

*аспірант кафедри світової  
літератури  
та культури імені проф. Олега  
Мишукова  
Херсонського державного  
університету*

## КОНСПІРОЛОГІЧНИЙ ДЕТЕКТИВ ЯК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЖАНРОВА ФОРМА

**Постановка проблеми.** Легітимація конспірологічної прози, канонічним зразком якої вважається роман У. Еко «Маятник Фуко» (1988), починається із другої половини ХХ ст. Пік її популярності припав на початок ХХІ ст., що пов'язано з публікацією конспірологічного детективу Д. Брауна «Код да Вінчі» (2003). На пострадянському просторі зразками конспірологічної прози є твори Б. Акуніна, який свій перший роман «Азазель» (1998) називає конспірологічним детективом. Жанрове визначення «Азазель» як конспірологічного детективу зафіксовано і в популярній електронній енциклопедії, однак саме поняття в статті не розглядається. В українській літературі конспірологічна проза представлена творчістю В. Єшкілева, зокрема романом «Богиня і консультант» (2009). Отже наявний літературний матеріал потребує концептуалізації як в аспекті дефініції, так і жанрових складових конспірологічного детективу.

**Мета статті** – розглянути поняття «конспірологічний роман / детектив» у науковій рецепції, визначити його жанрові моделі та жанроутворюючі чинники, проаналізувати генетичні та типологічні зв'язки з іншими видами – готичним романом, криптоісторичною прозою, фентезі тощо.

**Вклад основного матеріалу.** У сучасних літературознавчих словниках дефініція «конспірологічний роман» / «детектив» дотепер не визначена. Кілька згадувань про цей жанр (піджанр) детективної літератури є у новітніх дослідженнях, присвячених масовій літературі в Україні [9, с. 38]. Одна з перших спроб термінологічно позначити це явище представлена у словнику С. Чуприніна «Російська література сьогодні. Життя по поняттях». У статті «Конспірологічна проза» критик зупиняється на деяких її характеристиках і представниках. Так, жанроутворюючою рисою конспірологічної прози він вважає її звернення до історичного / політичного дискурсу, внаслідок чого «художнє секретознавство» розглядається як одне із втілень криптоісторії. Паралель досить переконлива, оскільки криптоісторична проза, будучи паралітературним жанром, базується на уявленнях про таємні надприродні сили, що стоять за лаштунками реальних історичних подій. Невипадково книги одних і тих самих авторів дослідники відносять одночасно до цих двох піджанрів маскульту [11]. Утім, цікаво простежити відмінність конспірологічного детективу від книг популярного в сучасній культурі піджанру «альтернативна історія». Назвемо декілька таких відмінностей.

По-перше, твори «альтернативної історії» зазвичай відносять до жанру фантастики; по-друге, у них хоча й залучається історичний дискурс, однак розглядаються можливі варіанти історичних подій, які не відбувалися в реальності, за моделлю «що було б, якби...». Іншими словами, альтернативна історія – це не стільки припущення про існування якоїсь другої реальності, схованих фактів, скільки змодельована розповідь про іншу реальність, яка могла б трапитися, якщо історія розвиватиметься за іншим сценарієм. «Альтернативна історія» (у США) або ухронія (у Франції) не приховує своєї фікційності на відміну від конспірології, яка претендує на знання про існування «реальності» і «прихованої реальності». Тобто альтернативна історія – це утопія, а конспірологічна історія – спроба освоєння й перерозподілу культурного простору з метою виходу за межі культурної зони в «реальність», прагнення підтвердити «істинність» змови.

Наприклад, у романі Філіпа Рота «Змова проти Америки» (The Plot Against America, 2004) об'єктом розповіді стає «інша історія», яка могла б відбутися, якби в певний історичний момент до влади прийшов президент Чарльз Ліндберг, а не Франклін Рузвельт. У романі реалізується гіпотетичний сценарій його перемоги над Рузвельтом на президентських виборах 1940 року, внаслідок чого була б створена коаліція США із нацистською Німеччиною. Тобто йдеться про інший перебіг історії.

С. Чупринін акцентує такі важливі елементи конспірологічної ментальності, як пошуки змовників серед різних категорій реальних і фантастичних істот у глобальному («незримий Світовий уряд») і місцевому масштабі на зразок міфопоетичної моделі «свій» – «чужий». Набір «чужих» досить строкатий: ними можуть бути іновірці, прибульці, масони, євреї, православні священники, банкіри-космополіти, об'єднані в угруповання на зразок мафії, «кібермудреці», земноводні, генерали КДБ (ФСБ, МВС і так далі) і/або ЦРУ (Мі-6, Мосад) і так далі. Саме такий набір спостерігаємо у творах «королів жанру» різних інонаціональних літератур – Д. Брауна, Дж. Роллінса, В. Єшкілева, Б. Акуніна, А. Рєвазова, М. Перла, Р.А. Уілсона, В. Флейшгауэра тощо. Непохитна віра в їх існування, могутній контроль над усім світом як результат таємної змови є інваріантною рисою конспірологічної прози. Ірраціональна компонента конспірологічної ментальності непохитна перед розумом: «сперечатися із творцями й споживачами конспірологічної літератури не тільки неможливо, але й безглуздо. Вони вірять (або роблять вигляд, що вірять) у свої фантазії, і цим усе сказано» [15, с. 673]. Цей аспект також відзначений й іншими дослідниками (Т. Амірян, О. Панченко, Д. Биков).

Питання жанрової структури конспірологічного роману активізує проблему пошуків методологій та інструментарію, адекватних естетичній природі та соціокультурним функціям паралітератури. Найбільш усталеним є генологічний підхід. Як відомо, М. Бахтін називає жанри головними героями літературного процесу, а роман вважає жанром, що знаходиться у становленні [2, с. 448]. У некласичній естетиці поняття жанру як стійкої форми, що історично склалася, розвивається. Особливо наочно ці процеси проявляються в постмодернізмі, маркуючи

всі типи словесності: «високу», «мідл», масову літературу. Якщо до середини ХХ ст. більш-менш чітко виділяються види роману (історичний, авантюристичний, соціально-побутовий, філософський тощо), то характерною рисою постмодерністської літератури є жанрова дифузія, внаслідок якої виникають гібридні форми. Так, у результаті жанрової дифузії створюються гібридні структури конспірологічної прози з елементами трилера, іронічного детективу, готичного роману, шпигунського детективу тощо. Істотне значення має авторське маркування жанру.

Жанровій природі роману споконвічно притаманна багатогранність, що особливо актуально для сучасного літературного розвитку. С. Зенкін говорить про тотальність роману, який став провідним жанром словесності й практично поглинув усю іншу літературу: «У результаті цієї експансії роман перестав визначатися і чіткою формою, і чітким змістом – він став місцем зустрічі й діалогу різних культурних традицій і тенденцій... Сучасний роман – наджанрове, трансжанрове утворення» [4, с. 33]. Водночас літературознавець акцентує той факт, що паралітература зберігає структурно-змістовну єдність у формі жанрових структур на тлі їх «розмивання» у літературі «високій».

Порівнюючи дві моделі жанрового мислення, С. Зенкін вважає масову словесність областю нової жанрової свідомості. Якщо на верхньому рівні літератури панує модель «вільного» роману й кожний автор вважає справою честі створити нову, незвичну романну структуру, то на нижчому, масовому рівні, навпаки, виробляється стійка система жанрових канонів, що стабільно зв'язують певну форму й тематику [4, с. 34]. Таким чином, жанрові структури, які «відійшли» на «нижній» рівень літератури, стають стійкими її маркерами. Такі модифікації спостерігаємо в конспірологічній прозі Д. Брауна, Дж. Роллінса, В. Єшкілева, Ю. Кристєвої, А. Рєвазова та інших.

Про таку особливість пише Джон Г. Кавелті, який пропонує інструментарій вивчення не тільки детективних жанрів, але й усїєї масової культури [7]. Літературознавець виходить із естетичної природи й соціокультурних функцій масової літератури, відокремлюючи популярну літературу від так званої «міметичної», тобто «високої». Дж. Кавелті належить термін «формульна література», де формулою є ментальна структура як результат узгодженості архетипічних уявлень і зразків літератури. Отже, з одного боку, формули – це ті мінімальні повторювані конструкти, що є типові й переходять із одного твору в інші («традиційний спосіб опису»). З іншого боку, основне значення формули – це конвенційність структур сюжетів і образів, що лежать в основі однотипних творів («популярні зразки розповіді є втіленням архетипічних сюжетних форм») [7].

Поняття формули й жанру, на думку Дж. Кавелті, багато в чому збігаються, однак відмінність дослідник бачить в етапах виникнення тієї або іншої фази (або аспекту): «<...> формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці й читаюча публіка починають осмислювати його як жанр» [7]. Те, що зазвичай називають класичними зразками жанру детективу або вестерну, Дж. Кавелті відносить до аспекту архетипу-жанру, а всі наступні модифікації заданих структур у текстовому (культурному) просторі дослідник відносить до фази формули-жанру. Тобто йдеться про кореляцію жанрового канону та його модифікацій у жанрових моделях.

Дж. Кавелті відзначає властиві сучасному літературному процесу взаємовпливи різних типів словесності, коли формули паралітератури переходять в область високої: «Часто романісти прямо використовують, обіграють стійкі форми масової словесності для створення немасових творів, включаючи їх у текст на правах складової частини» [7]. До прикладу слід назвати романи У. Еко «Ім'я троянди» («Il nome della rosa»), «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault»). Ця культурологічна модель функціонування формули як ментальної структури, втіленої в літературних текстах, має особливу актуальність у вивченні жанру конспірологічного детективу. Оскільки «конспірологічним романом можна назвати як масову словесність, що відповідає конспірологічній формулі, так і міметичну, яка із цією формулою грає» [7], це дозволяє дослідникам (Д. Слесарева, Т. Амїрян) стверджувати дуальність роману про змову. Саме такий синтез спостерігаємо у романі В. Єшкілева «Богиня і консультант».

У своєму дослідженні Дж. Кавелті найчастіше звертається до американських детективів ХХ століття, які існують у загальній парадигмі американської масової словесності. Проте, на думку автора монографії «Теорія змови» М. Хлебнікова [15], у «формульного підходу» є ряд недоліків. Найбільш істотний полягає в тому, що Дж. Кавелті обмежив своє дослідження аналізом американського «крутого детективу». У порівнянні з конспірологічним романом «крутий детектив» у його американському варіанті змістовно й стилістично одномірний. Саме одномірність дозволяє застосовувати до цих текстів формульний підхід [15]. Такий погляд на проблему підтримується й іншими вченими.

Жанрові особливості конспірологічної прози є предметом дисертаційних робіт. Наприклад, у новітньому дослідженні Т. Амїряна [1] за мету поставлено виявити жанрову своєрідність конспірологічного детективу на матеріалі декількох творів. У виборі літературних творів автор керується відповідними критеріями. Так, роман «Код да Вінчі» (2003) американського письменника Дена Брауна обраний тому, що він пропонує читачеві завершену формулу конспірологічного детективу (романи «Ангели й Демони» (2000) і «Втрачений символ» (2009) того ж автора служать допоміжним матеріалом). Поліфонічний роман Юлії Кристєвої «Смерть у Візантії» (2004) розглядається як антиформа або «роман-репліка», реакція на клішованість, «цементування» жанру. Роман російського письменника Арсена Рєвазова «Самотність-12» (2005) досліджується як пародійна «відповідь» на популярний жанр конспірологічного детективу. Т. Амїрян пропонує таке визначення останнього: «Конспірологічний детектив є піджанром детективної літератури, що зіштовхується не просто із проблемою пошуків «убивці», розкриття злочинної таємниці, але й зі спробою виявлення більш глобальних основ світобудови, культури, історії» [1, с. 5]. Це дозволяє виділити його жанроутворюючі складові – конспірологічний дискурс і детективний наратив.

Однак таке визначення стає предметом дискусії. На думку М. Хлебнікова, є некоректним зводити жанрову форму конспірологічного роману до підвиду детективу, тим самим відмовляючи їй у самостійності. Хід його міркувань такий: якщо у випадку детективу допускається жанрова поліфонія – «детективний роман», «детективна повість», «детективне оповідання» і навіть «детективна п'єса», то практично єдиною формою виражен-

ня конспірологічного тексту є “конспірологічний роман”». Із цим важко не погодитися, оскільки чітка жанрова диференціація дозволяє розмежувати між собою жанрові форми, а отже уникнути конспірології «без берегів». Термінологічна невизначеність призводить до того, що до конспірологічних творів потрапляє, наприклад, роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита» [див. про це: 5, с. 35].

Оскільки конспірологічний детектив не є усталеним жанром, дослідники намагаються його ідентифікувати через традиційні (готичний роман, класичний (аналітичний) детектив, соціально-побутовий роман, антиутопію) і інноваційні жанрові форми (шпигунський детектив, фентезі). Одним із типологічно близьких до конспірологічного детективу дослідники, зокрема Д. Слесарева та М. Хлебніков, вважають готичний роман. Як відомо, готична проза виникає наприкінці XVIII століття в епоху преромантизму й незабаром жанр готичного роману стає неймовірно популярним. Причому практично відразу проявляється його соціокультурна функція – поділ читача за становим принципом та читацькими уподобаннями. У повному обсязі тексти готичних романів – дорогі «трипалубники» (багатотомні серії) – читали заможні, а їх дайджести в дешевих виданнях задовольняли читацькі потреби бідних. Отже саме соціокультурна спрямованість є спільною для готичного й конспірологічного романів.

Слід зазначити низку специфічних рис, спільних для готичної та конспірологічної прози. Перш за все вони містять у собі формули масової словесності (історія про таємницю, образи злодіїв, мотиви підступності та зради тощо). Сюжетна схема готичного роману співвідноситься з конспірологічним завдяки амбівалентності уявлень про буття, поглядам на історію «зовнішню» і історію «внутрішню», екзотеричну й езотеричну. Випадкові зустрічі, незрозумілі записки й листи отримують значення й зміст тільки тоді, коли стає доступним код-подія, що ініціює наратив. Однак страшні події самі по собі – не самоціль готичного роману, важливіше атмосфера нагнітання й передчуття небезпечних поворотів долі героїв, їх зіткнення із загрозливою небезпекою, невловимою по своїй природі. Маніфестація інфернального начала ще більш підкреслює потойбічний характер «таємниці». У готичному романі таємниця може пояснюватися як містично, так і раціоналістично (у романах Е. Редкліфф). Щодо конспірологічного роману, то в розкритті таємниці змови акцентується аналітична подача матеріалу, позасуб’єктивність, підпорядкування емоційної сфери раціональній. Утім, читач, який занурюється в атмосферу таємниці, свято вірить в її існування у реальності.

У готичній прозі ініціація головного героя, який доторкнувся до таємниці, сприймається як примха, бурхлива гра уяви або психічний розлад. У конспірологічному романі часто-густо «експлуатується» стан амнезії. У готичній літературі конфлікт розгортається навколо таємниці, герої поляризуються, існує особливий персонаж – готичний лиходій. У конспірологічній прозі система героїв також побудована за принципом антитези, суть якої – боротьба світлих та темних сил, однак детективна складова частини жанру допускає підміни, коли автор свідомо відводить читача від розгадки. Зазначені особливості готичної літератури добуваються не тільки з конспірологічною художньою прозою, але й із загальними парадигмальними установками «теорії змови».

Поетику готичної прози маркує характерна топіка: похмурі замки, занедбані будинки, підземелля, потайні місця, монастирі з таємничим минулим. Будучи схованими від звичайного погляду, вони є вмістищем інфернального вивороту світу, де тріумфують ворожі людині сили. Потрапляючи туди, герой прирікає себе на загибель, заодно відкриваючи причини власних нещастя [6, с. 82].

Ці особливості готичного топосу у модифікованому вигляді репрезентовані у конспірологічній літературі. Однією з ключових сцен конспірологічних романів є картина таємних зборів, на яких вирішуються долі світу, розкриваються механізми соціально-історичних рухів, схованих від «профанного» погляду. Сам вибір місця зборів (цвинтар, занедбаний будинок, підземний притулок) підкреслює аномальний характер «таємних організацій», їхню ізоляваність від природних і соціальних законів.

Стереотипні прийоми готичного роману, як і конспірологічного, допомагають створенню психологічних і філософських лабіринтів, пов’язаних із дослідженням зла, що таїться в глибинах людської особистості. За словами О. Панченко, «конспірологія обумовлена потребою в поясненні й визначенні меж зла як соціальної та етичної категорії. Одночасно зло обов’язково екстеріоризується, приписується уявленим «іншим», тобто групам або окремим людям, чії цілі й наміри за визначенням протилежні й шкідливі співтовариству “своїх”» [8]. Однак порівняно з готичним, конспірологічний роман має більше виходів до соціальної дійсності, відбиваючи значимі її процеси.

Отже зіставлення дозволяє акцентувати трансформацію готичних мотивів та образів у конспірологічному детективі. Типологічно схожими є такі мотиви: сюжетні (втеча й переслідування), композиційні (мотив таємниці й попереджень, мотив прагнення до заборонних знань або вчинків, що таять небезпеку), образні (мотив маски й дійсної особи, мотив двійництва / амбівалентності). Особливий інтерес представляє трансформація образів готичних лиходіїв, однак негативні персонажі конспірологічної прози, хоча й нагадують класичних попередників, переслідують більш масштабні цілі.

Проблеми жанру й поетики конспірологічного роману розглядаються в статтях Д. Бикова [3]. Автор аналізує генезис конспірологічного роману та причини його популярності в Росії. Серед них головні – крах імперії й втрата соціумом традиційних цінностей: «Герой (і часто сам автор) конспірологічного роману вірить, що ніщо на світі не відбувається просто так, але для віри в Бога його метафізичні можливості недостатні і він віддає перевагу адаптованому, міщанському варіанту релігії: всесвітній змові» [3]. Д. Биков звертає увагу на жанрові риси, які є інваріантними для інонаціональних літератур. Адже за дотепним його зауваженням, ні представник соцреалізму Анатолій Іванов, який писав конспірологічні романи в радянський час, ні Ден Браун, який застосував ті ж ну-хау на початку XXI століття, нічого нового не привнесли.

До структурних складових елементів жанрового канону Д. Биков відносить такі: по-перше, «конспірологічний роман» завжди детективного плану, з гострим сюжетом, об’ємний і захоплюючий; по-друге, усі таємниці, лиходійства й

надзвичайні події є доказом загальної версії існування змови / таємного ордена; по-третє, у конспірологічному романі обов'язково діють два головні лиходії: один – умовний організатор, інший – умовний натхненник; по-четверте, вождя змови не можна вбити. Це пов'язано частково з комерційними міркуваннями (доки вождь живий, можна писати сіквели), але головне – із глибокою переконаністю автора в непереможності зла. Хеппі-енд у конспірологічній прозі – велика рідкість: адже змову організують фанатики, а їх не переконаєш. По-п'яте, учасники змови зберігають якусь таємницю, але сформулювати її ніхто не в змозі та найчастіше її й зовсім немає. Нарешті, по-шосте, і це вже типово російська риса, – головною метою змовників усього світу є саме Росія. Автор іронічно говорить про парадокс конспірологічної прози в її російському ізводі – носіями таємного знання, членами загадкового ордена, хоронителями прадавніх таємниць майже постійно виявляються співробітники спеціального відділу КДБ, який і не дав до кінця розвалити державу [3].

Погоджуючись у цілому, що це дійсно формульний, гібридний жанр масової літератури, зі своїми специфічними героями й нарративними стратегіями, зупинимось на окремих моментах. Очевидно, для згаданого в статті Дена Брауна хеппі-енд просто неминучий, оскільки поки живий його герой, про нього можна створювати нові серії. Як відомо, серійність (серіальність) – константа паралітератури. В творах не завжди представлена пара-організатор – натхненник, можуть бути різні варіанти, зокрема найбільш уразливим, без гарантії на «конспірологічне безсмертя», є «вождь змови». Що стосується «таємниці», то в Д. Брауна вона зазвичай глобального масштабу.

Очевидно Д. Биков має рацію, коли називає російську конспірологічну прозу «екзотичною версією», що виступає «поперек решти світу»: «У всіх хоронителями таємних знань, змовниками й убивцями виступають огидні центри, а в нас із хаотичними, абияк організованими силами зла (які саме й персоніфікують хаос) борються відважні представники законспірованих елітних підрозділів, де поряд із рукопашним боєм (теж доволі езотеричним) викладають стародавні ведичні знання» [3]. Інваріантні риси конспірологічного роману, виділені Д. Биковим, використані нами в створенні робочої моделі компаративного дослідження конспірологічного детективу в українській та англійській літературах.

Аналогічні спроби побудови конспірологічної формули представлені в дисертації Д. Слесаревої, яка визначає такі її риси:

- 1) фабула будується по моделі конспірологічного дійства;
- 2) нарація вибудовується за принципом руху погляду підозрілого;
- 3) композиція пов'язана зі збереженням інтриги й таємниці до кінця;
- 4) двополярна система персонажів: позитивний герой-конспіролог і негативні законспіровані темні сили;
- 5) образи, мотиви й деталі відбивають масмедійні метафори й стереотипи теорії змови;
- 6) простір являє собою двосвіття: відкритий світ людей і прихований світ темних сил;
- 7) час базується на криптоісторії, яка розкривається тут і зараз;
- 8) базовою категорією конспірології є суб'єкт, який може займати позицію конспіролога, героя або ворога

[10, с. 14].

Якщо систематизувати названі дослідником ознаки, то до сюжетно-композиційних параметрів відносяться властиві детективові ретроспективна оповідь (від загадки до розгадки), збіг фіналу й розв'язки; художнє осмислення теорії змови, що включає криптоісторичні аспекти; композиційна побудова системи образів і простору твору за принципом антитези; антропоцентричний характер наративу. Трохи складніше прокоментувати позицію, згідно з якою «образи, мотиви й деталі відбивають масмедійні метафори». Можливо йдеться про «взаємоперетікання» конспірологічних сюжетів із мас-медіа в тривіальну літературу й навпаки. Дійсно, такий зв'язок існує і він досить стійкий.

Топосом більшості досліджень є визнання за конспірологічним романом такої особливості постмодерністського тексту, як поліжанровість. Найбільш усталеною є думка, що це гібридний жанр, основа якого конспірологічний дискурс, ускладнений елементами інших жанрів, зазвичай, масової літератури. Водночас ключовою інстанцією конспірологічної оповіді називають суб'єктну організацію, оскільки саме суб'єкт породжує підозру, формує теорію змови із суб'єктом-ворогом на чолі, підбирає документи для її доказу та викриває темні законспіровані сили [10, с. 16]. Із цим важко не погодитися, враховуючи антропологічну домінанту теорії змови як таку.

Дослідники генезису конспірологічного роману в числі традиційних джерел також називають казку. Цікаві паралелі конспірологічного детективу з міфом і фентезі проводить О. Цветков. Таке зіставлення може бути прокоментоване із двох позицій: по-перше, обидва жанри відносяться до паралітератури; по-друге, у фентезі також використовуються міфологічні й казкові мотиви як жанроутворюючі. Автор розглядає конспірологію «не просто як один із способів пояснення історії», але як впливову форму «існування міфології в наші дні». Нерідко вона межує із магією, що обіцяє неймовірним чином звільнити «посвячених» від законів природи й влади людей. Претендуючи на елітарний статус знання для обраних, під час текстологічного аналізу конспірологія виявляється всього лише літературним жанром, близьким до фентезі [13].

Отже складно заперечувати літературність конспірологічного роману / детективу. Дійсно, як поліжанрове утворення він може містити елементи утопії, але є одна істотна відмінність, яка не дозволяє ставити між ними знак рівності. У конспірологію, як і в міфологію, носії такого типу свідомості вірять більше, ніж у реальність, у той час як умовність казки або фентезі не викликає сумнівів.

**Висновки.** Спираючись на теорії Дж. Кавелті про «літературну формулу», вважаємо, що конспірологічний детектив втілює своєрідний жанровий канон. Інваріантами його формульної структури є конспірологічний нарратив, детективна сюжетно-композиційна основа, риси постмодерністської поетики та естетики, інтерактивна стратегія взаємодії з читачем у системі автор – текст – читач. Під конспірологічним нарративом розуміємо спосіб розповіді про події з погляду теорії змови та криптоісторії, що репрезентовано в конспірологічній прозі інонаціональних літератур.

**Література:**

1. Амирян Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы: Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева: автореф. канд. ... филол. наук: 10.01.03. М., 2012. 25 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). Вопросы исследования литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
3. Быков Д., Ульянова Ю. Русский конспирологический роман как знамя эпохи. URL: <https://republic.ru/calendar/event/865762>
4. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2000. 86 с.
5. Золотоносов С. «Еврейские тайны» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Согласие, 1991. № 5. С. 29–35.
6. Ильинская Н.И. Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 80–85.
7. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Пер. Е.М. Лазаревой. Новое литературное обозрение, 1996. № 22. С. 33–48. URL: <http://refdb.ru/look/1260355-pall.html>.
8. Панченко А. Компьютер по имени Зверь: эсхатология и конспирология в современных религиозных культурах. Антропологический форум. 2017. № 27. URL: <https://docviewer.yandex.ua/view/>
9. Романенко О.В. Еволюція жанрових модифікацій та типологічні доміанти української масової літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ...доктора філол. Наук. Київ, 2014. 40 с.
10. Слесарева Д. Поэтика конспирологического романа: автореф. дис. канд. филол. наук. Самара, 2014, 20 с.
11. Фрумкин К. Развращающая простота криптоистории. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/9/fr13.html>
12. Хлебников М. Теория заговора. Историко-философский очерк. М.: Кучково поле, 2012. URL: <http://mexalib.com/>
13. Цветков А. Конспирология как фэнтези. URL: [http://komsomol.narod.ru/knowledge/demon\\_of\\_conspiracism.html](http://komsomol.narod.ru/knowledge/demon_of_conspiracism.html).
14. Чупринин С. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. 768 с.
15. Хлебников М. Теория заговора. Историко-философский очерк. М.: Кучково поле, 2012. URL: <http://mexalib.com/>.

**Анотація**

**О. ПЛЕТЕНА. КОНСПИРОЛОГИЧНИЙ ДЕТЕКТИВ  
ЯК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЖАНРОВА ФОРМА**

У статті розглянуто наукова рецепція поняття «конспірологічний роман / детектив», визначено його жанрові моделі та жанроутворюючі чинники, проаналізовано генетичні та типологічні зв'язки з іншими формами – готичним романом, криптоісторичною прозою, фентезі тощо. Доведено, що інваріантами формульної структури конспірологічного детективу є конспірологічний наратив, детективна сюжетно-композиційна основа, риси постмодерністської поетики та естетики, інтерактивна стратегія взаємодії з читачем у системі автор – текст – читач.

**Ключові слова:** конспірологічний роман / детектив, жанр, модифікація, наратив, готична проза, топос.

**Аннотация**

**Е. ПЛЕТЕНАЯ. КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ  
КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЖАНРОВАЯ ФОРМА**

В статье представлена научная рецепция понятия «конспирологический роман / детектив», определены его жанровые модели, проанализированы генетические и типологические связи с другими формами – готическим романом, криптоисторической прозой, фэнтези и такое прочее. Доказано, что инвариантами формульной структуры конспирологического детектива есть конспирологический нарратив, детективная сюжетно-композиционная основа, черты постмодернистской поэтики и эстетики, интерактивная стратегия взаимодействия с читателем в системе автор – текст – читатель.

**Ключевые слова:** конспирологический роман / детектив, жанр, модификация, нарратив, готическая проза, топос.

**Summary**

**O. PLETENA. THE CONSPIRACY DETECTIVE STORY  
AS A POSTMODERN GENRE FORM**

The article presents the scientific reception of the notion “conspiracy novel / detective story”, its genre models are defined, genetic and typological connections with other forms such as Gothic novel, crypto-historical prose, fantasy, etc. are analysed. It is proved that the conspiracy narrative, the detective plot-compositional basis, the features of postmodern poetics and aesthetics, the interactive strategy of interaction with the reader in the author – text – reader system are invariants of the formula structure of the conspiracy detective story.

**Key words:** conspiracy novel / detective story, genre, modification, narrative, Gothic prose, topos.