. London: Profile books LTD, 2009. <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/7/taras.html>
46. Jakobson R. Shifters, verbal categories, and the Russian verb. On Language. Ed. by L. Waugh and M. Monville-Burston. Cambridge, Mass: Harvard University Russian Language Project. 1990. P. 386-392.
47. Linda Hutcheon. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London & New York: Routledge, 1988.
48. Lits M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège: CÉFAL, 1999. P. 56-60.
49. Sauvanet P. La cruauté du concept // Philosophies du roman policier [ouvrage coordonné par Colas Duflo]. Paris, 1995. P. 33-54.

50. The Da Vinci Code, the Catholic Church and Opus Dei. A response to The Da Vinci Code from the Prelature of Opus Dei in the United States. / November 16, 2006: <http://www.opusdei.org/art.php?w=32&p=7017>
51. The Da Vinci Code: <http://en.wikipedia.org/wiki/TheDaVinciCode>
52. Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978). [Електронний ресурс]: http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm