

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

Факультет філології

Кафедра української філології та міжкультурної комунікації

**Кваліфікаційна робота**

**магістра**

**ЖАНРИ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРЧОСТІ М. КІДРУКА**

Виконала: студентка VI курсу, групи 646,

035 «Філологія»

**Лотиш Карина Іванівна**

Керівник: канд. філол. наук, доцент

**Лебединцева Наталія Михайлівна**

Рецензент: канд. філол. наук, доцент

**Старшова Оксана Олександрівна**

Миколаїв – 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ МАСЛІТУ ЯК ФЕНОМЕНА СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ</b>	
1.1. Масова література: витоки, становлення та особливості явища.....	7
1.2. Жанрові ознаки масової літератури.....	21
<b>РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОМАНІВ М. КІДРУКА</b>	
2.1. Поетикальні риси тревелогів «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї».....	35
2.2. Жанрові особливості технотрилерів М. Кідрука «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс».....	44
2.3. Композиційні та стилістичні прийоми в містичних романах «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди».....	53
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	61
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	68

## ВСТУП

Протягом досить тривалого часу як в українській, так і в світовій літературі переважав сталий канонічний родово-жанровий поділ. Як зазначає Юрій Ковалів у літературознавчій енциклопедії, «типи літературних творів визначаються на підставі історично сформованих їх різновидів і теоретичного осмислення можливостей письменства» [50, с. 332]. Проте література, як і інші галузі науки та мистецтва, не є закам'янілою, вона перебуває в постійному розвитку, письменники шукають нові теми, прийоми, смисли, що зумовлює певні зміни у виборі та превалюванні жанрів, а також у стилістичному оформленні текстів. Особливо сильне зрушення жанрових рамок і розмиття меж між «високою» та «низькою» літературою спостерігаємо за часів постмодернізму. Деякі автори поєднують різні жанрові форми у своїх текстах, через що в українській літературі з'являються незвичні жанрові модифікації, як-от: роман-симфонія, роман-гіпотеза, житомирська сага і т.п. [5, с. 74].

Зважаючи на таке змішування жанрів, ми маємо можливість говорити про особливу специфіку сучасної літератури, яка полягає в тому, що здебільшого тексти створюються відповідно до запитів читацької аудиторії. Вагомі для суспільства події, науково-технічний розвиток і важливі екзистенційні питання створюють певну тенденційність у тематиці творів. Прикладом цих шляхів розвитку були феномен післячорнобильської літератури [18], твори періоду Революції гідності та війни на сході України, після цих подій в текстах змінилися настрої та тематика, письменники писали про хімічні катастрофи, політичні проблеми, війну, в творах з'явився чорний гумор і переосмислення сенсу людського життя загалом.

Літературним явищем, яке цілком відповідає читацьким інтересам, є масова література. Вона є найбільш затребуваною та розповсюдженою, що спричинено такими її характеристиками, як: простота, зрозумілість звичайному (пересічному) читачу, стандартизація, примітивність,

передбачуваність, багатотиражність тощо. Через ці критерії масової літератури дослідниця Н. Зборовська звертає увагу на негативну сторону феномену і називає його «не тільки проблемою літературознавства, а й загальнокультурною проблемою», адже він через свою широку розповсюдженість і популярність «вбиває» високу літературу і підпорядковується імперському поклику [23, с. 3]. Такі науковці, як С. Філоненко, Т. Гундорова, Н. Гаврилюк та інші, висловлюються про масову літературу лояльніше, вони не виокремлюють її негативні риси, а сприймають це явище як один зі шляхів розвитку сучасної літератури та розглядають його у низці досліджень. Такі суперечності в потрактуванні жанрової (масової) літератури дають зрозуміти, що в науково-критичному дискурсі сучасної української літератури не існує одностайної думки стосовно цієї проблеми.

Але, попри певну невизначеність у дослідницьких колах, масова література вважається позитивним явищем з погляду читацької аудиторії і письменників, які продовжують створювати тексти, що відповідають рисам масовості, серед них Андрій Кокотюха, Люко Дашвар, Ірена Карпа, Макс Кідрук та інші. Останнього не припиняють згадувати ще з 2012 року, коли його технотрилер «Бот» отримав відзнаку «За найкращий твір на тему мандрів і подорожей» на конкурсі «Коронація слова». Цей роман, як і інші твори автора, є прикладом масової літератури, але не знаходимо їхніх послідовних досліджень, натрапляємо лише на принагідний аналіз деяких аспектів. Послідовний аналіз жанрових і стилістичних особливостей творів М. Кідрука відповідно до жанру не здійснювався взагалі, що й зумовлює **актуальність** дослідження.

**Метою** роботи є дослідження жанрово-стилістичних особливостей тревелога, технотрилера і містичного роману в творчості М. Кідрука.

Для досягнення поставленої мети були визначені такі **завдання**:

1) розглянути поняття «масова література» в українському літературознавстві;

2) окреслити жанрово-стилістичні особливості, які притаманні творам масової літератури;

3) визначити поетикальні риси технотрилерів «Бот», «Бот: Гуаякільський парадокс», тревелогів «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї» та містичних романів «Не озирайся і мовчи» і «Доки не згасне назавжди» Макса Кідрука;

4) проаналізувати жанрово-композиційні особливості досліджуваних текстів.

**Об'єктом** дослідження є романи Макса Кідрука «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї», «Бот», «Бот: Гуаякільський парадокс», «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди», а **предметом** – жанрово-стилістичні особливості аналізованих творів.

**Методи дослідження.** Для досягнення мети та виконання поставлених завдань було використано *порівняльний метод* – порівняння реалізації жанрових і стилістичних рис тревелогів «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї», технотрилерів «Бот», «Бот: Гуаякільський парадокс» і містичних романів «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди»; *семантико-стилістичний метод* – дослідження мовно-стилістичних особливостей творів; *структуралістський метод* – аналіз жанрово-композиційної специфіки романів Макса Кідрука.

**Теоретико-методологічною базою** дослідження є роботи Софії Філоненко, Тетяни Бовсунівської, Максима Нестелеєва, Михайла Наєнка та Анни Кривопишиної, присвячені масовій літературі та її жанровим особливостям.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше здійснюється спроба послідовного аналізу жанрово-стилістичних особливостей романів М. Кідрука.

**Практична цінність:** результати дослідження можуть бути використані студентами філологічних спеціальностей при підготовці до практичних занять з сучасної української літератури, для написання рефератів, курсових робіт, а

також у подальших наукових дослідженнях жанрової специфіки технотрилера, тревелога і містичного роману. У шкільному курсі української літератури учні можуть звернутись до пропонованої розвідки під час додаткових, позапланових уроків.

**Теоретична значимість** роботи полягає у спробі систематизації наукових досліджень стосовно явища масової літератури та виокремлення жанрових особливостей сучасних українських творів масової літератури.

**Апробація наукового дослідження:** деякі аспекти та положення кваліфікаційного дослідження було виголошено під час конференції «Могилянські читання», а також викладено в статті «Жанрово-стильові особливості роману Макса Кідрука “Бот”» і опубліковано у збірнику студентських наукових праць ЧНУ ім. Петра Могили: Студентські наукові студії: Молодіжний науковий журнал. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. Випуск 42 (86). С. 29–33.

**Структура дослідження:** робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури, який становить 80 позицій. Загальний обсяг роботи складає 75 сторінок, з яких 67 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ МАСЛІТУ ЯК ФЕНОМЕНА СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

### 1.1. Масова література: витоки, становлення та особливості явища

На сьогодні масова література є одним з провідних типів українського і світового письменства. Викликане стрімким науково-технічним розвитком, індустріалізацією суспільства, розгалуженим книговидавництвом і доступністю літератури для людей різних професій, соціальних станів тощо, це явище викликало до себе інтерес не лише серед читачів, а й серед літературознавців. Дослідженням масової культури і літератури зокрема в різні періоди займалися: Двайт Макдональд, Джон Сторі, Юрій Лотман, Микола Мельников тощо. В українському науковому дискурсі це питання розглядають: Софія Філоненко, Олена Романенко, Анна Кривопишина, Михайло Наєнко та багато інших.

Явище масової літератури з'являється у середині ХХ століття, виокремившись із глобальнішого концепту «масової культури». Вперше поняття «масовість» згадує американський соціолог Двайт Макдональд у словосполученні «масова культура» (1957 р.). Цим терміном він окреслює тенденційність спрощення та орієнтування різних видів мистецтва, зокрема і літератури, на звичайного читача в період між Першою та Другою світовими війнами [80, с. 12–24]. Погоджується з ним і дослідниця Олена Романенко, яка зазначає, що «масова культура – це процес створення такого культурного контексту, в якому будь-яка естетична ідея стає тривіальною, типовою та стандартною – і за своїм змістом, і за своєю формою» [65, с. 258].

Проте Микола Мельников знаходить свідчення того, що масова література в світовому дискурсі з'явилась набагато раніше за міжвоєнний період. Дослідник зазначає, що поодинокі приклади таких текстів можна відшукати в періоди Відродження, середньовіччя та навіть античності. Але масштабності явище набуває в ХVІ столітті, коли культурне життя суспільства

стає складнішим, а письменники та книговидавці намагаються задовольнити потреби невідповідної до читацької аудиторії за допомогою простої та доступної літератури [53].

Російське літературознавство, на думку Юрія Лотмана, звернуло увагу на явище масової літератури в 1920-х рр. Це були дослідження Бориса Ейхенбаума, Віктора Шкловського, Юрія Тинянова та інших. Вони вважали, що твори такого типу якнайкраще демонстрували «посередні літературні норми епохи» [51], а також ставали поштовхом до майбутнього новаторства через те, що перебували поза рамками давно сформованих канонів.

В Україні масова література виникла на межі XIX–XX століть. О. Романенко зазначає, що твори цього часу не були комерціалізованими, вони мали на меті виховання українського читача «в цікавій і доступній формі» [65, с. 260]. Головним завданням стало відображення в текстах народних традицій, побуту, історії. Одними з перших представників явища в Україні вважають Івана Котляревського і Бориса Грінченка [65, с. 258–260]. Надалі дослідниця розмежовує ще три етапи розвитку української масової літератури. На думку О. Романенко, другий і третій періоди датуються кінцем XIX–XX століття, коли і були чітко сформульовані основні тематичні та теоретичні засади явища масової літератури, що стали основою для становлення сучасного жанрового письменства. Четвертим етапом стала сучасна література кінця XX – початку XXI століть. Для неї характерним є «розширення жанрово-стильових модифікацій та тематики творів масової літератури» [65, с. 264] і відхід від розмежування понять «популярний, комерційний / високий, класичний» тощо.

Термін «масова література» з'являється дещо пізніше за саме явище і не є єдиним у науковому дискурсі. Поруч із ним існують ще понад 20 визначень, які описують «низьку» літературу; так, наприклад, можемо зустріти поняття жанрової, бульварної, комерційної, тривіальної літератури тощо. Розгалуженість термінології підтверджує складність поняття та різноманітність у його тлумаченні. Наприклад, Джон Сторі розглядає термін «масовий» через призму шести критеріїв: «той, що подобається значній кількості людей» [67,



с. 21]; такий, що не є частиною високого мистецтва; комерційний товар, який створюється для споживання великою кількістю людей; масовий – народницький; продукт історичного процесу «компромісної рівноваги» Антоніо Грамші (перехід від низького до високого мистецтва та навпаки); «масовий» – створений течією постмодернізму з метою руйнування диференціації «високе – низьке» мистецтво [67, с. 20–32].

Аналіз наукових робіт, присвячених проблемам дефініції масової літератури, показує, що автори визначень по-різному окреслюють основні характеристики явища. В основу назви лягає те, на чому акцентується увага, наприклад: ключовим у терміні «тривіальна література» є поняття меншовартості, тобто браку естетичної цінності [74]; якості «популярної» такий різновид літератури набуває завдяки своїй доступності, поширеності та обговорюваності [21, с. 55–57]; комерційною (товарною, споживацькою, ринковою) літературу називають через те, що основною її метою є продаж, заробіток тощо [21, с. 58]. Причиною паралельного вживання багатьох термінів вважаємо те, що в переважній більшості досліджень знаходимо різні визначення масової літератури, які не завжди збігаються за змістовим наповненням.

Наприклад, Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» наводить таке формулювання: «Масова література – широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності» [50, с. 18–19]. Попри те, що це джерело є одним з головних довідкових ресурсів, вважаємо формулювання Ю. Коваліва невичерпним, адже дослідник не зазначає інші особливості масової літератури, зокрема такі: шаблонність, відтворюваність, сучасність, динамічність тощо. За словами Ольги Біличенко, масова література є лише «розважальною та дидактичною белетристикою XIX–XX століть», яка «одержує назву тривіальної, розважальної, ескапістської, ринкової, інакше кажучи, масова література в цьому випадку не стільки жанрове, скільки соціологічне поняття» [7, с. 45].

У свою чергу, Аліна Титюк у статті «Масова література: поетика та особливості функціонування» подає, на нашу думку, найбільш обґрунтоване пояснення того, на чому слід акцентувати увагу під час виокремлення головних рис досліджуваного явища. Отже, для науковиці «масовий» є найбільш влучним терміном, адже «масова література – це сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу й функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї жанрової приналежності» [68, с. 104–105].

На думку дослідниці О. Романенко, розмитість дефініції викликана тим, що не всі досі розуміють, що ж таке масова література. Вона фіксує злиття цього явища з поняттям белетристики, яка є наближеною до «високого» письменства [65, с. 261–264]. Схожої думки дотримується науковиця О. Біличенко та називає масову літературу «розважальною і дидактичною белетристикою» [7, с. 45]. Поруч із цими термінами літературознавиця також використовує поняття «паралітература», «сублітература».

Не всі науковці акцентують увагу на об'єднанні сучасної «масової» та «елітарної» літератури, у зв'язку з чим зустрічаємо багато спроб розмежувати ці категорії. Наприклад, Михайло Наєнко за основу диференціації бере поняття художності. На думку дослідника, твори, що мають на меті естетичне збагачення читача, вирізняються складним стилем, поетикою, особливою взаємодією автора і читача, – є творами високої художньої цінності, а відтак і «класичної» літератури. Ті ж тексти, які мають «невисокий емоційно-естетичний поріг», які передбачені для читання публікою «з не дуже розвиненим художнім чуттям», М. Наєнко називає паралітературою, або, за його словами, «літературним низом» [56, с. 5–6].

Концепцію розмежування масової та елітарної літератури на основі художньої значимості зустрічаємо і в роботах А. Кривопишиної. Дослідниця так само вважає, що твори «високі» є такими тільки тоді, коли всі їхні складові (жанр, композиція та художня мова) становлять «гармонійну єдність» [46, с. 31–36]. Літературу такого типу дослідниця характеризує як ту, що не

позбавлена складності у використанні мовних прийомів, наповнення змісту філософськими образами та інтертекстуальними зв'язками, в якій автор «грає» з читачем, змушує його розмірковувати над прочитаним. Такий процес взаємодії автора та реципієнта обумовлений тим, що тексти створюються для вузького кола високоосвічених людей, які зможуть розшифрувати приховані змісти та складні алюзії. Масову літературу А. Кривопишина називає типізованою, клішованою, позбавленою складних мовних засобів і будь-якої психологізації. Дослідниця також звертається до поняття літературних формул, які пересічний читач зможе легко впізнати й віднайти в інших книгах масової літератури. Така відповідність відомим жанрово-тематичним канонам дозволяє текстам ставати популярними серед великої кількості реципієнтів, а це одне з завдань масової літератури. Головними принципами творчості такого типу дослідниця вважає «принцип формульності, серійності, що виявляється на всіх рівнях тексту – від сюжету й персонажів до типових промовистих заголовків, які разом зі специфічно оформленою яскравою обкладинкою свідчать про приналежність цієї книги до конкретного виду масового читива, як-от детектив, мелодрама, любовний роман тощо» [47].

Контрастування класичного та нового вважається головним критерієм тлумачення масової літератури як самостійного явища, яке перебуває в опозиції до «високого», елітарного виду письменницької діяльності, бо тексти цих рівнів спрямовані на різну читацьку аудиторію. До «високої» літератури науковці відносять канонічні твори, які не втратили своєї значимості з плином часу і досі залишаються на літературній «арені», тоді як до «низької» (масової) зараховують здебільшого банальні, низькоякісні та розважальні книги. Такої думки дотримується Стефанія Андрусів, яка розглядає сучасну українську літературу в межах протиставлень «традиційне / новаторське, колоніальне / постколоніальне, ... радянське / українське, академічне / інтерпретаційне ...» [2, с. 48]. У такий спосіб відбувається відокремлення літератури споживацької від класичної (канонічної), про що говорить Софія Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер /

жанр», але поруч із цим дослідниця розглядає і мідл-літературу (особливий вид письма, що виокремився з масового і функціонує як «значна кількість літературної продукції, явно не належної до високого письменства, але й набагато вищої за художній рівень літературної “попси”») [73, с. 20–31].

За словами Юрія Лотмана, масова література повинна мати дві взаємозаперечні ознаки, за якими можна визначити її місце в науковому дискурсі. Для науковця це насамперед кількісний критерій, тобто чи є така література розповсюдженою, чи її взагалі читають і чи стає таким чином вона популярною. Якщо всі ці критерії будуть позитивними, то в певних колах масову літературу можна вважати «культурно повноцінною і такою, що має всі необхідні якості, аби виконувати роль такої» [51]. Проте Ю. Лотман вважає, що в суспільстві все ж мусять існувати такі норми та переконання, за якими масову літературу оцінюватимуть не просто низько, але й як таку, що не існує взагалі. «Вона буде оцінюватися як “погана”, “груба”, “застаріла” або ж за якоюсь іншою ознакою виключеною, пригнобленою, апокрифічною» [51].

Науковець Дв. Макдональд віднаходить контрасти не тільки між «масовою» і «високою» літературами, але й між «масовою» і «народною». На його думку, народне письмо створене безпосередньо для людей та їхнього духовного збагачення, творцями таких текстів є самі ж люди. Масова література, за словами науковця, фабрикується літературною індустрією з метою заробітку або ж контролювання свідомості людей [80, с. 12–24].

Протилежної точки зору дотримується дослідник Максим Нестелеєв, який не розглядає опозиції «масове (розважальне) – елітарне (серйозне)», а відкидає будь-які протиставлення, закликаючи визнати їх неактуальними, адже постмодернізм пропонує певне злиття прийомів, жанрів та форм [58, с. 190]. Цю думку продовжує Вікторія Мислива, і наводить приклад, коли твори авторів масової літератури переходили до класу елітарної та навпаки. Так, наприклад, романи Сомерсета Моєма та Оноре де Бальзака стали класичними, а «Мандрі Гулівера» Джонатана Свіфта набули статусу

розважальної літератури. Дж. Сторі вважає, що схожих метаморфоз зазнали тексти Вільяма Шекспіра, автора творів з «репертуару народного театру», і Чарльза Дікенса [67, с. 22–23]. В українському літературному процесі явище переходу від розважального (масового) до класичного зустрічаємо в творчості Івана Котляревського [54, с. 320]. Своєрідну зміну розуміння класичних творів Олена Романенко знаходить у романі-збірнику оповідань братів Капранових «Кобзар 2000» [64].

Оскільки явище масової літератури є достатньо складним і неоднозначним, багато літературознавців демонструють як його плюси, так і мінуси. Різні думки щодо визначення статусу такого типу літератури можемо простежити у дискусії 2013 року «Масова література в Україні: стан і перспективи» [52] та деяких інших окремих наукових дослідженнях. Здебільшого під час таких диспутів порушуються питання, присвячені проблемам літератури, зокрема: чи існує сучасна українська масова література; чи потрібна вона та чи не впливає негативно на літературу загалом; які перспективи її розвитку. Сумніви у визначенні явища спричинені недостатньою аргументацією критеріїв його тлумачення, розбіжністю у термінології, неоднаковими думками щодо історичних витоків масової літератури та складності у передбаченні перспектив її розвитку. Втім, такі неоднозначні тлумачення лише ще раз підкреслюють актуальність та необхідність подальших досліджень, спрямованих на визначення статусу масової літератури.

Важливою темою української літературної критики було питання того, чи є масова література в Україні, і довгий час навіть вважалось, що явища не існувало. Тому про необхідність його появи говорила Оксана Забужко ще в 1992 році. Для дослідниці був важливим розвиток національного книговидання будь-яким шляхом. Цю ж думку підтримувала Євгенія Кононенко, яку обурювала перенасиченість магазинів творами зарубіжних авторів. Обидві письменниці зазначали, що знайти справжню масову українську літературу на той час було неможливо [52].

У дискусії «Масова література в Україні: стан і перспективи» масова література тлумачилась як робота імперій, що створювали продукт для власної сильної, імперської культури (це авторський внесок письменників таких країн, як США, Франція, Англія тощо). Приміром, в українських книгарнях не було текстів датської чи то чеської масової літератури, бо історично ці країни не були імперіями. А країни, котрі політично закріпились сильніше і мали більший вплив, розповсюджували свою владу далі шляхом перекладу творів мовами інших держав [52, с. 354–357]. Найбільш критично про статус масової літератури висловила Н. Зборовська, яка вважала, що «маскультура як імперський проект має намір деконструювати високу культуру й літературу в національному проекті» [23, с. 6], що самим своїм існуванням, доступністю та розповсюдженістю може змінити свідомість людей та їхнє ставлення до творів високого мистецтва й власне національних. Безсумнівно, під час читання люди заглиблюються у твір і зчитують ті думки, що є закладеними безпосередньо у тексті. Тому дослідниця і вважає, що власна національна література, хоч вона і буде простою (масовою), проте у свідомості читачів викликатиме ті думки та переконання, які сприятимуть позитивному розвитку особистості та її національного духу. Тоді як література інших країн виховуватиме зовсім не ті цінності та орієнтири.

Загальновідомим є те, що для масового розповсюдження літератури країна повинна володіти можливостями для реалізації цього процесу, а це: письменницька база, друкарні, мережі книжкових магазинів і т.п. Андрій Кокотюха, один з найвідоміших представників української масової літератури, зважаючи на малу кількість книгарень та способів дистрибуції своїх творів, ще в 2013 році підкреслив: «масова література – категорія ринкова, а ринок відсутній, через відсутність книжкових магазинів. В Україну ввозять дуже багато книжок, і написаних російською мовою, і перекладених на російську, і ці книги завозяться постійно, отже український читач із задоволенням для себе їх читає. Україна має споживача, але не має виробника» [52, с. 359]. Проте від часу проведення цієї дискусії різні сфери культурного, суспільного та

політичного життя України зазнали змін, тому тепер вже з впевненістю можемо говорити, що розвиток книгорозповсюдження в Україні пішов угору. Можливо, це відбувається не так стрімко, як в інших країнах, але «простих», «легких» творів стало справді більше, і вони перебувають у кращому доступі, порівняно зі статистикою 2013 року, коли імпортованих книжок було значно більше за власне українські.

Ще одним доволі ефективним шляхом розвитку масової літератури науковці вважають «виховання» читацької аудиторії. У трикутнику «автор – твір – читач», безсумнівно, головним є читач, адже і письменники, і книговидавці працюють задля наближення текстів до потреб аудиторії, вони чітко знають, на кого зорієнтовані; вік, стать, соціальний статус та навіть літературні вподобання читачів. Часто героями творів будуть персонажі, схожі до тих людей, на яких орієнтується автор. Це простежується на різних рівнях твору: тематичному, образному, мовному тощо [44, с. 302]. «Реципієнт не просто отримує статус рівноправного учасника літературного виробництва, а підпорядковує собі всі текстологічні процеси (моделювання художньої дійсності, її смислове наповнення)» – зазначає І. Кропивко [44, с. 300]. Відтак читач є майже співавтором літературного твору, адже письменник, у спробі відповідати запитам аудиторії, перестає бути домінантом у створенні книги. За словами А. Кривопишиної, «у постмодерністському тексті знаходять вияв дві основні ознаки масової культури – вторинність автора і визначальна роль реципієнта» [45, с. 167].

Таким чином, на підставі викладеного можна зробити висновок про те, що, по-перше, науковці по різному ставляться до масової літератури, а по-друге, окреслюють розгалужений спектр характеристик цього явища. Найширше їх розглядає О. Романенко в монографії «Семіосфера масової літератури: текст – читач – епоха»: скрупульозний підбір жанру, динамічність у розвитку сюжетних ліній, театральність, особливе ставлення до колективної пам'яті, специфічне сприйняття часопростору, становлення точки зору щодо соціокультурних реальностей, інше застосування вже традиційних символів і

архетипів, сталість / змінність (відкритість), орієнтація на конкретну аудиторію [64]. Через таку складну організацію масової літератури як системи дослідниця не вважає її частиною опозиційних пар «високе – низьке», для неї це певна семіосфера, яка має «складну ієрархію текстів у її смисловому та художньому просторі» та яка функціонує незалежно від інших видів художньої діяльності [64, с. 39].

Аналізуючи основні вимоги до творів масової літератури, перш за все натрапляємо на сюжетну типовість (передбачуваність, шаблонність). Це питання розглядають С. Філоненко, С. Андрусів, М. Наєнко. На їхню думку, читач, який купує книгу, з обкладинки, анотації та відгуків інших читачів заздалегідь розуміє, які емоції та переживання матимуть персонажі, він передбачає основні події твору, а часто навіть і його розв'язку. Але цього і потребує сучасний читач, адже відповідність очікуванням є важливим для нього відчуттям. Через це масову літературу іноді називають дидактичною, тому що на прикладі типових персонажів та їхніх вчинків реципієнти мають змогу побачити можливі дії та вирішення власних проблем.

Типова сюжетна організація, або іншими словами формульність («схема» твору, яка наповнюється залежно від твору та задуму автора), виразно демонструє те, що вона підпорядковується ретельному вибору жанру. Всі події книги, персонажі, позасюжетні елементи залежать від того, в рамках якого жанрового канону вони створюються [72, с. 83]. Тому, наприклад, в усіх детективних романах зустрічаємо схожих один на одного героїв-шпигунів, які розслідують різного роду злочини.

Автори текстів масової літератури майже ніколи не змінюють напрямку своєї діяльності, навпаки, їхнім завданням є написання якомога більшої кількості «легких» творів, що будуть продаватись і стануть відомими в певних читацьких колах. Письменники не обмежують свої тексти закритими фіналами та дають можливість читачеві задумуватись над подальшою долею персонажів. У зв'язку з цим твори масової літератури часто мають продовження та навіть серії, бо існує більша вірогідність того, що аудиторія



зверне увагу на продовження вже відомої книги, ніж на новий текст письменника. Наприклад, досліджуваний нами «Бот» Макса Кідрука на сьогодні має дві частини, а сам автор працює над третьою, аби не втратити інтерес аудиторії. Серед українських письменників серії також створюють Люко Дашвар («Село не люди», «Село не люди 2. Добити свідка»), Наталія Гурницька («Мелодія кави у тональності кардамону» і «Мелодія кави в тональності сподівання», а згодом очікується і третя частина), Галина Удовиченко («Пів'яблука», «Інші пів'яблука») та інші. Найбільш відомими авторами літературних серій зарубіжжя вважаються Стівен Кінг та його цикл «Темна вежа», який налічує 7 частин; Джоджо Мойєс «До зустрічі з тобою», «Після тебе», «Та сама я»; автор 8 частин «Відьмака» Анджей Сапковський, серія книг про Гаррі Поттера Джоан Роулінг тощо.

Така «серійність» дає змогу трансформувати твір у інші види мистецтва, наприклад, театральні, відео та аудіо постановки. Книжкові серії зі зрозумілим сюжетом вдало екранізуються і, якщо у кіновиробників, глядачів чи самого автора виникає бажання продовжити роботу над фільмом або ж серіалом, письменник завжди може написати наступну частину, тому що користується такими літературними прийомами, як відкритий фінал, шаблонність (стереотипізація) персонажів та їхньої поведінки, натяки на майбутнє продовження (відкритий фінал, незавершеність оповіді) тощо.

Тетяна Белімова одним із завдань творів масової літератури називає багатотиражність, яка викликана прагненням авторів, книговидавців та інших людей, причетних до створення літературних текстів, сконструювати справжній бестселер. Через таке тлумачення неодноразово натрапляємо на порівняння масової і популярної літератур, які ототожнюють і ставлять на один щабель. Проте не завжди твір, який можна вписати у рамки масовості, шаблонності, типізації і т.п., набуває популярності серед реципієнтів. На сучасному етапі можна знайти багато книжок, які не досягли широкого розголосу, проте залишаються у просторі масової літератури через те, що відповідають її критеріям [4, с. 22–23].

Прагнення стати автором не просто популярної книги, а бестселера виокремлює ще одну невід'ємну складову процесу створення текстів масової літератури – популяризацію та рекламу письменницької діяльності. Через стрімку глобалізацію та індустріалізацію суспільства, розвиток науково-технічних засобів і зміну свідомості читачів похитнулось і розуміння літературного твору, що дозволило йому стати частиною сучасного процесу життя. Таким чином активна діяльність у соціальних мережах, зустрічі з читачами, презентації книжок, участь у літературних конкурсах, реклама в соціальних мережах і на телебаченні – це додаткова робота сучасного автора.

Поруч з рекламою О. Біличенко розглядає критику і літературні премії як «посередників комунікації», які допомагають читачеві зорієнтуватись у різновидах жанрів і визначитись, який для них є ближчим. Такі «посередники» не допомагають реципієнтам зрозуміти справжні цінності літературних текстів, натомість займаються популяризацією книжок. «Сучасний читач деформується як особистість, оскільки не просто перестає читати якісну літературу, зокрема класичну, а втрачає здатність її читати» – зазначає О. Біличенко [7, с. 45]. Така ситуація зумовлена тим, що люди стали просто споживачами, які не розмірковують над текстами, складними символами, алюзіями, інтертекстуальними зв'язками тощо. Інтелектуальний рівень аудиторії зменшується через те, що читачі критично не оцінюють власні відчуття від тексту, а звертаються до критичних статей та відгуків, що розкривають суб'єктивні думки авторів таких рецензій. Проблема полягає ще і в тому, що ці статті не завжди пишуть фахівці.

Наблизити літературний твір до аудиторії в наші дні вкрай необхідно, а відбувається цей процес за допомогою різних способів: книжки видаються не тільки в паперовому форматі, але й в електронному, до них створюються спеціальні додатки з доповненою реальністю, веб-сторінки тощо. Все це дозволяє творам функціонувати не лише в межах літератури, але й в медіапросторі. Це, на нашу думку, один з видів реклами, яким активно користуються автори. Наприклад, до роману Макса Кідрука «Доки світло не

згасне назавжди» було створено спеціальний додаток доповненої реальності, який допомагає читачеві краще заглибитись у сюжет, зрозуміти психологію персонажів, на власні очі побачити описувані в творі локації. Та поруч із цим, це реклама, осучаснення та комерціалізація художнього твору.

Масова література – явище, яке дуже швидко розвивається та підпорядковується законам моди. Це не завжди відіграє позитивну роль, адже через досить швидке та активне створення текстів, перенасиченість ними книгарень, інші твори привертають менше уваги, зокрема це класична література, яку читачі не помічають на тлі великої кількості легких, стандартизованих та подібних одна на одну книжок. Через часткове заміщення елітарної літератури масовою Ніла Зборовська вважає її інструментом, який впливає на людей, але не має позитивного ефекту, бо не «формує естетичні цінності», а йде за віянням моди та політичних переконань суспільства [23, с. 3–4].

Саме зі змінами у політичному, а згодом й соціокультурному житті читачів масова література набуває своєї масштабності. Ці процеси зумовлені демократизацією та індустріалізацією суспільства, які, в свою чергу, викликали активне поширення літератури серед великих мас людей. Таким чином, формується чітке бачення аудиторії, для якої створюються тексти. О. Романенко окреслює типологію реципієнтів текстів масової літератури: «рафінований або елітарний, малописьменний, із невибагливим смаком тощо» [64]. Ірина Кропивко створює свою типологію читачів залежно від їхнього культурного рівня, життєвого досвіду, змоги бачити естетичне та звички сприймати літературні твори стереотипно [44, с. 300]. Узагальнення різних підходів до класифікацій допомагає зробити висновок стосовно того, що в масовій літературі чітке окреслення аудиторії, на яку буде спрямований текст, є однією з головних вимог.

Прагматична складова літератури (або ще знаходимо терміни «ринковість», «комерційність») породжується двома факторами: широкою читацькою аудиторією, яка готова купувати книги, та перетворенням творчої

діяльності письменників у спосіб заробітку. М. Мельников підкреслює, що розквіт масової літератури ХХ століття був викликаний змінами у «здешевленні процесу книгодрукування (...) завдяки чому видавництва успішно поширювали свою продукцію серед представників “середніх” і “нижчих” класів» [53]. Інші дослідники, зокрема С. Філоненко, дотримуються схожої думки. Вони вважають, що урбанізація та технічний прогрес дали можливість утворювати «письменницькі бригади» (гурти письменників, які пишуть тексти схожого напрямку, жанру, схожі за сюжетом тощо) та розповсюджувати книгодрукування.

Отже, масова література насправді є складним явищем. Марія Домбровська підкреслює, що досі «немає єдиного розуміння цього предмета, надзвичайно широка амплітуда оцінювання – від цілковитого несприйняття до відвертої апологетики» [21, с. 54]. Незважаючи на те, що в науковому дискурсі можемо зустріти як принагідні, часткові згадки масової літератури в дослідженнях, так і спроби всеохопного аналізу явища, проте і вони припиняють бути взірцями, адже масова література зазнає щоденних змін і потребує нових досліджень. Погоджуємось із думкою М. Домбровської, що слід відійти від таких потрактувань, як «низова», «ідеологічна» (пропагандистська), антилітература тощо, бо ці визначення не розкривають суть поняття, а лише знижують його на тлі всього літературного процесу [21, с. 54].

Стосовно розвитку самого явища неодноразово наштовхуємось на тезу: аби розбудувати ринок масової літератури, слід видавати та розповсюджувати масову літературу. Олександр Ірванець у 2013 році висловив обнадійливі думки щодо перспектив розвитку цього явища: «вони (перспективи) – світлі й райдужні, і не лише в Україні, а й у решті світу» [52, с. 370]. Безперечно, можливості масова література має досить великі, тому що на сьогодні в цьому напрямку працює велика кількість авторів, які створюють різножанрові тексти та, найголовніше, мають активну аудиторію.

## 1.2. Жанрові ознаки масової літератури

Написання текстів масової літератури регламентується не лише ознаками цього явища, але й основними рисами жанру, у межах якого написано твір. Через досить сильний вплив жанру на процес створення текстів, такий тип літератури має назву «жанрової», і тому для визначення їхніх особливостей перш за все постає характеристика жанру. Дослідженням жанру займалися М. Бахтін, Ю. Тиньянов, М. Гаспаров, С. Аверенцев, А. Есалнек, Т. Бовсунівська, М. Наєнко, О. Романенко, С. Філоненко та ін.

За визначенням Бориса Іванюка, яке наведене в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», жанр виступає своєрідним різновидом форми літературного твору, що за своєю природою виступає цілковитою єдністю таких компонентів, як тема, композиція і мовленнєвий стиль [48, с. 197]. Ю. Ковалів характеризує жанр як «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва» [49, с. 364–365]. З цієї дефініції можемо зробити висновок, що будь-який літературний твір, як і твори інших видів мистецтва, будується за певними усталеними законами, має власні прийоми, схеми, формули, а в зіставленні з визначенням Б. Іванюка розуміємо, що необхідним постає ще й співіснування та абсолютна взаємодія всіх компонентів тексту.

Дослідниця Тетяна Бовсунівська розглядає жанр як історично «успадковану сукупність» відповідного тематичного наповнення, мотивів, стилю і т.п., які фіксуються за конкретними художніми утвореннями і підтверджують своє існування з плином часу, відображаючись у літературній традиції, «яка характеризується впізнаваністю почуттів і думок» [9, с. 7–8]. Окреслюючи поняття жанру в такий спосіб, науковиця погоджується з думками Михайла Гаспарова, який теж відзначає історичну сформованість жанрових утворень і наголошує на тому, що хоча їхні поетикальні елементи належать до різних родів, вони «не виводяться один з одного (...), але асоціюються один з одним» завдяки своїй довгочасній взаємодії [9, с. 7–8],

що вияскравлює розуміння історичного формування тих чи інших жанрових формул і прийомів.

Істотним дослідженням жанрової специфіки почали займатися ще за часів античності, тоді ж сформувалося чітке розуміння жанрової відповідності («Поетика» Аристотеля) і триєдиний поділ текстів за родово-жанровою класифікацією, що виділяла лірику, епос і драму (Аристотель, Платон) [69, с. 366]. Головним завданням для авторів тих часів було наслідування жанрів, точне відтворення кожної деталі, обігрування схожих, часто однакових сцен, використання тотожних прийомів, характерів, мотивів, що стало схожим до змагань, адже таким чином митці намагалися перевершити своїх попередників у межах відповідного жанру. Так, за словами Аристотеля і Горація, жанр виступав цілісністю художніх норм, а засади наближення до читача, максимальне спрощення і відповідність смаковим бажанням витворили поняття «доступності для огляду» [9, с. 17], що наближає за цими характеристиками античну літературу до сучасної нам масової.

Проте розуміння жанрової залежності творів і сам родово-жанровий поділ у періоди античності, середньовіччя і Ренесансу залишалися незмінними. Довгий час літературознавці користувалися класифікацією Аристотеля; перше новітнє обґрунтування жанрових норм і відповідний поділ літературних творів за родами зустрічаємо в трактаті Нікола Буало «Мистецтво поетичне» (1674 р.) [9, с. 18]. Дослідник відзначив, що тексти одного жанру завжди відтворюють однакові формальні та стилістичні риси, а також уподібнюються за сталістю змістового наповнення. Таким чином, ця теорія стала визначальною для класицистичного способу визначення жанрів, що спричинило утворення літературних канонів і поділу письменства на «високе» і «низьке».

Історична сформованість жанрів, їхній безперервний розвиток і той факт, що з часом вони виокремлюють і зберігають лише ті характеристики, які породжують їхню ідентичність, для Сергія Аверенцева є апріорі канонним розумінням природи літературних жанрів. Він наголошує, що жанри

виступають аналогами живих організмів, які «живуть», змінюються, зрідка вмирають, «йдуть з живого літературного процесу, але іноді повертаються до життя, зазвичай в зміненому вигляді» [1, с. 104]. За словами дослідника, більш помітні трансформаційні перетворення можна простежити на прикладі текстів «низьких» жанрів, бо вони за своєю природою «вільні», втім і стосовно «високих» відбулись певні зрушення, які стали основою «зламу жанрових канонів» [1, с. 113].

Перші зміни у поглядах на систему жанрів як усталену концепцію зустрічаємо в другій половині XVIII століття. Михайло Бахтін підкреслив, що піднесення роману та його популяризація завдали незворотних зрушень у традиційному розумінні поняття жанру, яке до цього часу було центральним і непохитним [1, с. 113]. Дослідник вважав, що головними жанровими рисами є завершеність, діалогічність (спрямованість на реального точно окресленого читача, тематико-проблемна конкретика тощо) та історична спадщина [15, с. 13]. У «Проблемах поетики Достоєвського» М. Бахтін вводить поняття «пам'яті жанру», яке розкриває ідею історичного нашарування смислів, прийомів і структур, що зустрічаються і в давніших, і в більш нових творах одного жанру; таким способом забезпечується безперервність літературного процесу [5, с. 75]. Так, до основних історично сформованих жанрових рис належать: сюжетна типовість, позиція об'єкта і суб'єкта в тексті, спосіб розповіді та відтворення реальності. До них дослідники (Уляна Тиха) також додають «композиційний паралелізм» і «жанрові переродження», які є модифікатами текстів сучасної масової літератури «поліжанрової структури» [69, с. 366].

З діахронічного погляду на розвиток літератури можна стверджувати, що точна жанрова відповідність, як одна з головних засад написання творів, була більш затребуваною у часи античності та класицизму, тоді як сучасна література періоду постмодернізму тяжіє до жанрових трансформацій, які обумовлені головними рисами доби [9, с. 19]. Спершу трансформаційні зміни у формуванні жанрової системи відбувалися лише відносно «високої»

поетики, що були зумовлені розкриттям індивідуальності автора, його більшою свободою. Змін зазнавали як структура і стилістика текстів, так і їхня тематична складова. Епоха постмодернізму прагне знищити ієрархію між «високими» та «низькими» жанрами, що стає причиною злиття інструментів творення текстів, завдяки цьому з'являються нові форми, зокрема, шляхом змішування декількох уже існуючих. Прикладами таких зрушень можуть бути твори «Московіада» Юрія Андруховича (за визначенням автора, це роман жахів), «Воцек» Юрія Іздрика (роман для літературних гурманів), «Бот» Макса Кідрука (технотрилер) і т.п. [5, с. 74–75]. Хоча письменники і реалізують свою самобутність через змістове наповнення, наслідування жанрових особливостей для них залишається визначальним. Тексти варіюються в межах готових канонічних поетикальних утворень, при цьому створюючи нові формули та моделі. Звідси ще одна назва масової літератури – «формульна». Іноді такі форми переростають канон, у якому були народжені, і тоді стають самостійними жанрами, а поділ на «високу» і «низьку» літературу вважають (Ю. Тинянов, Ю. Лотман) настільки розмитим, що іноді складно визначити їхні межі. Наприклад, технотрилер, що виокремився на основі трилера та наукового фентезі, стає цілком самостійним утворенням, але зі своїми власними особливостями будови.

Саме тому дослідниця Т. Бовсунівська у монографії «Жанрові модифікації сучасного роману» звертається до поглядів дослідниці Асії Есалнек стосовно «будови» жанрів та їхніх відмінностей один від одного і розмежовує ці особливості. Обидві науковиці розмірковують над такими поняттями, як ядро та периферія жанрового варіанту. Під ядровою частиною жанру (за Б. Томашевським, ядро – домінанта [63, с. 316]) Т. Бовсунівська і А. Есалнек розуміють «пануючий тип проблематики», тобто вони відзначають, що основою кожного жанру є сюжетна складова з її головними, характерними для певного жанру подіями, персонажами, їхніми характерами та мотивами. Все, що залишається поза визначенням основи, дослідниці називають периферією, тобто жанровими модифікаціями, які видозмінюють



жанр, надають твору новизни, дають змогу авторові проявити свою оригінальність [8, с. 6–7].

Однією з проблем запропонованої теорії стала величезна розповсюдженість модифікацій, при цьому в рамках одного жанру, а це спричинило труднощі у визначенні їхньої ролі. Т. Бовсунівська підкреслює, що виходом із ситуації повинна була стати теорія метажанру, тобто інваріантного жанру, який включав би в себе лише ядрові риси і став би основою, на яку накладалися б інші варіанти втілення жанрів разом із модифікаціями. Але, на думку науковиці, «почало здаватися, що сучасні письменники пишуть тільки метажанри», бо дослідження стали демонструвати факт панування метажанру та його піднесення над його ж варіантами [8, с. 8]. Однак заперечення існування метажанрів створює ситуацію, за якої всі твори є рівними, а з'ясування витоків жанру стає неможливим. Відтак, у науковому дискурсі знаходимо поняття протожанру – жанрового зразка, тобто першого фіксованого твору того чи іншого жанру, з яким порівнюються всі наступні аналогічні тексти, завдяки чому легко простежується спільне і відмінне, тобто жанрові модифікації [63, с. 319–321].

Слід відзначити, що «не дивлячись на постійні оновлення і “зсуви”, структура жанру завжди канонічна» [8, с. 10], тому навіть новітні (чи-то оновлені) жанри визначаються єдністю змісту та форми і будуються відповідно до історично сформованих жанрових конвенцій. Кожна нова комбінація форм вимагає поєднання змістових аспектів і навпаки. За словами науковця Михайла Наєнка, «ознак у постмодерністському творі треба шукати не десять, а максимум дві: з позицій змісту і з позицій форми (...) в кожному творі більше нічого немає, як би пильно ми в нього не дивилися» [57, с. 70–71]. Основою дослідження жанрових репрезентантів у творі виступають сюжетна канва, засоби характеротворення, позасюжетні елементи, композиція, стилістичне оформлення, мова тощо.

Розглядаючи поняття жанру в масовій («низькій») літературі, науковці послуговуються тими самими характеристиками категорії, що і для

дослідження «високої». Деякі з аспектів лише вияскравлюються, через «статусний рівень», спрямованість літератури і відмінності в мисленні та сприйнятті інформації читачами. Наприклад, класичний жанр характеризується протилежними поняттями «сталого – змінного», «постійного – тимчасового», а масова література, через точне жанрове окреслення тексту, послуговується категоріями сталість / постійність, чим і відрізняється від «високого» письменства [63, с. 317].

Теорію про «постійність» різних аспектів твору розробив американський дослідник масової культури Джон Кавелті, а на перший план своєї концепції він висуває поняття літературної формули – «структури наративних чи драматичних конвенцій, що застосовується у дуже великій кількості творів» [63, с. 316]. Формули можуть розкриватися на прикладі подій твору, характерів персонажів, композиційних та сюжетних прийомів, нарації тощо. Сюжетні формули є найбільш стійкими, тому Дж. Кавелті подає п'ять найрозповсюдженіших їхніх зразків, серед яких: «пригода, любовна історія, або romance, таємниця, мелодрама, чужі істоти, або alien» [63, с. 316].

Іноді наштовхуємось на відхід або надмірне використання ідентичних формул у текстах одного автора. Письменник може звертатися як до жанрових домінант, так і до тих рис, що є загальними для всіх творів масової літератури. Наявність такої тенденції свідчатиме про розкриття індивідуального стилю та набуття творами оригінальності, адже, найімовірніше, вони відрізнятимуться деякими аспектами від жанрового зразка.

Письменник, критик і дослідник української літератури Ростислав Семків зауважує, що сучасний жанр є інструментом для автора, за допомогою якого він повідомляє читачу про події, які будуть зображуватись у творі. «Це територія домовленості між автором (що він хоче написати) і читачем (що він хоче прочитати)» [66]. Пряма відповідність у розумінні жанрів викликана наявним каноном, якому відповідають майже всі тексти, тому і з'являється вираз «за законами жанру». Також науковець відзначає, що ті класичні жанри, які можна зустріти в підручниках з теорії літератури, є «неактивними» (тобто

неактуальними). Справедливим є зауваження, що до сьогодні дійшли лише такі жанри: «вірш, поема, епіграма, епітафія, комедія, трагедія, новела, оповідання, повість і роман». Інше жанрове розрізнення базується на основі роману і становить систему його різновидів (любовний, пригодницький роман, тревелог, кіберпанк, технотрилер, комедія, детектив, наукова фантастика, фентезі, горор тощо) [66].

Таким чином, думки багатьох дослідників підтверджують, що основною вимогою до написання текстів масової літератури є формульні (інші визначення – шаблонні, механічні, узагальнені, змодельовані) поетикальні прийоми. Найбільш сталою формулою через присутність домінуючих лейтмотивів виступає сюжет, який цілковито залежить від обраного жанру [63, с. 318]. Автор заздалегідь визначає, з чого розпочнуться події, та окреслює вектор їхнього розгортання. Письменник не створює незрівнянний та неповторний взірець літературної дійсності, а спрощує його, використовуючи штампи та кліше, що допомагають вибудувати типові ситуації, з типовими героями, що знаходяться в типових місцях і стандартній часовій обмеженості. Саме сюжет є тією пам'яттю жанру, на яку орієнтуються автор і читач, адже «містить найзагальніші соціально-психологічні або морально-етичні моделі (...) є вмістилищем типологічних рис і є відносно завершеним типом жанру на певному історичному відрізку розвитку літератури» [63, с. 318]. Текстам масової літератури не притаманне розмиття жанрових меж будь-якими засобами, небажаним є уповільнення сюжету (особливо за допомогою збільшення описовості). На відміну від високої літератури, «жанрова» не може вступати у «гру» з читачем, усі сюжетні лінії і повороти повинні бути очевидними і зрозумілими для читачів [19, с. 7].

Важливою також є чітка відповідність фіналу, що передбачається жанром. Наприклад, у фіналі детективу герої повинні розкрити злочин, а персонажі любовного («сентиментального», за С. Філоненко) роману – відшукати кохання всього життя. Безперечно, автори можуть варіювати всі елементи сюжету, змінювати настрої, комбінувати ситуації, навіть

переінакшити кінцівку, проте жанрова основа мусить залишитись максимально збереженою, позаяк масова література має на меті відповідність жанровим очікуванням читача.

Жанрово-стилістична повторювальність у багатьох творах масової літератури дає можливість говорити про те, що, читаючи щоразу тексти одного жанру, ми не відкриваємо для себе щось нове, не досліджуємо історії, не фокусуємо свій погляд на смисловій наповненості, а занурюємось у набір схем та рамок, з якими давно знайомі.

Високий рівень типового зустрічаємо і в характеротворенні персонажів. Здебільшого це досягається через концентрацію ідеалізованих і перебільшених морально-психологічних якостей і поведінки [63, с. 318]. Саме тому читач часто натрапляє на образ ідеального чоловіка мрії, жінки-героїні, яка справляється зі всіма життєвими проблемами, злочинця, мотиви якого легко виправдати його тонкою душевною організацією тощо. Ймовірно, через надмірну типізацію і узагальненість деяких персонажів ми виявляємо одвічні збірні образи, що перебувають і в площині казок, міфів, і в класичній літературі, і в сучасній (Попелюшка, Дон Кіхот, Едіп, Ахіллес тощо). Такі персонажі-схеми є універсальними, і навіть легко переходять не тільки від одного літературного жанру до іншого, а й між різними видами мистецтва.

Дослідниця С. Філоненко, характеризуючи схожість смислового наповнення творів одного жанру, звертає увагу на те, що для них важливим є не тільки стандартний набір персонажів і сюжетна основа, а й деталізація кожного жанру. Так, типовими персонажами сентиментального роману виступає закохана пара або троє людей, яких іменують «любовним трикутником», події розвиваються навколо вирішення любовних питань, тоді як інші проблеми відходять на другий план. Для пригодницьких романів важливим є особливе місце подій, а для вестернів ще й специфічна тематика. Автор, пишучи текст, завжди звертає увагу на одяг персонажів, архітектуру, засоби пересування та їхнє мовлення, аби герої, події, обставини були органічними і впізнаваними [72].

Окрему увагу письменники «жанрової» літератури звертають на загальне емоційне забарвлення твору. Кожен текст, безвідносно до жанру, ставить собі за мету викликати конкретний спектр емоцій у читачів. Самі ж настрої і загальні мотиви варіюються відповідно до жанру: горор – страх, тривога, саспенс; детектив – переживання, напруга, цікавість; пригодницький роман – піднесення, веселощі і т.д. Підтримка загального тону твору відображається на всій його структурі: від вчинків персонажів до назви і обкладинки.

Стиль текстів залежить переважно від особистого авторського способу письма, але мовленнєві особливості персонажів деякою мірою підпорядковуються жанрам. Тут говоримо про використання іншомовної, інвективної, вузькоспеціальної лексики, термінології тощо. Якщо специфіка жанру потребує такого збагачення тексту, то автор не може не додати ці компоненти. Від жанру і прогнозованої аудиторії також залежить присутність складних і простих синтаксичних конструкцій. Переважають, звісно, прості звороти і конструкції, невелика кількість описів, алюзій, а також значне превалювання діалогів. Автор під час написання тексту передбачає, яким чином стилістичні особливості твору впливатимуть на реалізацію жанру, а тому звертається до тих, що якнайкраще розкривають його специфіку.

Чітка окресленість поетикальних можливостей масової літератури призводить до широкого розповсюдження аналогічних оповідних схем та прийомів. Завдяки цьому читач відчуває себе одним зі співавторів тексту, адже знає хід розвитку подій наперед. Окрім дотримування основної схеми жанру, письменник, створюючи власний текст, має можливість додавати інші клішовані схеми, комбінувати любовні лінії та фентезійні сюжети, у детективи вплітати містику і т.п. Цей прийом є ще одним з тих, що характеризують масову літературу, забезпечують популярність творів та їхню високу тиражованість.

Таким чином, виходимо на ще одну типізацію – узагальнення образу реципієнта масової літератури. Кожен жанр за своєю особливістю спілкування

з читачем має типовий його образ. Розглядаючи це питання у низці праць, які присвячені масовій літературі, С. Філоненко наводить думки стосовно того, що найімовірніше хлопець-підліток читатиме пригодницьке фентезі чи горор, молоді дівчата та домогосподарки швидше оберуть любовний роман, а старше покоління надасть перевагу соціально-побутовій драмі та детективу. Звісно, як і будь-де, можуть бути винятки, але не варто забувати, що автори «жанрової» літератури не орієнтуються на одиниці, їх цікавлять тисячі читачів [72, с. 87–88].

Визначення жанру «низької» літератури відрізняється від «високої», адже у масовій літературі – це стереотипна одиниця, яка складається зі змістових (сюжетних) і формально-композиційних елементів, здобутих шляхом історичного розвитку протожанру, набуття ним різного виду трансформацій, які на сучасному етапі стали легко відтворюваними та впізнаваними [63, с. 319]. Більшість дослідників, серед яких Юрій Тинянов, Дмитро Лихачов, Нонна Копистянська та інші, сходяться в думці, що жанри масової літератури утворюють своєрідну систему – «розгалужену і багаторівневу сукупність літературних творів» [63, с. 321], в яких сам жанр відіграє центральну роль, він легко розкривається через формат, дизайн обкладинки і назву. Так формується «жанрове очікування в читача» [72, с. 81], що підвищує комерційну можливість продажу.

Цікавим феноменом становлення жанрової системи масової літератури є створення навчальних посібників про те, як писати у межах конкретного жанру. С. Філоненко називає ці самовчителі «абеткою для чайників», адже у них досить докладно описуються найменші деталі жанру, всі можливі формули, потрібні для досягнення відповідності детективу, фентезі, романсу і т.д., а також технологічність (штучність) створення художніх текстів. Посібники допомагають писати навіть людям, які не мають письменницького таланту, бо в них наскрізною виступає думка про те, що текст складається як «конструктор». Така спрощеність сприяє збільшенню авторів, які пишуть у

рамках масової літератури, і збагаченню цього явища подібними текстами однакових жанрів [72, с. 88–89; 73, с. 170–176].

Поруч із посібниками, С. Філоненко розглядає видавницький вплив на жанри, адже саме вони формують бажані критерії написання. Зрозумілим є те, що головною метою кожного видавництва є успішний продаж книжок, тому працівники цих установ проводять величезну роботу з аналізу споживацького попиту і рівня розповсюдженості окремих жанрів. У такий спосіб для них стає зрозумілим затребуваність («мода») якогось із жанрів (чи бажаність побачити схожі формули в інших книгах) у певний період часу, тому видавництва висувують жанрові вимоги до авторів, які пишуть «на замовлення» або підлаштовують свої тексти до зазначеного стандарту [73, с. 164–170].

Останніми роками ще одним з осередків розвитку «жанрової» літератури стали «жанрові» організації письменників та аматорів» [73, с. 200]. Це своєрідні «цехи», в межах яких генеруються ідеї та колективно створюється безперервний потік текстів одного жанру, який майже ніколи не змінюється. Тому можемо наштовхнутись на угруповання з написання детективів, фентезі, горорів, а на обкладинках книжок, створених у такий спосіб, часто з'являються декілька імен співавторів. Під «аматорами» С. Філоненко розуміє непрофесійних авторів, які пишуть тексти свого улюбленого жанру, копіюють або переписують відомі приклади літератури. Стрімкий розвиток цього феномена спричинений популяризацією інтернет-фанфіків, які є переробкою творів кіно, літератури, живопису тощо, в яких використовують основний сюжет, персонажів у нових обставинах, вигадують власний фінал і т.п. [73, с. 176–181].

Розвиток жанрової системи підпорядковується не тільки популярності, затребуваності та бажанню видавництв. Це явище має досить помітний вплив національних переконань письменника і його політичних поглядів. Тому героїв інколи наділяють національно-політичними рисами, це можуть бути особливості мовлення (акцент, специфічні слова), звички (дотримання ритуалів, забобони тощо), або ж надмірний патріотизм. Здебільшого такі

персонажі з'являються в творах з метою комічного зображення міжнаціональної взаємодії.

Зі сторони читацької аудиторії також простежується вплив країни проживання чи походження. Дослідження показують, що в різних країнах популярними виступають різні жанри. Наприклад, для мешканців США бажаними є детективи, пригодницькі романи з кримінально-політичною, виробничою, еротичною тематикою, головними героями яких є супергерої або ж люди з надстійким характером. У країнах королівства Великобританії читачі надають перевагу класичним варіантам детективу, колоніальним романам, бойовикам, утопіям, в яких основу сюжету становить історичне підґрунтя. Для німецької масової літератури характерними є легкі жіночі романи та книги військово-політичної тематики. У Франції найпопулярнішими є псевдоісторичні пригодницькі любовні романи, часто порнографічного характеру, та поліцейські пригоди з елементами критики соціального і політичного життя країни [73, с. 158].

Незважаючи на загальні тенденції у виборі творів, надання переваги деяким окремим жанрам і збагачення текстів національними особливостями, останнім часом простежується прагнення до уподібнення та інтернаціоналізації всіх жанрів. Тому, на думку Марії Черняк, сучасна масова («жанрова») література почала прибирати кордони між національними літературами і перетворилась на універсальний засіб взаємодії різних культур [73, с. 158]. Через це зустрічаємо тексти-«двійники» (запозичення, дзеркальні варіанти) в літературах різних країн: «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг і «Щоденник Луїзи Ложкіної» Каті Метелиці, серія книг «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг і цикл «Таня Гротер» Дмитра Ємця і т.д.

Дослідниця С. Філоненко відзначає гендерне розрізнення жанрів залежно від статі автора та читача. Літературознавиця стверджує, що сучасна система жанрів цілком амбівалентна, і її легко можна поділити на «адреналінову» і «неадреналінову літературу» («чоловічу» та «жіночу» відповідно) [73, с. 188]. Поділ відбувається перш за все завдяки тим жанрово-



стилістичним особливостям і формулам, які притаманні окремим жанрам (тема кохання, сентименталізація оповіді – «жіночі» жанри; технологічність, пригоди, вбивства – «чоловічі»). Варто відзначити, що характерною відмінністю, яка залежить від статі письменника, іноді також є різниця у стилі письма (надмірна грубість, відхід від табуїзованості у чоловіків, перебільшена ліризація, наївність у жінок). Разом з тим, з погляду «гендерності» сучасного суспільства окремою категорією також постає література сексуальних меншин.

Неоднозначним є поділ Крістін Гледхілл, за яким усі фемінні жанри розуміються як прості, неякісні, розважальні, а тому масові, в той час як чоловічі – є високим мистецтвом, бо вони серйозні, емоційно стримані, реалістичні. Дослідниця зазначає, що такий поділ став результатом одвічного протистояння матріархального і патріархального, і завдяки запропонованому розрізненню можна легко пояснити, чому мильні опери і сентиментальні романи вважають «низом» літератури, а детективи і вестерни – класикою [73, с. 191].

Проте будь-які протиставлення не можуть переважати в бік одного з варіантів. Тому неможливо говорити про абсолютний поділ авторів, читачів, критиків за гендерною ознакою. Зустрічаємо жінок, які обирають адреналінові жанри (наприклад, трилери, фентезі), і чоловіків, які читають (а іноді навіть пишуть) сентиментальні романи. Але все ж таки, ці варіації характеризуються як відхилення від стандартного поділу, адже в основному вони є одиничними.

На думку науковиці, принцип поділу літератури «для чоловіків» і «для жінок» притаманний і іншим видам мистецтва – кіно, телебаченню, музиці. Саме тому для К. Гледхілл ця риса набула свого значення у рамках масової літератури (і культури зокрема) [73, с. 189].

Отже, жанр є наскрізним поняттям для аналізу жанру і стилістичного оформлення творів масової літератури. У зв'язку з тим, що жанрові особливості творів є точно окресленими, конвенційними, можемо говорити про їхній превалюючий вплив на розвиток цього типу літератури. Жанр є

основою для сприйняття текстів читачами і одним із критеріїв, за яким визначається їхня популярність, а також перетворює масову літературу на маркетингову категорію. Тому, поруч із поняттями жанровості, формули і шаблону, з'явилося поняття «формату», що «тракується як матриця запотребованості твору» [73, с. 199].

## РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОМАНІВ М. КІДРУКА

### 2.1. Поетикальні риси тревелогів «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї»

Термін «тревелог» походить від англійського слова «travel» – подорожувати, тому розуміємо, що основною тематикою текстів цього жанру є мандри головного героя. Загальноприйнятим визначенням вважають таке: «тревелог – жанр, в основі якого лежить опис мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про які-небудь, в першу чергу, незнайомі читачеві чи маловідомі країни, землі, народи у формі нотаток, записок, щоденників, журналів, нарисів, мемуарів» [25, с. 88]. С. Філоненко і Т. Ковальова зазначають, що у зв'язку з великим набором форм, у яких може втілюватися цей жанр, він є синтетичним та знаходиться на межі белетристики й публіцистики, вигадки й документальної оповіді [73, с. 369; 39, с. 37].

Витоки тревелогу знаходять ще за часів формування народностей, адже, як тільки люди винайшли письмо, вони почали записувати відомості про свої переміщення, відкриття нових континентів і реалій. Так, перші бортові журнали датуються близько 470 роком до н.е. Простежується також значний релігійний вплив на розвиток жанру. Однією з тем давніх міфів є подорож персонажів до невідомих їм країн і налагодження стосунків з іншими народами.

Становлення мандрівної (паломницької) літератури давньоруського періоду відбулося завдяки появі християнської релігії на теренах Київської Русі. Прибічники церкви подорожували до далеких святих місць (Палестини, Константинополя, гори Афон тощо) та описували свої переміщення у нотатках, спогадах, листах, подорожніх нарисах. Зразки «ходінь» зустрічаємо в творчості Іполита Вишенського, Сильвестра і Никодима, Варлаама Ліницького та інших [20, с. 24–26].

Сучасний жанр тревелогу присутній як у творчості зарубіжних авторів, зокрема Е. Гілберт «Їсти, молитися, кохати», Н. Джордж «Маленька французька книгарня», Кр. Крахта «Фазерленд», так і серед українських письменників Ю. Андруховича «Лексикон інтимних місць», С. Жадана «Anarchy in the UKR», Г. Пагутяк «Новий рік у Стамбулі», М. Кідрука «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Навіжені в Перу», «Навіжені в Мексиці», «Любов і піраньї» тощо.

Імовірно, через те, що жанр існує вже досить давно і має досить багато різновидів, на сьогодні зустрічаємо різні його тлумачення. За словами Тетяни Ковальової, тревелог – метажанр, що поєднує у своїй структурі і домінуючі риси, і жанрові модифікації [39, с. 36]. Людмила Джигун відстоює думку про те, що тревелог є лише змінною частиною різних самостійних жанрів, адже нерідко мандри постають у спогадах, снах чи передбаченнях персонажів [20, с. 26–27]. Ірина Кропивко також вважає, що не всі тексти, в яких зустрічається мотив подорожі, є тревелогами, бо, наприклад, у пригодницькій літературі описуються уявні мандрування, тоді як тревелогу притаманна розповідь про реальні місця і події [43, с. 101]. Цікавим є зауваження Макса Кідрука. Письменник зазначає, що припинив роботу над тревелогами, бо це вже «мертвий жанр», який не в змозі конкурувати з сучасними тревелблогами, телепрограмами та каналами про подорожі. М. Кідрук говорить, що жанр із кожним роком втрачає свою актуальність через відкритість світу і доступність інформації про далекі країни [29].

Проте, хоча тревелог і є жанром з чітко визначеними домінуючими рисами, він залишається у жанровій системі літератури та має низку модифікацій, які вирізняють його посеред інших.

Як і для будь-якого іншого жанру, сюжет тревелогу є найбільш сталою і характерною його рисою. На основі змістового наповнення творів Олеся Калинюшко виділяє п'ять різновидів подорожньої літератури, які базують на віддаленості місцевості, якою мандрує герой:

1. Тексти першого типу характеризуються найменшою відстанню між персонажем і місцем його подорожі. Тут описуються мандри знайомим простором, через що контрастування понять «свій / чужий» не простежується.

2. Другий різновид деякою мірою подібний до першого, бо для нього також характерна подорож своєю країною, але часто віддаленими, або незнайомими її частинами, які є «чужими» для мандрівника. Це допомагає авторові змалювати процес становлення особистої ідентичності персонажа.

3. Твори третього типу розкривають особливості взаємодії з місцевістю сусідньої країни.

4. Притаманним для цього різновиду є відвідування героєм далеких екзотичних країн. Місцевість є настільки відмінною від реалій проживання, що акцентування уваги на національній різниці та відмежування себе від «чужого» простору залишаються поза увагою мандрівника. Персонаж розуміє, що культурні надбання його країни і цієї не мають нічого спільного, і тому максимально досліджує новий для себе світ, органічно перебуваючи в ньому.

5. Останньою категорією постають тексти, в яких головні герої (переважно емігранти) мають досвід проживання в декількох країнах, тому вони наділені подвійною ідентичністю і перебувають у пошуку себе [26, с. 104–105].

Відповідно до зазначеної класифікації, обидва досліджувані нами тревелоги Макса Кідрука (як і інші твори автора) належать до четвертого різновиду. В «Мексиканських хроніках» перед нами постає персонаж, який планує і здійснює поїздку в недосяжну для нього Мексику: «Далека латиноамериканська країна випалювала мозок, надила, немов кароока східна красуня спокушала своїми розкішними принадами. І тоді я остаточно зрозумів: у мене є Мрія, ім'я її – Мексика» [34, с. 18]. У романі «Любов і піраньї» він уже подорожує Бразилією: «– Слухай-чувак-а-поїхали-в-Бразилію! – Куди? – вирячився я. – У Бразилію!» [33].

Типовий подорожній сюжет будь-якого тревелогу завжди може поєднуватися з формулами інших жанрів. У творі «Любов і піраньї» вже з

назви стає зрозумілим, що у межах жанру відбувається його поєднання з любовним романом, а сама тема кохання виступає наскрізною: «Воднораз запропонована вашій увазі книга зовсім не про Бразилію. В ній ви знайдете багато інших оповідок та епізодів, які зазвичай не трапляються у книгах про подорожі» [33]. Так автор окреслює свою розповідь про стосунки з дівчиною, які стали поштовхом до мандрів далекими країнами.

Розповідь у традиційному тревелозі повинна відповідати його будові, а саме бути структурно стрункою, лінійною. Маршрут таких мандрів мусить пролягати з точки А у точку Б без будь-яких відхилень [25, с. 89]. Персонаж роману «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії» заздалегідь продумує свої переміщення країною. Автор зазначає послідовність відвідування міст і культурних пам'яток: «Мехіко – Акапулько – Мехіко – Пуебла – Оахака – Сан-Крістобаль – Паленке – Мерида – Канкун – Мехіко» [34, с. 54], а в творі «Любов і піраньї» продумує послідовність перельотів до місця призначення: «Київ – Мілан – Сан-Паулу – Кампо-Гранде – Куйяба». Переважно поділ обох романів на розділи відповідає просторовим переміщенням героя, що дає змогу сприймати інформацію фрагментарно. Читач не має змоги ознайомитись із докладними описами переїзду, він наче телепортується з одного місця до іншого, а за бажання навіть може перегорнути деякі частини, не загубивши сюжетну лінію.

У романах «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії» та «Любов і піраньї» автор використовує прийом, за якого праобразом головного героя є він сам. Це допомагає максимально розмити межу між фікцією та документальним описом подорожі. І. Кропивко відзначає, що ця особливість наближає тревелоги до «літератури нон-фікшн і журналістських жанрів» [42, с. 11]. Так, читач не завжди розуміє, чи сприймає опис реальних подій і людей, чи вигадану розповідь письменника, хоч і оснований на реальних відомостях. Звісно, М. Кідрук наголошує на справжності своїх творів: «Усі події та люди не є вигаданим. Я навіть не змінював імен» [34, с. 8]; «Я часто повторюю, що всі події у моїх авантурних сагах не є вигаданими. Я принципово не змінюю

імен головних героїв і не приховую жодних подій» [33]. Попри це, тексти все одно сприймаються як пригодницькі романи.

У зв'язку з тим, що тревелог дещо схожий на жанр щоденника, головним для наратора є документальність оповіді, проте також він може оминати загальну інформацію, історичні відомості, детальні описи тощо, а змальовувати лише те, що було суттєвим під час мандрів. Для читача такий наратор є призмою, через яку він сприймає інформацію, він бачить те, що бачить персонаж, і відчуває ті ж емоції: «(...) воля, вітер, перші зорі над головою, тремтіння безкрайого океану в кожній молекулі теплого повітря, віддзеркалення далеких вогнів у відблисках вечірніх матових хвиль. Я розкошував і блаженствував. Маленький українець на краю великого океану» [34, с. 111].

Тревелоги М. Кідрука нагадують путівники, які могли б стати у нагоді людям, що планують мандрівки до описуваних держав, адже в романах без будь-яких прикрас змальовані країни, всі переваги і недоліки подорожі ними. У деяких аспектах можемо порівнювати ці твори з інструкціями для мандрівників, адже наратор досить детально описує всі свої дії: з чого варто почати, як слід спланувати поїздку, що взяти, на чому економити тощо. Наратор, який не приховує жодної деталі, видається для читача надійним, а тому всім його вдалим діям хочеться слідувати. Звісно, варто зважати і на часові проміжки, бо ціни на авіаквитки, автобуси чи хостели можуть вже бути не актуальними з урахуванням року написання романів.

Загальновідомим є те, що доба постмодернізму досить сильно впливає на сучасні тексти масової літератури. Саме тому дослідниця І. Кропивко зосереджує увагу на постмодерністських особливостях тревелогів М. Кідрука. На думку літературознавиці, міксування непок'єднаної інформації (гіперболізована прагматичність художнього тексту, документальна точність) є принципом карнавального надлишку, тобто навмисного перебільшення [42, с. 12]. Ці ж риси науковиця знаходить в образі наратора, через його непряме

бажання бути «організатором» і планувати подорож не тільки для себе, але й для майбутніх читачів, фіксуючи всі відомості в тексті.

За Т. Ковальновою, тревелог завжди зосереджується на трьох основних компонентах: людині, яка подорожує, шляху, яким вона просувається, і місці, в якому відбуваються події. Через різні тлумачення жанру дослідниками та відмінність у висвітленні інформації, жанрові варіанти фокусуються на різних компонентах чи їхніх комбінаціях [39, с. 37]. Сучасна же модифікація тревелогу висуває на перший план місце (країну) та людину, що допомагають розкривати особливості мандрування державою та сприйняття цього процесу персонажем. Читач пізнає країну через сприйняття і рефлексію героя, а героя – через його ставлення до місця перебування та те, як він порівнює свою рідну місцевість із новою: «Сама по собі Куйяба нічим особливим не вирізнялася: звичайне, хаотично збудоване південноамериканське місто, що складається переважно з дво-, триповерхових будиночків. Внизу – хаотичне переплетіння вулиць, закутих страшенно порепаним асфальтом (споконвічний атрибут вологого клімату) і підпертих акуратними будівлями, з яких, щоправда, лущиться тиньк, а нагорі – ще більш безладне плетиво чорних електричних дротів» [33].

Протиставлення понять «свій / чужий» (за І. Кропивко, це поняття «екзотики» [42, с. 14]) залежно від віддаленості досліджуваної місцевості та погляду автора на зображувані реалії виступає в тревелогах однією з наскрізних тем. У творах М. Кідрука ці поняття дещо змінюють свої традиційні особливості. Головний герой (чи то автор) не аналізує навколишнє середовище з позиції іноземця, для нього не є головною національна складова, всю інформацію він сприймає як ту, що стала незалежним особистісним відкриттям. У «Мексиканських хроніках» такими відкриттями є перший політ через Атлантичний океан, відсутність пасажирських потягів, а в романі «Любов і піраньї» це вже тваринний світ Бразилії, відсутність поселень у Пантаналі тощо [33].



Цікавим є те, що, хоча «екзотичними» для персонажа стали не так багато речей, він сам був чимось «новим» для мешканців Мексики: «— І звідки ти будеш? – Ну з України... – Ого, я ще ніколи не бачив українця, – поблажливо прогудів мексиканець»[34, с. 95]. Така реакція мексиканців викликана тим, що переважно у часи, зображувані М. Кідруком (2008–2009 роки), їхню країну відвідували туристи з США та інших близьких держав.

Під час подорожі Бразилією злам традиційного протиставлення «свій / чужий», за якого «чужим» є рідне для наратора, простежується у розділі «Гімн України, сеньйори!». Головний герой разом із друзями вирішують виконати українські народні пісні та державний гімн для бразильців, тим самим перетворивши рідне, звичне для себе, як українців, на чудернацьке і дивне: «Обоє уважно вслухаються в те, що виспіває четвірка білошкірих прибульців. А горляють вони не що-небудь, а національний гімн далекої та холодної країни Україна. Присягаюсь, такого в Пантаналі ще не бачили!»[33].

Відповідно до концепції Юлії Запорожченко, поняття подорожі є значущим не тільки для літератури, але й для інших гуманітарних наук («психології, антропології, культурології і крос-культурних досліджень у галузі соціології, філології, філософії, історії» [22, с. 11]). Отже, досліджуючи мотив мандрів у літературі, варто звертати увагу на його культурні аспекти. Тревелогі М. Кідрука зосереджуються на детальному зображенні країн з особливостями їхньої культури. «Вмить перед очима зринуло все, з чим на той час у мене асоціювалася найбільша латиноамериканська країна: кава Ріо, безмежна сельва, натуральний каучук, запальна самба, непролазний Амазонас, нещадні піраньї, миготливий карнавал, уподібнений до релігії футбол...» [33] – один з прикладів того, яким чином автор передає національну специфіку. Зустрічаємо, хоча і побіжні, проте важливі описи місцевості, побуту, традицій, їжі, розваг тощо, які заглиблюють читача у вир латиноамериканського життя, допомагають відчувати емоції наратора, зрозуміти його захоплення зображуваними країнами.

Цікавим є те, що в тревелозі «Любов і піранї» автор не прагнув досліджувати звичайні туристичні місця (столиці, найбільш розрекламовані пам'ятки тощо), він зображує держави такими, якими вони є, з віддаленими територіями, звичайними людьми і дикими місцями.

Незважаючи на бажання показати країну без штампів, М. Кідрук у романі «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії» вдається у своїй розповіді до фіксації національних стереотипів (народ майя, джунгли, атмосфера містечок тощо). Також тут присутня майже спланована послідовність відпочинку для туристів. Головний герой відвідує і піраміди майя, і *Lucha libre* (вид театральних єдиноборств), і узбережжя Тихого океану [42, с. 14–15].

Розкриття національної специфіки також відбувається за допомогою частого використання іншомовних (іспанських і португальських) слів. Цей прийом занурює читача в мандри Мексикою і Бразилією, він зустрічається з чужою мовою, розуміє, що в його сприйнятті є певний бар'єр, віддаленість, і разом із тим відчуває свою присутність під час подорожі.

Притаманним більшості творів М. Кідрука є використання простих речень, стислих описів, діалогів. Такий спосіб оповіді допомагає досягти швидкого розвитку подій, дієвості. Таким чином втілюються одразу декілька рис масової літератури – простота, швидкий темп оповіді, лаконічність. У тревелогах «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії» та «Любов і піранї» зустрічаємо повну відповідність цим характеристикам, навіть незважаючи на те, що подорожня література орієнтована на збагачення тексту описами місцевості, культури, архітектури, вражень персонажів тощо. Уповільнення темпу розповіді у тревелозі «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», на думку Майї Хмелюк та Лариси Круль, відбувається через особливе ставлення головного героя до історії відвідуваних ним місць. Так, «введена в текст ретроспекція, що сягає часів зникнення прадавньої цивілізації Теотіуакану, помітно стискає час» [75, с. 95], адже М. Кідрук додає у цей розділ детальні розповіді водія-мексиканця, власні художні описи та пояснення того, як саме він відчуває час у цьому місці. Оповідь цього розділу настільки насичена

художнім мовленням, що він значно відрізняється від інших частин за темпом і настроєм [75, с. 95].

Наближення текстів до аудиторії відбувається завдяки спрощенню мови оповіді та мовлення персонажів. М. Кідрук використовує у творах різну за стилістичним забарвленням лексику, зустрічаємо приклади нецензурних, просторічних, жаргонних та іноді сленгових слів.

Формулою масової літератури, властивою тревелогам Макса Кідрука, також є ілюстративна візуалізація оповіді. Автор додає до текстів власноруч зроблені фотографії місцевості, пам'яток культури, тварин, головних персонажів (себе, друзів, з якими подорожує, і місцевих людей), а також зазначає імена відомих особистостей, яких зустрічає (гурт «In flames», тренер В. Кличка Емануель Стюарт, колишній тренер Леннокса Льюїса, місцевий мешканець, інтерв'ю і фотографія якого були розміщені у путівнику «Lonely Planet: Brazil»). Також для більшої наочності автор додає до творів карти місцевості, емблеми організацій, схеми (вигляд відвідуваної ГЕС «Ітаїпу» в розрізі).

Незвичним способом унаочнення літературного тексту, який, по-перше, робить твір більш наближеним до читачів, осучаснює його, а по-друге, краще передає атмосферу відвідуваної країни, можемо вважати посилення на відео, розміщене на платформі YouTube. Цей ролик був відзнятий бразилійцем, якого вразило виконання української народної пісні М. Кідруком і його товаришами. Автор описує ці ж події в одному з розділів тревелогу і, поєднавши літературний текст із його візуалізацією, посилює відчуття правдивості, документальності свого тексту, а також наближення його до формату щоденника.

Наприкінці тревелогу «Любов і піраньї» знаходимо список пісень, які автор рекомендує до прослуховування з метою кращого розуміння основних настроїв роману. Такий зв'язок з різними видами мистецтва притаманний великій кількості текстів масової літератури, що допомагає урізноманітнити сприйняття творів.

## 2.2. Жанрові особливості технотрилерів М. Кідрука «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс»

Технотрилер, як і інші жанрові модифікації, можна окреслити конкретним набором формул, що відтворюються й в інших текстах цього жанру. Для того, аби визначити ці шаблони, варто звернутись безпосередньо до самої дефініції. У жодному з літературознавчих словників не знаходимо будь-яких визначень жанру, натомість російський дослідник Віктор М'ясников розкриває це поняття, називаючи технотрилером прозовий твір, у якому описуються події виробничої діяльності, надання послуг та функціонування підприємницьких структур [55]. Проте, спираючись на досвід зарубіжної літератури, розуміємо, що це визначення не є вичерпним, позаяк твори американського письменника Майкла Крайтона («Парк Юрського періоду», «Рой», «Мікро» та ін.), які вважають першими прикладами цього жанру, не зображують функціонування підприємств, а розкривають діяльність наукових груп, їхні новітні дослідження і руйнівний вплив технологій на життєдіяльність людей. Тому ми погоджуємось з визначенням М. Кідрука, який спирається на основи, закладені М. Крайтоном; за його словами, технотрилер – це гібридний жанр, у якому можна відшукати фрагменти трилера, наукової фантастики, описи технологій і науково-дослідних експериментів, вірогідність втілення у життя яких є можливою в теперішньому [30]. Отже, основними жанровими особливостями технотрилера є: детальне зображення технологій, насиченість науковою термінологією, протистояння добра і зла, переважно персонажі-чоловіки тощо. З-поміж низки цих ознак і вирізняються ті, що характеризують романи «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс» як приклади масової літератури: шаблонне розгортання сюжету і зображення персонажів, прийом хроніки, кінематографізм, інтертекстуальність тощо. Любов Костецька наголошує на таких рисах технотрилера, як «гостросюжетність, динамічність, ескейпізм

документальність, використання наукових даних, боротьба з технологічними небезпеками» [40, с. 135].

Обов'язковим елементом технотрилера виступає наукове підґрунтя, що лягає в основу сюжету. М. Кідрук стверджує, що змальовані ним досліди, відкриття та технології не є фікцією, а спеціалізовані джерела, до яких він звертався під час роботи над романами «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс», підтверджують вірогідність дослідницьких відкриттів у романах. На думку автора, тематика його технотрилерів зумовлена тим, що наука зазнає занадто стрімкого розвитку, і цілком можливим є те, що схожі досягнення реалізуються в майбутньому [28, с. 463–468].

Сам письменник протягом твору пояснює наукові поняття, чим полегшує читання і розуміння тексту. Обидві частини «Бота» наповнені коментарями стосовно певних галузей (перша, звісно, більшою мірою, адже автор тільки знайомить читача з канвою подій, тоді як друга вже не вимагає такої деталізації), а наприкінці першої частини М. Кідрук наводить додатки зі зрозумілим поясненням явищ, які є знайомими лише людям конкретних професій і напрямків діяльності (теорія фракталів та опис військових літаків).

Особливу науковість технотрилерів М. Кідрука можемо простежити як на сюжетному, так і на лексичному рівнях. Головні герої роману є представниками різних дослідницьких галузей (інженерія, комп'ютерні науки, психологія тощо), тому через професійні навички і обставини вони збагачують своє повсякденне мовлення термінами, такими як: інтерфейс, штучний інтелект, латеральний, електросудомна терапія і т.п. Хоча у стресових ситуаціях, коли життю загрожує справжня небезпека, персонажі романів максимально наближуються до звичайних людей. Герої припиняють стримувати власні емоції та активно використовують інвективну лексику. Таку увагу до лайливих слів зустрічаємо в низці інших творів М. Кідрука. Завдяки цьому прийому тексти відображають ще одну особливість масової літератури – наближеність до пересічного читача. Підкреслимо, що це відбувається не задля вульгаризації та знецінення самого твору, а для кращого

розуміння характерів та почуттів персонажів, а також створення загального емоційного напруження оповіді [38, с. 93]. Окрім професіоналізмів та інвектив, зустрічаємо «топоніми, жаргонізми, розмовну лексику, іншомовні слова тощо» [37, с. 112], які підкреслюють специфіку різних рівнів твору.

Дослідниця Ірина Пасько відзначає, що «“вільне” поводження з табуйованими темами» [60, с. 90] в «Боті» є однією з ознак масової літератури. Можемо зустріти епізоди масового вбивства неповнолітніх (хоча ці істоти не ідентифікуються як люди, а виступають у функції загрози, вбивць), привселюдного сексуального самозадоволення, оголення тощо. Відповідна тематика передбачає, що більша частина читацької аудиторії – переважно чоловіки, що є характерною рисою технотрилера.

До масової літератури роман належить також завдяки формульним темам, які часто зустрічаються в інших творах, наприклад: взаємодопомога, расова і соціальна дискримінація (упереджене ставлення), зрада, беззаконня тощо. Зокрема, тема невдалого кохання, на думку І. Пасько, є шаблонною не тільки для технотрилера, але й для інших творів масової літератури [60, с. 80]. У «Боті» вона не є центральною, про подальший розвиток стосунків Тимура та Аліни після подій в Атакамі ми можемо лише здогадуватись. Але вже в романі «Бот: Гуаякільський парадокс» М. Кідрук демонструє негативний вплив протистояння головного героя з ботами, яке позначається як на його загальному психологічному стані, так і на відносинах з дружиною (небажання мати дітей, сварки, зацикленість на буденних справах та роботі тощо).

Найбільш виразно у «Боті» представлена тема протистояння добра і зла, що притаманне есхатології, а на думку Тетяни Гребенюк, ці мотиви залишаються незмінними для всього літературного процесу, що є своєрідними спробами «передбачити – художньо і на рівні наукових гіпотез – шляхи розвитку й можливості загибелі сучасних цивілізації й культури» [16, с. 28–29]. У зв'язку з цим у тексти вводяться апокаліптичні мотиви, теми повстання машин проти людства, руйнівний вплив науки і технологій на життєдіяльність людини [16, с. 28–29].

Саме суперечність між добром і злом зумовлює серйозність тематики технотрилера. Втілюється ж це протистояння здебільшого в персонажах, що поділяються на позитивних і негативних. Переважно в творах такого типу зло виступає не лише як можлива, потенційна небезпека, воно стає вбивчою силою щодо головного героя чи групи персонажів, які виступають прибічниками добра [16, с. 28–31]. В обох «Ботах» спостерігаємо схоже втілення зла в образах дітей-ботів, які втрачають свою «світлу» сторону.

Інші персонажі, окрім ботів (переважно це чоловіки, що характерно для технотрилера), також є формульними, безвідносно до своїх особистих якостей, навичок і зовнішності, якими їх наділяє М. Кідрук. Через їхню спрощеність І. Пасько називає таких персонажів «сюжетними функціями» [60, с. 89]. Перша їхня зустріч і представлення один одному в «Боті» побудована як перелік характеристик, із яких читач дізнається про вік, соціальний статус, професію та місце проживання: «Лаура Дюпре. Психіатр. (...) Я з містечка По (Pau), це в Піренеях на півдні Франції. Навчалась у Парижі, працювала у приватній клініці в Тулузі. Спеціалізуюсь на психічних розладах у дітей, поза тим цікавлюсь усім, що стосується людської свідомості та... несвідомого» [28, с. 100–101]. Така стислість дає змогу реципієнту, ознайомившись із кількома сторінками, осягнути весь спектр дійових осіб роману і швидше увійти у вир подій.

На думку Л. Костецької, головний герой «Бота» Тимур Коршак – «супермен з чіткою гуманістичною метою та національною специфікою» [40, с. 136]. Дослідниця вважає, що поява цього персонажа в масовій літературі створила новітній тип героя: з високими знаннями і навичками у своїй професійній галузі, безстрашного, з чітким розумінням національної приналежності, вмінням мислити критично і готового на самопожертву. Вміння вирішувати будь-які проблеми, йти до перемоги, знаходити вихід там, де його майже немає, – шаблонні риси головних героїв пригодницьких романів, трилера, фантастики, детективів, і технотрилера зокрема.

Віртуалізація реальних середовищ, у межах яких перебувають персонажі, або які певним чином функціонують у творі, в масовій літературі викликані страхом незвіданого і загадкового майбутнього, що виступає поруч із невдалим досвідом минулого. Натрапляємо на безліч таких вигаданих місцевостей, наприклад: Нарнія з циклу «Хроніки Нарнії» К. Льюїса, Гогвортс із серії книг «Гаррі Поттер» Дж. Роулінг тощо. Іноді автори створюють додаткові віртуальності в межах інших реальностей, зокрема перебування в інших вимірах, світах, комп'ютерних мережах [24, с. 393–396]. Ці формули притаманні піджанру кіберпанку, універсаліями якого, за словами Романа Онищенко, є зображення впливу інформаційних технологій на людство, великих керівних корпорацій, розмиття меж між реальністю та віртуальними світами і т.п. [59, с. 89–90]. Схоже «середовище» зустрічаємо і в «Боті», це віртуальні межі мозку «малюків», через які розробники дослідження могли впливати на свідомість піддослідних.

Найбільш очікуваним шаблоном жанру технотрилера є гостросюжетність, що досягається шляхом збільшення подієвості та її перевагою над роздумами. Відсоткова частка авторських коментарів, описів, ліричних відступів у текстах такого формату є значно меншою від зображуваних подій. Комерційний потенціал творів зі швидким розвитком подій і напруженим сюжетом є у рази вищою, а це, в свою чергу, один із критеріїв, за якими книжки визначають як масову літературу. М. Кідрук в обох частинах «Бота» дотримується цього принципу. Роману притаманний динамічний сюжет і багато діалогів, що пришвидшують читання твору, в той час як невеликі описи та влучні пояснення вводять реципієнта у курс подій.

Швидкий темп розвитку сюжету певною мірою зумовлений ще однією стилістичною рисою масової літератури. Тут говоримо про перевагу простих синтаксичних конструкцій, уникнення складних і довгих описів, відхід від змалювання внутрішніх переживань персонажів, насиченість тексту діалогами. Жанровою вимогою до творів є використання термінології та звернення уваги на точні характеристики (цифри, формули, географічні



назви). Через це можемо стверджувати, що точність, лаконічність, відтворюваність – основні стилістичні засади технотрилера.

Збалансовують напруженість сюжету такі наративні прийоми, які сам автор називає спойлерами, що час від часу з'являються в творі, наприклад: «Тимур ніколи не довідається, що спричинило програмний збій» [28, с. 274]. Макс Кідрук свідомо додає їх до тексту, через що завіса таємничості привідкривається дещо раніше, ніж це потрібно, але також завдяки цьому – читач очікує згаданого моменту та його реалізацію. Проте зустрічаємо і такі натяки на майбутнє, що не є надійними, адже інколи вони не справджуються, як, наприклад, інформація про те, що Тимур більше ніколи не повернеться додому. Тому автор виступає у творі хоч усезнаючим («Лаура відсторонилась від плити. Щось підказувало: ліворуч» [28, с. 398]), проте доволі ненадійним наратором.

Формула візуалізації часто використовується письменниками, які створюють тексти масової літератури. Відчуття читача мають бути ідентичними до перегляду фільму, він повинен мати змогу уявити всі події, що наявні в творі. Нерідко зустрічаємо прийоми кінематографічного зображення реальності, точні й лаконічні описи, яскраві деталі, серіальні / фрагментарні / обірвані речення або ж розділи тощо. Так, у технотрилері «Бот» та «Бот: Гуаякільський парадокс» з'являються яскраві візуальні деталі (окуляри Лаури, статура Ріно, зовнішність «малюків» тощо). Автор завжди коротко й влучно характеризує тло подій (пейзажні описи, змалювання приміщень, погодних умов, політичних зв'язків тощо), на основі яких потім розгортаються події твору. Епізоди змінюють свою плановість від віддалених зображень до більш близьких: «Тіто злизав піт із верхньої губи та розплющив очі. Подивився на гаряче небо, випалене сонцем настільки, що сизим здавалося навіть повітря.(...) Еквадорець зморщив засмаглою до чорноти лоба та неспокійно роззирнувся. Із задуми його вивів глухий звук. Щось ляснуло об борт. Під днищем. Ляснуло настільки, що звук пробився крізь торохтіння двох бензинових “Mercruiser’ів”, які штовхали стару яхту, перероблену під катер

для спортивної рибалки, на південний захід» [27]. Ці зміни у візуальному зображенні простору подібні до роботи кінооператора, який акцентує точку фокалізації відносно того, на що слід звернути увагу (персонажі, плани, окремі елементи).

Частим прийомом є психологізація описів природи: «Ріно на все життя закарбував, яким сухим було повітря того дня. Він ніколи не забуде, як вогонь, що роздирав гортань, неухильно пробирався вглиб легень, і під час кожного схлипу подих забивав шерехатий присмак старих газет, змішаний з теплим запахом сірого піску. Паперовий смак пустелі – невблаганний присмак смерті» [28, с. 212]; «Тимур придивлявся до затягнутого рівною плівкою неба та почувався так, ніби хтось бабрався пальцями в його животі. Небо не подобалося йому. Воно здавалося безкровним, невиразним, неживим. Хмар, по суті, не було: жодного завитка чи завихрення на цілковито однотонній сірій плівці, що тяглася від горизонту до горизонту. Плівка залишалася незмінною: не піднімалася та не опускалася, не грубшала та не стоншувалась, через що Тимура огортало дивне відчуття, мовби час під таким небом зупинився, мовби він, Тимур, потрапив у особливий інший світ, у задзеркалля, де годинники стоять, де завмерло все живе, а жити можуть лише мертві» [27]. Така передача емоційного стану персонажів, через втілення його в навколишнє середовище, дає змогу авторові завуальовано та не буквально зобразити їхні душевні переживання.

Візуальними (кінематографізованими) виступають не тільки засоби організації простору, але й часу. «Субота, 15 серпня, 20:09 (UTC –4) Дослідницький комплекс “NGF Lab”» [28, с. 99]; «Вівторок, 20 січня, 09:33 (UTC –5) Інститут неврології. Гуаякіль, Еквадор» [27] – така конкретна інформація з’являється на початку майже кожного розділу обох частин технотрилера «Бот». Прийом хроніки лаконічно описує відповідний фрагмент і події, які в ньому відбуватимуться. Ще однією особливістю використання точних координат і часу є бажання автора викликати у читача відчуття того, що розв’язка вже близько. Дата та час вирішення проблеми з повстанням ботів

є конкретними, і персонажі точно знають, коли настане кульмінація їхньої боротьби. Для читача з кожним наступним розділом, з кожною подальшою датою все краще стає зрозумілим, що щасливий фінал може стати ілюзорним. Прийом, що викликає емоційне напруження, страх, тривогу, а також за допомогою якого реципієнт більш ефективно вливається в контекст твору, сучасні дослідники та критики літератури називають «саспенсом» і вважають, що він споріднює технотрилер із трилером [60, с. 87].

У «Боті» на передній план виходять зовнішні прикмети (колір шкіри, волосся, національність), предмети інтер'єру та побуту (комп'ютери, зброя, клітки для ботів) і пейзажі (пустеля, порожнє селище, величезна лабораторія). З метою досягнення більшого розуміння читачами наукового матеріалу та місцевості М. Кідрук залучає до тексту власноруч зроблені фотографії пустелі Атакама та поселень Чилі, схеми будівель, графічні зображення фракталів.

Для створення реалістичної, переконливої дійсності письменники звертаються до прийому інтертекстуальності. Марина Кірячок зазначає: «кожен літературний твір можна сприймати як частину глобального міжтекстового виміру, що має безліч зв'язків з іншими художніми творами та реаліями позатекстового простору, перегукується з культурними і стильовими кодами, дискурсами та багатьма іншими надбаннями “світової бібліотеки”» [36, с. 26]. Твори масової літератури ніколи не мають складних, прихованих чи завуальованих зв'язків, завданням письменника є максимальне полегшення читання та розуміння реципієнтом поданої інформації. Тому здебільшого натрапляємо на прямі цитати, стилізації та пародії, алюзії на загальновідомі тексти та інші витвори мистецтва.

Інтертекстуальність першої частини технотрилера «Бот» поєднує його з різними галузями науки, літератури, історії, релігії. Наприклад, фрагмент з масовим самозадоволенням ботів корелює з концепцією сублімації задоволення З. Фрейда. З погляду точних наук, інтертекстами є згадки про специфічні геометричні фігури (фрактали) і біологічні, нейрохімічні процеси в мозку людини. Релігійна тематика роману розкриває вплив Бога на злочинця

Джеймі Макаку, який до цього мав зневажливе ставлення до віри. Що ж до історичних зв'язків, то вони простежуються в антиутопічних мотивах. «Малюки» деперсоналізуються, а військо, яким вони повинні були стати, перетворюється на групу, в якій ніхто не має і не може віднайти своє «Я», а образ надлюдини певною мірою нагадує спробу А. Гітлера витворити ідентичність німецького народу на основі теорії «арійської раси». «Хлопчик мав гарну фігуру: широкі груди, міцні ноги, накачаний прес. Його статуру можна було вважати досконалою ...» [28, с. 17]; «малюки були однаковісінькі» [28, с. 141]; «обабіч Мігеля, схиливши голови й опустивши очі, стриміло двоє русявих, доладно скроєних близнюків» [28, с. 183] – так описує ботів М. Кідрук, з чого стає зрозумілим, що «малюки» нагадують арійців за зовнішніми характеристиками.

Технотрилер «Бот: Гуаякільський парадокс» наповнений інтертекстуальними зв'язками дещо менше. Тут розкривається вже згадувана нами наукова складова, проте більш детально вона змальована у першій частині. Продовженням «Бота» також виступають і зв'язки з психологією, культурою, релігією тощо, але простежуються вони не зовсім чітко. Можливо, це відбувається через те, що для другої частини технотрилера більш важливим вже є розвиток сюжету, а не змалювання додаткових елементів, які розкривають специфіку персонажів, сюжету тощо.

Стосовно композиції романів «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс» можемо зазначити, що вона також не має додаткових чи нестандартних компонентів. Найчастіше в текстах зустрічаємо зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку, але також можуть бути наявні ще й експозиція та постпозиція. Всі ці елементи перебувають у тісному зв'язку часопросторової канви, сюжетного наповнення та індивідуального авторського задуму. Через те, що жанр технотрилера націлений більше на чоловічу читацьку аудиторію, його мовна та сюжетна організація, відповідно, є «чоловічою», тобто стрункою та чіткою. Обидві частини «Бота» цілком відповідають заданій

схемі, лише наприкінці можемо виокремити додатковий елемент – постпозицію, яка вказує на потенційне продовження.

Принцип відкритості та незавершеності притаманний не тільки кінцівці роману, а й більшості його розділів. Такий прийом створює ефект серіальності. Таким чином бажання продовжити, перегорнути сторінку збільшується, що і змушує купувати наступну частину, аби отримати повну картину подій, а як нам уже відомо, комерційна складова є однією з основ творів масової літератури.

### **2.3. Композиційні та стилістичні прийоми містичних романів «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди»**

Найменш дослідженими романами М. Кідрука на сьогодні є «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди». Перш за все складність у їхньому тлумаченні викликана тим, що ці тексти є відносно новими в творчості письменника (2017 і 2019 роки відповідно), а також через більшу розмаїтість сюжетного наповнення, що спричиняє неоднозначність у визначенні жанрової приналежності цих творів.

Саме можливість поєднувати у творах масової літератури багато різнорідних тем й продукувати нові форми спричиняє проблематичність у точному окресленні жанрів. Так, твори «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди» називають і науково-фантастичними романами, і драмами соціального характеру з елементами містики, і просто містичними романами, в яких присутні фрагменти жахів та навіть техно [31]. М. Кідрук зазначає, що роман «Не озирайся і мовчи» взагалі знаходиться поза жанром, а «Доки світло не згасне назавжди» є наполовину соціальною драмою, а також фантастикою з науковим підґрунтям.

Дослідниця Олена Вещикова відмічає, що в сучасній українській літературі неможливо знайти художні містичні твори «в чистому вигляді», адже вони зазвичай акумулюють у собі кілька метажанрів :«пригодницький,

детективний, філософський, любовний» [13, с. 131]. Але, попри це, вважаємо за доцільне об'єднати ці романи саме за домінантою кожного з них і віднести до розряду містичних романів.

Містичне, на думку Ю. Коваліва, – «загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване» [50, с. 52]. Літературознавець також додає, що містика – це своєрідна можливість виражати те, що неможливо передати словами чи іншими засобами комунікації, а відчутти ці стани можна лише за допомогою медитацій та візій [50, с. 50]. Містичною в літературному творі виступає така подія, яка не піддається раціональному тлумаченню, вона «знаходиться поза межами логічного пояснення» [61, с. 276]. Таким чином, саме події такого типу вважаємо головними для визначення жанру романів «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди».

За основу обох творів М. Кідрук обрав перехід головних героїв у ірреальний простір. Марк Грозан (персонаж роману «Не озирайся і мовчи»), за умови виконання певної послідовності дій у ліфті, ніби через портал, мав змогу потрапити до загадкового світу (часопросторової бульбашки), що був доступний лише людям, які знали шифр: «Значить так, ми зараз на першому поверсі. Тобі треба викликати ліфт. Потім зайдеш до кабіни і поїдеш на четвертий поверх. (...) Ти маєш бути сам, це обов'язкова умова. (...) На четвертому з кабіни не виходь, щойно двері відчиняться, рушай на другий. З другого, так само не виходячи, піднімайся на шостий. Потім з шостого – назад на другий, звідти – вгору на восьмий, а з восьмого – знову на другий. Після того тобі треба виїхати на десятий. Усе, як на папірці, бачиш? (...) Четвертий-другий, шостий-другий, восьмий другий, і наприкінці – десятий» [35, с. 89–90]. Героїня роману «Доки світло не згасне назавжди» Рута Стадник перебувала в дещо іншому просторі, а сам процес переходу в «потойбіччя» відбувався уві сні: «Дівчина на диво легко засинала, наче в колодязь провалювалася, та майже відразу прокидалася – тобто прокидалася вві сні – на тому самому місці, де заснула, і все довкола було таким, як зазвичай, лише

трухлявим і старим. У таких снах Рута немовби опинялася в цілковито занедбаній і безлюдній копії реального світу» [32, с. 45].

Ці загадкові світи виступають протилежними один до одного, а за своїми характеристиками вони схожі на рай та пекло. Однією з їхніх відмінностей є сонце, яке дає життя всьому живому на Землі. У світі Марка автор описує його так: «Набрякле багрянцем сонце висіло над горизонтом навпроти кряжа. Промені стелилися паралельно до землі, виливалися на траву, пронизували ліс і мовби вгрузали в нього (...)» [35, с. 173]. Сонце в цьому світі ніколи не заходило, воно залишалось в одному положенні у будь-який час, натомість у світі Руди воно було відсутнє взагалі: «І найважливіше – у таких снах не було сонця. Не через те що його затуляли хмари – не було взагалі» [32, с. 45]. Різниця світів також простежується в зображенні інших істот, які перебувають там разом з головними героями. У романі «Не озирайся і мовчи» загадкове середовище було вигадане з метою дарувати мертвим нове життя, натомість у «Доки світло не згасне назавжди» навіть живі люди видавалися мерццями в паралельному всесвіті Руди.

Таким чином, М. Кідрук поєднує ці твори, але і протиставляє водночас. Їхній інтертекстуальний зв'язок в основному забезпечується завдяки функціонуванню в романі «Доки світло не згасне назавжди» Марка Грозана. Він з'являється у снах Руди, ділиться з нею шифром до свого світу. Ми вважаємо, що так він хоче врятувати дівчину від перебування в «пеклі».

На думку дослідниці Л. Костецької, містицизм роману «Не озирайся і мовчи» також проявляється в образах-символах, які підсилює моторошність твору. Науковиця виділяє серед них такі: шифр, образ механічної ляльки, борсук та кіт, сам потойбічний світ, сніг із попелу, ліфт [41, с. 223]. Цікавим є пояснення цифрового шифру, яке пов'язується з нумерологією та напряду відповідає психологічному стану Марка при першому переході через портал. Хоча символіка містичного роману «Доки світло не згасне назавжди» не така розгалужена, все ж можемо виокремити такі: сонце як символ життя, ліфт (той самий портал), живі мерці.

Попри наскрізний містицизм обох творів, вони є ризоматичними, багатосюжетними, що і викликає труднощі у визначенні жанру. Відповідно до визначення Ю. Коваліва, «ризома – настанова на руйнування традиційних лінійних, внутрішньо замкнутих, семантично центрованих статичних структур» [50, с. 321]. Романи «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди» охоплюють низку актуальних соціологічних тем, зокрема зустрічаємо такі: взаємодія батьків, дітей і старшого покоління сім'ї, складнощі в їхньому спілкуванні; зображення домашнього насильства і пасивності суспільства; булінг, цькування в школі; соціальна нерівність різних прошарків суспільства; підліткове бунтарство, ескапістські мотиви, тобто бажання дітей відмежуватись від реальності та втекти у загадковий світ тощо. Темі є актуальними як на момент написання текстів, так і на сьогодні.

Однією з основних тем містичних романів «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди» є наука. Тут, як і в інших своїх творах, М. Кідрук намагається аргументувати будь-які вигадані, нереальні та містичні події за допомогою наукових теорій, підтвердження яким знаходить у сучасних дослідженнях. Так, уміння Рути Стадник керувати снами і змінювати реальність автор накладає на біологічні процеси, що відбуваються в мозку немовляти. Письменник знаходить медичні пояснення цим змінам нейронної системи та намагається довести реальність таких умінь. У «Не озирайся і мовчи» захоплення Марка Грозана астрономією змушує його задуматись над реальністю паралельного світу (нерухомість сонця здається йому дивною), а саму можливість існування такого простору М. Кідрук пояснює за допомогою математично-фізичних теорій.

Головні герої цих романів – підлітки. Вони відрізняються від персонажів інших творів М. Кідрука більшою деталізацією, автор змальовує їхні історії, пояснюючи причини поведінки, обґрунтовує життєві обставини. Проте навіть така увага до героїв не скасовує того, що вони є функціями, і лише слідує законам жанру. І Марк, і Рута сміливі, наполегливі та бунтівні діти, які йдуть



до своєї мети, адже лише такі герої можуть протистояти містичним силам, змальованим у романах.

Шаблонними також можна вважати й інших персонажів творів, це зокрема родичі, хулігани, сусіди тощо. Вони наштовхують головних героїв на такі дії, які приводять до розгортання сюжету та досягнення поставленої мети – викликати страх і переживання у читача. Тому батьки Рути Стадник показані авторитарними людьми, які вимагають від дочки ідеальної поведінки, через що вона і вирішує змінювати свої неправильні вчинки у снах. А оточення Марка (зайняті роботою батьки, шкільні хулігани, відсутність друзів) викликають у ньому бажання залишитись на самоті, єдина людина, яка завжди його підтримує – це дідусь. Але справжнє відчуження від реальності можемо простежити в образі сусідки Марка Софії. Життєві обставини дівчинки складаються так, що вона справді не має друзів, а сімейні проблеми змушують її тікати до часопросторової «бульбашки», що стає її домом на довгі роки.

Наскрізним прийомом творчого доробку М. Кідрука є використання цитат із книг Стівена Кінга та рядки з пісень рок-гуртів, які виступають епіграфами до розділів. Вони завжди передають настрій наступної частини, а сам письменник навіть радить список музичних композицій для прослуховування під час читання, адже сам звертався до них, працюючи над текстами.

Інтертекстуальні зв'язки з музикою та іншими видами мистецтва, зокрема кіно, вповні відповідають часу, зображеному автором (2016 рік). Зустрічаємо згадку пісні Анни Трінчер та актуальний репертуар кінотеатру (мультфільм «Зоотрополіс» і фільм «Вісім кращих побачень»). Також у романі «Не озирайся і мовчи» М. Кідрук зафіксував актуальну на той час серед підлітків інтернет-гру «Синій кит», яка спровокувала хвилю самогубств і через яку, на думку Марка Грозана і його подруги Соні, помирає Юля Гришина.

Це ж наближення романів саме до підліткової читацької аудиторії наявне в спілкуванні дітей. М. Кідрук збагачує їхнє мовлення сленгом, короткими реченнями, інтонацією, яка демонструє їхню нестриманість і

тривожність, притаманні віку цих персонажів. Також можемо простежити певну тенденцію до пришвидшення процесу спілкування, в тому числі й під час інтернет-переписок. Марк і Соня застосовують стислі, часто обірвані речення, вони максимально скорочують слова (пропускають голосні, не дописують тощо) і постійно використовують емоджі для стислої передачі власних емоцій.

Відомо, що постмодерністським творам притаманна авторська гра з читачем, заплутування його, приховування інформації тощо. Макс Кідрук застосував цей прийом, створивши спеціальний додаток, що має на меті розширення роману «Доки світло не згасне назавжди». Таким чином у тексті з'явився гіпертекстуальний зв'язок із сучасними технологіями. Протягом усього твору читач зустрічає особливі малюнки (пиктограми), які слід відсканувати в спеціальному додатку, щоб отримати допоміжні матеріали та інформацію. М. Кідрук наголошує, що застосунок робить можливим розширення сприйняття роману читачем, він надає історії значимості. «Додаток дає можливість зробити сюжет у вигляді дерева (...) там присутні певні відгалуження, які нібито не впливають на основний стовбур, але додають глибини історії» [31].

Застосунок, створений з метою доповнення роману, поєднує декілька формульних прийомів масової літератури. Так, перш за все він виступає способом візуалізації тексту. Адже декілька з пиктограм закодовують у собі фотографії міста, в якому проживає головна героїня Рута. Іноді ці зображення перетворюються на тривимірну мапу Рівного, що дає можливість читачеві ходити тими самими вулицями, що і героїня, побачити її будинок, школу і двір. Це робить текст наближеним до реальності, збалансовує вигадане і містичне з дійсним.

Обкладинка роману теж демонструє візуальні прийоми. При наведенні камери на зображення головної героїні все навколо неї «оживає», небо забарвлюється в чорний колір, а позаду з'являється містична істота. Так читач від початку бачить описувані в тексті містичні події.

Інша функція додатку – інтерактивна. Одна з піктограм дозволяє читачеві стати безпосереднім учасником твору, лише навівши камеру смартфона на одну зі сторінок роману. Програма автоматично відкриває вікно месенджера, де можна поспілкуватися з персонажем романів «Доки світло не згасне назавжди» та «Не озирайся і мовчи» Марком Грозаном. М. Кідрук наголошує, що говорити з ним необов'язково, якщо це викликає якісь негативні емоції та страх, сюжетна лінія від цього не зміниться. Але у випадку, якщо цікавість реципієнта перемагає, варто все ж спробувати написати та отримати додаткову інформацію, а можливо, і відповіді на запитання. Хлопець надсилає відео з потойбічного світу, в якому знаходиться, пояснює, як туди потрапити, інколи навіть телефонує. Його головне прохання до співрозмовника, аби той прийшов на допомогу. Програма надсилає повідомлення автоматично (в ній заздалегідь прописані відповіді та зворотні запитання), але, за словами автора, іноді він заміняє роль «чат-бота» і сам спілкується з читачами [31]. Так письменник щоразу може давати нові й нові відповіді, продовжувати історію персонажа, а відтак і текст не припиняє створюватись і доповнюватись, він – живий.

Не менш важливими вважаємо закодовані історії про другорядних персонажів. М. Кідрук щораз наголошує, що і ця додаткова інформація ніяким чином не змінює основний вектор сюжету роману «Доки світло не згасне назавжди». Читач цілком може йти лише за текстом і не відволікатись на смартфон, проте вставні новели глибше розкривають характери і причини вчинків персонажів, яких у самому творі автор описує побіжно. М. Кідрук в одному з інтерв'ю підкреслює, що «ці історії-відгалуження значно краще розкривають героїв» [31], завдяки чому ми маємо змогу дізнатися про складності життя Григора Стадника (батька Рути та Індії) та його попередньої родини, розповідь про родину хлопця Індії Іллі Ісаєва, історію знайомства вчителя Якова Чорная з дружиною та щоденникові записи Анни.

Не зважаючи на відгалуження від основного тексту за допомогою закодованих піктограм, фабула роману «Доки світло не згасне назавжди»

залишається лінійною. Композиція обох творів складається зі стандартних компонентів. Проте характерними є кінцівки романів, що залишаються відкритими і дають змогу читачеві самостійно розмірковувати над тим, чи змогли головні герої, Марк і Рута, вибратися із загадкових місць.

Завдяки перевазі простих речень, діалогів, стислих і візуальних описів містичним романам М. Кідрука притаманні швидкий темп оповіді та гостросюжетність. Прийом саспенсу, який є ключовим для містичних, фентезійних романів і горорів, вповні розкривається завдяки образам-символам, візуальному зображенню дійсності, гіпертекстуальному зв'язку з новітніми технологіями тощо.

## ВИСНОВКИ

Одним із популярних та широко розповсюджених явищ сучасного світового літературного процесу є масова література. Цьому сприяють її доступність, багатотиражність, споживацький характер книжок, легке смислове наповнення тощо.

Незважаючи на те, що не всі дослідники та читачі вважають масову літературу позитивним явищем, на сьогодні вона відіграє важливу роль у літературному процесі. Відбувається це в основному через те, що завдяки своїм характеристикам такий вид літератури є широко розповсюдженим і популярним, адже розважальна і легка література завжди викликає зацікавлення у великої кількості людей.

Масова література перебуває у тісному зв'язку із сучасними надбаннями культури та технічними відкриттями. Зустрічаємо багато реклами, буктрейлерів, екранізацій та додатків, які виступають доповненнями до тексту. Ці прийоми допомагають залучити до читання широку читацьку аудиторію та відобразити специфіку доби.

Однією з особливостей масової літератури є відповідність очікуванням реципієнтів, тому в текстах частіше з'являються теми та мотиви, які цікавлять читачів, зображуються персонажі, які співвідносяться з конкретною аудиторією тощо. Іншими словами, автори текстів масової літератури намагаються враховувати потреби читачів. Така відповідність регламентує написання творів, що відбувається в межах чітко визначених жанрових конвенцій, а це, в свою чергу, головна характеристика творів такого типу. Тексти варіюються лише в межах конкретних жанрів, при цьому письменники активно використовують стандартні формули та моделі, які надають творам шаблонності, простоти та зрозумілості. Чітка окресленість жанрово-стилістичних особливостей масової літератури призводить до широкого розповсюдження аналогічних оповідних схем і прийомів, а найбільш

популярними жанрами сучасної масової літератури є: любовний і пригодницький романи, детектив, трилер, бойовик, фентезі, фантастика.

Жанрові конвенції дають можливість розмежування протожанру (жанрового зразка), метажанру (основи, інваріанта) і варіанта. Таким чином, літературознавці виокремлюють домінантні особливості творів та периферійні жанрові модифікати, що видозмінюють текст, дозволяють поєднувати різні жанри, утворюючи нові форми, і розкривають ідіостиль письменника, його власну інтенцію.

Відтак, постає розмежування загальних вимог до творів масової літератури (формульність, простота, наближення до аудиторії, актуальність тощо) і жанрових особливостей (точна відповідність жанровій структурі, сюжетність, типізація персонажів, тематики, мотивів, застосування відповідної лексики та стилю і т.п.).

Таким чином, любовні романи здебільшого матимуть стандартний сюжет про любовний трикутник, або ж нерозділене кохання, персонажі такої книги будуть належати до різних соціальних кіл, усі життєві проблеми, які не стосуються любовної лінії, не матимуть сильного впливу на розвиток сюжету; у детективі будуть присутні злочинець, жертва злочину та детектив, який протягом усієї книжки намагатиметься розв'язати скоєний злочин; фентезійним романам притаманна розповідь про вигадані світи, надможливості персонажів, далеке майбутнє суспільства й т. ін.

Розгляд різних жанрів масової літератури у творчості одного письменника вважаємо доцільним на прикладі творчості Макса Кідрука, адже автор не обмежує себе рамками одного літературного жанру. Так, у його доробку зустрічаємо: технотрилер, психотрилер, тревелог, містичні фентезійні романи з соціально-побутовою тематикою тощо. Вивчення текстів саме цього письменника стало для нас актуальним, адже, попри свою популярність, на сьогодні не знаходимо послідовних досліджень жанрової специфіки творів М. Кідрука.

Тревелог, який на теренах України з'явився ще за часів Київської Русі, зараз є жанром масової літератури. Хоча сюжетно він схожий на пригодницький роман, все ж основні риси відмежовують ці жанри один від одного. Так, можемо схарактеризувати основні ознаки тревелогу: подорожній лінійний сюжет, персонаж-мандрівник, деталізація описів, інформативність, націоналізація, культурологічний аспект тощо.

Тревелогам М. Кідрука «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії» та «Любов і піраньї» притаманні такі риси:

1. Сюжетність – обидва твори зображують подорожі головного героя країнами, віддаленими від його місця проживання; події розгортаються послідовно, лінійно і майже за однаковою схемою.

2. Формульність простежується перш за все в образі наратора-мандрівника, для якого подорожі – це сенс життя; роману «Любов і піраньї» також притаманна любовна лінія (нещасливе кохання, що стає поштовхом для мандрів), яка є універсальною і може поставати модифікатором усіх можливих жанрів.

3. Культурологічний аспект – демонстрація національних стереотипів Мексики і Бразилії (джунглі, піраміди, тварини-символи країн тощо), детальний опис культури та її надбань (місцеві розваги, їжа, традиції) і широке використання іншомовних слів (іспанських і португальських).

4. Відхід від протиставлення «свій / чужий» – автор змальовує особливі риси країни, якою подорожує, і не вдається до порівняння з рідною місцевістю, тим самим заглиблюючись у специфіку іншої культури.

5. Візуальне зображення дійсності – описи місцевості, карти, фотографії, зроблені автором власноруч, посилання на відео в Youtube, яке було відзняте під час подорожі Бразилією.

6. Схематичність і фрагментарність – полягає в зосередженості на конкретній темі (відповідний поділ на частини), а також у наданні переваги коротким, точним описам тощо.

7. Стилiстична простота – простi синтаксичнi конструкцiї, невелика кiлькiсть епiтетiв, оповiдь вiд першої особи.

Технотрилер також має свої особливості в сюжетно-композиційному плані, які вирізняють його з-поміж інших жанрів сучасної літератури (звернення до сучасних цифрових розробок, нанотехнологій тощо).

У результаті проведеного дослідження ми виявили, що технотрилерам «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс» М. Кідрука притаманні такі жанрові та стилістичні особливості:

1. Звернення до науково-технічних тем – демонстрація розвитку людства у сфері науки (вживлення наноагентів у людський мозок, створення ботів); показ тих наукових досліджень, які максимально наближаються до можливої майбутньої реальності; використання наукової термінології (наноагенти, електросудомна терапія і т.д.); персонажі-науковці (психолог, інженер, комп'ютерник) тощо.

2. Шаблонність – схематичне зображення персонажів (більшість героїв «Бота» показують себе лише в професійній сфері та ніяким чином не розвиваються); універсальні теми, сюжети, події (боротьба добра та зла, соціальна нерівність).

3. Гостросюжетність і дієвість – у творі переважає дія над філософськими роздумами, герої зіштовхуються з проблемою, час вирішення якої чітко окреслений, а це, у свою чергу, викликає в читачів відчуття наближення розв'язки.

4. Струнка композиція – твори масової літератури будуються переважно за стандартним композиційним шаблоном: зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. У технотрилерах «Бот» і «Бот: Гуаякільський парадокс» присутні всі ці компоненти та додатково автор вводить постпозицію, яка стала поштовхом до написання другої частини, а також залишає можливість створення третьої частини роману.



5. Мотиви зомбі-апокаліпсису – показ можливості повстання істот (створених людиною, нереальних, потойбічних тощо) проти людства і їхнього згубного впливу на подальше життя.

6. Кінематографічні прийоми – спойлери, наближення та віддалення точки фокалізації, різка зміна кадрів, акценти у візуальному зображенні тощо.

7. Хронікальність – майже в кожному розділі натрапляємо на точне зазначення часу, дати, координат і назви місця дії. Ця особливість, по-перше, створює ефект присутності читача, а по-друге, – це «серіальний» спосіб оповіді.

8. Прийом культурного шоку полягає у використанні М. Кідруком інвективної лексики та зверненні до табуйованих тем (вбивства неповнолітніх, публічне оголення, експерименти над дітьми тощо).

9. Інтертекстуальність – зв'язок з іншими галузями знань (геометрія – теорія фракталів; психологія – концепція З. Фрейда про сублімацію задоволення та зображення несвідомого в психіці людини («Воно» (Ід); біологія та нейрохімія).

Ще одним жанром у творчості М. Кідрука є містичні романи, які об'єднуються у спільну групу на основі виразної домінантної риси – присутності важко пояснюваних, нереальних подій. З огляду на жанрову схожість цих творів до фантастичних та соціальних романів масової літератури, виділяємо такі характерні риси:

1. Сюжетна повторюваність – послідовне розгортання подій з наскрізним містицизмом, відкритість фіналу, ризоматичність.

2. Формульне тематичне наповнення творів – типові підліткові проблеми, показ стосунків дітей і батьків, протистояння індивіда суспільству, соціальної нерівності, ескапічні мотиви тощо.

3. Шаблонні персонажі – герої-функції, що не мають розвитку, а лише слідує своїй основній характеристиці (підліток-злочинець, хулігани і т. д.).

4. Символізація оповіді в романах «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди» підсилює ефект загадковості та містичності. Образи-символи цих творів (однокласниця Гришина, кіт, ліфт, сонце) виконують свої чітко означені функції: налякати, попередити про тонку грань між реальним і потойбічним, заманити дітей у паралельний світ тощо.

5. Наближення зображуваного до читачів – надання інформації, яка була актуальною на час написання романів (репертуар кінотеатрів, інтернет-челенжі), використання сленгу, жаргонної лексики, збільшення кількості діалогів, які пришвидшують темп читання, і надання переваги простим синтаксичним конструкціям.

6. Зв'язки з іншими видами мистецтва, науки – наукове підґрунтя станів зміненої свідомості героїні твору «Доки світло не згасне назавжди» (біологія, медицина), цитати з книжок С. Кінга та фрагменти пісень, які виступають епіграфами до романів і розділів, зв'язок творів «Не озирайся і мовчи» та «Доки світло не згасне назавжди» (хлопчик Марк Грозан із першого твору з'являється в другому).

7. Залучення цифрових технологій – створення мобільного застосунку, який допомагає візуалізувати текст, доповнити його додатковими, розширеними історіями, зробити твір інтерактивним, тим самим залучивши до читання більшу аудиторію, переважно молодь.

Отже, спільними рисами для тревелогів «Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії», «Любов і піраньї», технотрилерів «Бот», «Бот: Гуаякільський парадокс» і містичних романів «Не озирайся і мовчи», «Доки світло не згасне назавжди» М. Кідрука є: сюжетна повторюваність; типізація персонажів, подій, мотивів; документалізація, візуалізація дійсності; інтертекстуальні зв'язки з іншими творами літератури та мистецтва.

У зв'язку з цим можемо охарактеризувати індивідуальні особливості письма автора, серед яких: зображення подій, які відбуваються в різних країнах світу; відповідність справжнім реаліям; головні герої – молоді люди, які є типовими представниками сучасного їм суспільства, часто сильні

характером; наукове пояснення більшості теорій, пропонованих автором; структура творів лінійна, проте містичним романам також притаманна ризоматичність оповіді, яка з'являється в текстах завдяки гіпертекстуальним зв'язкам; розмовна лексика (сленг, інвективи, жаргон, іншомовні слова); іронія. Також до цього переліку особливостей ідіостилю письменника можемо додати: використання саспенсу, динамічний темп оповіді, технологічність текстів (застосунки, посилання, фотографії).

Таким чином, проаналізувавши жанри тревелогу, технотрилера і містичного роману в творчості Макса Кідрука, ми виявили їхню повну відповідність жанровим особливостям та формулам сучасної масової літератури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва : Наука, 1986. С. 104–116.
2. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти. *Слово і час*. 2004. № 5. С. 48–53.
3. Астаф'єв О. Масова література: експерименти, іміджі, стереотипи (рецензія на книгу Олени Романенко «Семіосфера масової літератури: текст – читач – епоха»). *Слово і час*. 2014. № 11. С. 110–113.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich\\_2014\\_11\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2014_11_16) (дата звернення: 04.02.2022).
4. Белімова Т. Алхімія слова: вимір сучасного українського бестселера. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 22–31.
5. Бернадська Н. Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і час*. 2015. № 7. С. 74–78.
6. Бернадська Н. Сучасний український роман: карта прочитань. *Вища школа*. 2020. № 4. С. 49–57.
7. Біличенко О. Література для еліти і масова аудиторія в сучасному соціал-комунікаційному просторі. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 12. С. 44–47.
8. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
9. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ : ВЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
10. Бондаренко Т. Індивідуальний стиль Макса Кідрука. *Молодий вчений*. 2013. № 2. С. 54–57.  
URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2013/2/20.pdf> (дата звернення: 04.02.2022).

11. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. *Слово і час*. 2015. № 10. С. 41–56.
12. Бригадир Я. Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 19. С. 41–50.
13. Вещикова О. Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі. *Вісн. Харк. Нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2017. Вип. 76. С. 129–133.
14. Гаврилюк Н. Література чи ні? *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 68–75.
15. Головка В. Актуалізація герменевтичного підходу в філософії літературного жанра М. М. Бахтіна. *Вестник Томского государственного университета*. 2017. № 416. С. 13–18.
16. Гребенюк Т. Ситуація есхатологічного напруження в українській масовій літературі 1990-х рр. *Наукові праці: науково-методологічний журнал*. 2013. Вип. 212. Т. 224. С. 28–34.
17. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
18. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.
19. Гусев В. Масова література в сучасній соціокультурній ситуації. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2018. № 2 (53). С. 4–9.  
URL: [http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/2\\_2018/3.pdf](http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/2_2018/3.pdf) (дата звернення: 04.02.2022).
20. Джигун Л. Літературний тревелог як жанр мандрівної прози: походження та історичний розвиток. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. Вип. 71. С. 24–29.
21. Домбровська М. Дефініції «масової літератури». *Слово і час*. 2005. № 11. С. 54–65. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/172117> (дата звернення: 04.02.2022).

22. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк). *Слово і час*. 2009. № 7. С. 11–18.
23. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. *Слово і час*. 2007. № 6. С. 3–8.
24. Калашніков О. Конструювання віртуальних соціальних середовищ засобами фантастики. *Гілея*. 2011. № 48. С. 393–399.
25. Калинюшко О. Жанрові модифікації тревелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни». *Молодий вчений*. 2014. № 6(2). С. 88–92.
26. Калинюшко О. Подорожня література в сучасній українській, польській та російській літературі: рецепція та типологія. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Т. 3. Вип. 3. С. 102–106.
27. Кідрук М. Бот. Гуаякільський парадокс : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 512 с.
28. Кідрук М. Бот : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. 480 с.
29. Кідрук М. Від інженера-енергетика до автора бестселерів. *YouTube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TtAkXcgVrf4> (дата звернення: 04.02.2022).
30. Кідрук М. В чому різниця між технотрилером і науковою фантастикою. *YouTube* : веб-сайт.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aUL2y0GhmMg> (дата звернення: 04.02.2022).
31. Кідрук М. «Доки світло не згасне назавжди» (презентація). *YouTube* : веб-сайт. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=PSsI7n3iO\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=PSsI7n3iO_0) (дата звернення: 04.02.2022).
32. Кідрук М. Доки світло не згасне назавжди : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2019. 512 с.
33. Кідрук М. Любов і піраньї : роман.  
URL: <https://www.litmir.me/br/?b=222638&p=1>

34. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї мрії : роман. Київ : Нора-Друк, 2009. 304 с.
35. Кідрук М. Не озирайся і мовчи : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2017. 512 с.
36. Кірячок М. Інтертекстуальність як форма художньої реалізації апокаліптичних візій в українському постмодерністському романі. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2016. Вип. 265. Т. 277. С. 26–30.
37. Кіча А. Функціонування іншомовної лексики в українському технотрилері. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2018. Вип. 2 (62). С. 110–115.
38. Клепуц Л. Функціонування ненормативної лексики в українській і британській літературі в історико-культурному контексті. *Слово і час*. 2009. № 10. С. 92–100.
39. Ковальова Т. Репрезентативність жанрових ознак путівника і тревел медіатексту. *Образ*. 2018. Вип. 3 (29). С. 36–44.  
URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/74433> (дата звернення: 04.02.2022).
40. Костецька Л. Жанр трилеру в творчості М. Кідрука. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 133–137.
41. Костецька Л. Образи-символи у романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Молодий вчений*. 2018. № 1 (1). С. 223–226.
42. Кропивко І. Карнавальне колесо постмодерністської деконструкції в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!». *Слово і час*. 2018. № 9. С. 10–17.
43. Кропивко І. Постмодерністська література мандрів: персонаж, трансгресія, жанр. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2018. Вип. 1 (39). С. 99–104.

44. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір) : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.  
URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Kropyvko\\_Iryna/Ukrainska\\_i\\_polska\\_postmoderna\\_proza\\_karnaval\\_frahmentatsiia\\_frontyr.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Kropyvko_Iryna/Ukrainska_i_polska_postmoderna_proza_karnaval_frahmentatsiia_frontyr.pdf) (дата звернення: 04.02.2022).
45. Кривопишина А. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. праць. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 166–168.
46. Кривопишина А. Масова та елітарна література: природа художності в українському романі початку ХХІ століття : дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.06 / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, 2018. 219 с.  
URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23998/1/Дисертація\\_Кривопишина%20Анна%20Сергіївна.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23998/1/Дисертація_Кривопишина%20Анна%20Сергіївна.pdf) (дата звернення: 04.02.2022).
47. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури в Україні: зауваги до теми. *Наукові конференції* : веб-сайт.  
URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/570> (дата звернення: 04.02.2022).
48. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол.ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
49. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
50. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
51. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема. *Ю. М. Лотман о русской литературе*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. С. 817–836.
52. Масова література в Україні: стан і перспективи. *Кур'єр Кривбасу*. 2013. № 284, 285, 286. С. 353–376.



53. Мельников М. Массовая литература. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / за ред. А. Н. Николюкина. Москва : ИНИОН РАН, 2001. С. 514–517.  
URL: <https://eressea.ru/tavern7/019-0006.shtml> (дата звернення: 04.02.2022).
54. Мислива В. «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко: література масова чи елітарна. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. Вип. 9. С. 319–326.
55. Мясников В. Технотриллер – здесь и сейчас. *Знамя*. 2001. № 10. С. 175–185.  
URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/10/miasn.html> (дата звернення: 04.02.2022).
56. Наєнко М. Про помежів'я літератури та паралітератури. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 5–16.
57. Наєнко М. Жанри канонічні і ... постмодерні. *Слово і час*. 2015. № 7. С. 69–73.
58. Нестелеєв М. Масова література, канон і культ (до проблем взаємодії та дефініції). *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 189–192.
59. Онищенко Р. Український кіберпанк: три хати у два ряди. *Слово і час*. 2018. № 8. С. 89–95.
60. Пасько І. Жанрово-стильова специфіка технотрилерів Макса Кідрука. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2016. Вип. 264. Т. 276. С. 86–91.
61. Першин Є. Містичний художній дискурс: жанрові особливості й мовна специфіка. *Записки з українського мовознавства*. 2020. Вип. 27. С. 273–282.
62. Пеха М. Масова література як продукт літературного дискурсу. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 64–68.
63. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури: походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60(1). С. 315–322.

64. Романенко О. Семіосфера масової літератури: текст – читач – епоха. Київ : прив. вид. Якубець А. В., 2014. 362 с.
65. Романенко О. Феномен української масової літератури ХХ століття: проблеми генези та поетики. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 257–264.
66. Семків Р. 10 концептів, що рухають літературу. *Читомо* : веб-сайт. URL: <https://archive.chytomo.com/news/roslislav-semkiv-10-konceptiv-shho-ruhayut-literaturu> (дата звернення: 04.02.2022).
67. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Київ : Акта, 2005. 360 с.  
URL: [https://hromadalib.files.wordpress.com/2016/08/storey\\_2005\\_theory.pdf](https://hromadalib.files.wordpress.com/2016/08/storey_2005_theory.pdf) (дата звернення: 04.02.2022).
68. Титюк А. Масова література: поетика та особливості функціонування. *Література в контексті культури*. 2019. Вип. 31. С. 104–109.
69. Тиха У. Жанрові ігри в постмодерністському творі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2012. Вип. 29. С. 366–367.
70. Улюра Г. Як навчитися впізнавати масову літературу. *YouTube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cFERE-tBo2E> (дата звернення: 04.02.2022).
71. Філоненко С. Категорія жанру в масовій літературі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 27. С. 176–179.
72. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів. *Слово і час*. 2010. № 8. С. 81–94.
73. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: *монографія*. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
74. Філоненко С. Масова? Популярна? Тривіальна? Як не заблукати у трьох термінологічних соснах. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 29. С. 161–168.

URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2972> (дата звернення: 04.02.2022).

75. Хмелюк М., Круль Л. Герої-мандрівники в сучасній українській прозі. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2014. Вип. 228. Т. 240. С. 93–96.

76. Шпак І. Фентезі як жанр масової літератури. *Література в контексті культури*. 2009. Вип. 19. С. 354–359.

77. Шульгун М. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.) : дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10.01.06; 10.01.05 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2017. 485 с.  
URL:[https://chtyvo.org.ua/authors/Shulhun\\_Madlena/Metazhanr\\_podorozhi\\_v\\_konteksti\\_perekhidnoho\\_khudozhnoho\\_myslennia\\_kinets\\_KhKh\\_\\_poch\\_KhKhI\\_st/](https://chtyvo.org.ua/authors/Shulhun_Madlena/Metazhanr_podorozhi_v_konteksti_perekhidnoho_khudozhnoho_myslennia_kinets_KhKh__poch_KhKhI_st/)  
(дата звернення: 04.02.2022).

78. Юрчук О. Масова література як віртуальна реальність. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 505–514.

79. Юферева О. Медіа-травелог у сучасному друкованому виданні: жанрові витоки, специфіка, модифікації. *Вісник Львів. університету*. 2013. Вип. 38. С. 235–241.

80. MacDonald Dw. A Theory of Mass Culture. In Bernard Rosenberg and David Manning White (eds.) : Mass Culture. *The Popular Arts in America*. Glencoe : The Free Press, 1957. P. 12–24.

URL: [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald\\_-\\_A\\_Theory\\_of\\_Mass\\_Culture.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf) (дата з вернення: 04.02.2022).