

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **РЕЦЕПЦІЯ АЛЬТІСТОРИЧНОГО СЦЕНАРІЮ У РОМАНІ
О.ІРВАНЦЯ «ХАРКІВ 1938»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-1у-а,
спеціальності 035 "Філологія"

освітньої програми " Українська мова та література"
спеціалізації 035.01 "Українська мова та література"

_____ Х.М. Лобжина

Керівник _____ канд. філол. наук

доц. Л. О. Костецька

Рецензент _____ канд. філол. наук

доц., проф.В.О. Кравченко

ЗАПОРІЖЖЯ

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *української літератури*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *"035 Філологія"*
Освітня програма *"Українська мова та література"*
Спеціалізація *035.01 "Українська мова та література"*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української літератури
_____ доцент Н. В. Горбач
" _____ " _____ 2019 р.

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ
ЛОБЖИНІЙ ХРИСТИНІ МИКОЛАЇВНІ

(*прізвище, ім'я, по батькові*)

1. Тема роботи *«Рецепція альтісторичного сценарію у романі О.Ірванця «Харків 1938»*

науковий керівник

Костецька Любов Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент
затверджені наказом ЗНУ від " _____ " _____ 2019 р № _____

2. Строк подання студентом роботи - 25.12.2019

3. Вихідні дані до роботи *роман О. Ірванця «Харків 1938»*

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

1. Поняття рецепції історії та форми її художнього осмислення.

2. Форми художньої рецепції історичних фактів у романі О.Ірванця.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада керівника роботи	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Костецька Л.О., доцент		
Розділ 1	Костецька Л.О., доцент		
Розділ 2	Костецька Л.О., доцент		
Висновки	Костецька Л.О., доцент		

7. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітки
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	Вересень - жовтень 2018 р.	
2	Добір фактичного матеріалу	Вересень - грудень 2018 р.	
3	Написання вступу	Січень - березень 2019 р.	
4	Підготовка розділу 1 «Поняття рецепції історії та форми її художнього осмислення»	Березень - травень 2019 р.	
5	Написання розділу 2 «Форми художньої рецепції історичних фактів у романі О.Ірванця»	Вересень – жовтень 2019 р.	
6	Формулювання висновків	Листопад 2019 р.	
7	Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії	Грудень 2019 р.	
8	Захист	Січень 2020 р.	

Студент _____
(підпис)Х.М. Лобжина
(ініціали та прізвище)Керівник роботи _____
(підпис)Л.О.Костецька
(ініціали та прізвище)**Нормоконтроль пройдено.**Нормоконтролер _____
(підпис)О.А.Проценко
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Рецепція альтісторичного сценарію у романі О. Ірванця «Харків 1938» містить 81 сторінку. Для виконання роботи опрацьовано 84 наукових джерела.

Об'єкт дослідження - твір О.Ірванця «Харків 1938» (2017).

Предмет дослідження - форми та засоби рецепції альтернативної історії, багатошарова структура роману.

Мета дослідження полягає в спробі системного дослідження рецепції альтернативного сценарію роману О. Ірванця «Харків 1938» (2017).

У ході написання роботи виконані такі **завдання**:

- розглянуто художньої рецепції історії в літературознавстві та основних форм рецепції;

- розглянуто поняття альтернативної історії, простежити українські літературні альтернативні проекти;

- окреслено засоби творення історичного простору, такі як карнавал, класифікація персонажів, топос Харкова; явище карнавалу як художнього засобу втілення авторського задуму, визначено інтертекстуальні компоненти карнавальності;

- проаналізовано інтертекстуальність у творі О. Ірванця «Харків 1938» і визначити основні групи інтертекстуальних нашарувань.

Методи дослідження. У роботі використано теоретично-критичний, структурно-семіотичний, історико-генетичний, типологічний, історико-порівняльний методи наукового вивчення явищ художньої літератури.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що було зроблено спробу здійснити системне дослідження твору О. Ірванця з точки зору форм рецепції історії, зокрема, альтернативної історії як складної багатошарової конструкції, що розгортається як своєрідний квест, гра із пошуком відповідей на актуальні й соціально значущі питання національної історії та сьогодення. В роботі проаналізовано розуміння художньої рецепції історичного контенту, альтернативної історії та інтертекстуальних елементів художнього твору і їх реалізація у творі О. Ірванця «Харків 1938». Проаналізовано альтернативні історії як форми художньої рецепції історичних фактів.

Сфера застосування. Робота може бути використана під час вивчення курсу «Сучасна українська література», спецкурсів із проблем сучасної масової літератури, а також під час написання курсових та дипломних робіт.

Ключові слова: РЕЦЕПЦІЯ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ, ГРА, АНТИУТОПІЯ, АЛЮЗІЯ, ТРАВЕСТИЮВАННЯ, СИСТЕМА ОБРАЗІВ, ТОПОС, ТРОЛІНГ, ВСТАВНІ КОНСТРУКЦІЇ, РИТУАЛИ.

ABSTRACT

Master's qualification work "The Reception of Alternative History Scenario in the novel «Charkiv 1938» by O. Irvanets" contains 81 pages. To carry out the work 84 scientific sources were analyzed.

The object of the study is the work of O.I.Ivanets «Kharkov 1938» (2017).

Subject of research - forms and means of reception of alternative history, multilayered structure of the novel.

The aim of the study is to attempt a systematic study of the reception of an alternative script by A. Irvanets novel "Kharkov 1938" (2017).

During the writing of the work the following **tasks** were performed:

- the artistic reception of history in literary criticism and the main forms of reception are considered;

- the concept of alternative history is considered, Ukrainian literary alternative projects are traced;

- means of creating historical space, such as carnival, character classification, Kharkov topos, are outlined; the phenomenon of the carnival as an artistic means of embodiment of the author's intention, the intertextual components of carnival are defined;

- the intertextuality in the work of O. Irvanets «Kharkov 1938» is analyzed and the main groups of intertextual layers are identified.

Research methods. The theoretical, critical, structural-semiotic, historical-genetic, typological, historical-comparative methods of scientific study of the phenomena of fiction are used in the work.

The scientific novelty of the work is that an attempt was made to carry out a systematic study of O. Irvanets's work from the point of view of forms of reception of history, in particular, of alternative history as a complex multilayered construction that unfolds as a kind of quest, a game with the search for answers to current and socially significant questions. national history and the present. The paper analyzes the understanding of the artistic reception of historical content, alternative history and intertextual elements of the work of art and their implementation in the work of O. Irvanets "Kharkov 1938". Alternative histories are analyzed as a form of artistic reception of historical facts.

Application field The work can be used for studying the course "Contemporary Ukrainian Literature", special courses on problems of contemporary mass literature, as well as for writing coursework and diploma papers.

Keywords: RECEPTION, INTERTEXTUALITY, ALTERNATIVE HISTORY, GAME, ANTIUTOPOPY, ALLIATION, TRAVESTY, IMAGE SYSTEM, TOPOS, TROLLING, TROLLING.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ РЕЦЕПЦІЇ ІСТОРІЇ ТА ФОРМИ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ	11
РОЗДІЛ 2. ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ РЕЦЕПЦІЇ ІСТОРИЧНИХ ФАКТІВ У РОМАНІ О. ІРВАНЦЯ «ХАРКІВ 1938».....	40
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Період 1990-х в українській літературі був ознаменований оновленням літературної практики та літературознавства як галузі осмислення художнього досвіду. Карнавальна проза як один із напрямків постколоніальної літератури захоплювала митців в Україні, вона стала основою творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Ірванця та інших представників угруповання «Бу-Ба-Бу». О. Ірванець у творі «Харків 1938» повертається до практики карнавальної прози, бурлеску, іронії, опановуючи новий для нього напрямок альтернативної історії.

Осмислення української історії в літературі є важливим кроком у боротьбі із національними комплексами та розумінням нації свого місця в світі. Історія перестає бути статичним об'єктом, коли починає втрачати ідеологічні нашарування, одним із експериментів з історією є альтернативні сценарії, які дають можливість поглянути на історичні факти з іншої точки зору, пограти із національними міфами та стереотипами. Вони також виконують функцію попередження і демонструють загрози. Реалізація таких сценаріїв можлива на основі інтерпретації існуючих текстів та інтертекстуальному прочитанні. О. Ірванець окреслює свій проект як «тест для читача на знання класичної та сучасної світової літератури й історії України» [25], тому основним художнім прийомом твору є інтертекстуальність. Разом з тим, письменник пропонує незвичний альтернативний сценарій українсько історії, який можна коротко окреслити як «історію успіху». Часто об'єктом художнього осмислення стають видимі історичні поразки, О. Ірванець створює варіант злету, який міг бути можливим за ряду умов, а також яким би був шлях розвитку України. Проекти альтернативної історії пропонують не лише можливість побачити інший шлях розвитку подій, а також відчуті можливі загрози, тому такі твори часто мають функцію перестороги і близькі до жанру утопії або антиутопії.

Художня рецепція історії та її творча модифікація в літературних творах не надто вивчена в літературознавстві. Рецептивна естетика, що виокремилась

в теорії літератури має кілька основних варіантів: у працях феноменологів Х.-Р. Яусса, В. Ізера, структурно-семіотичних дослідженнях Р. Барта та Ю. Крістевої, як комунікаційна модель взаємодії автора і читача; та рецепція історії у працях Г.Маркуза [82]. Поняття історичної рецепції розглядається в працях С. Бакаєвої [1], О. Бровко [7], І. Дробот [18], Д. Мітюревої [43], О. Орлової [47] та ін. Історична проза в українській літературі мала свої особливості розвитку, оскільки в радянській період вона повинна була відповідати офіційній версії, тому можливість появи альтернативних сценаріїв була виключена.

Жанр альтернативної історії в художній творчості є досить потужним у світовій літературі й викликає інтерес літературознавців (Б. Стаблефорт [83], Н. Ілхефневі [80] та ін.). Одним із методів роботи із історичними матеріалами стала історична реконструкція, зокрема альтернативне моделювання, засноване на ймовірності розвитку подій для врахування історичної перспективи. Художнє ж осмислення історії сьогодні також розвивається за новими напрямками. В українській літературі це антиутопії та твори альтернативної історії. Дослідження цих типів творів здійснили О. Євченко [19], С. Матвієнко [38], О. Поліщук [52] та ін.

Форми історичної рецепції такі як гра, пародіювання розглядає С. Матвієнко [38], класифікацію антиутопій як форми художньої рецепції історії здійснює І. Федух [54]. Однією з форм рецепції історичних фактів стає інтертекстуальність. Літературознавство визначає межі інтертекстальності в художній літературі. Ряд розробок сучасних літературознавців засвідчують активну рецепцію теорії інтертекстуального аналізу, що концептуально розвинулася із постструктурального гуманітарного знання (Т. Белімова [3], Л. Біловус [5], Т. Динниченко [17], Ж. Женнет [81], Н. Кондратенко [31], Л. Меркотан [39], П. Тороп [62], Т. Саяпіна [56], Н. Фатєєва [69]). Ця теорія дозволяє вести мову про певний інтерактивний вимір художньої реальності. Інтертекст як явище стереофонії текстів є здатністю твору виявляти діалогічні зв'язки у його структурі.

Твір О. Ірванця був представлений у 2017 році на різних виставках і книжкових ярмарках, а також на особистих презентаціях автора. Літературна критика відреагувала на цей твір по-різному. Частина авторів визнали творчий талант письменника та його авторське право на гру, інші ж висловили сумнів щодо можливої популярності антиутопії, проте системного аналізу твору О. Ірванця «Харків 1938» ще не було представлено в українському літературознавстві, що й зумовило **актуальність** нашого дослідження.

Об'єкт дослідження: твір О. Ірванця «Харків 1938» (2017).

Предмет дослідження: форми та засоби рецепції альтернативної історії, багатопланова структура роману.

Мета роботи полягає в спробі системного дослідження рецепції альтернативного сценарію роману О. Ірванця «Харків 1938» (2017).

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- дати характеристику художньої рецепції історії в літературознавстві та основних форм рецепції;
- розглянути поняття альтернативної історії, простежити українські літературні альтернативні проекти;
- розглянути поняття інтертекстуальності, типи і види інтертексту та визначити основні елементи інтертексту в художніх творах;
- окреслити засоби творення історичного простору, такі як карнавал, класифікація персонажів, топос Харкова; явище карнавалу як художнього засобу втілення авторського задуму, визначити інтертекстуальні компоненти карнавальності;
- проаналізувати інтертекстуальність у творі О. Ірванця «Харків 1938» і визначити основні групи інтертекстуальних нашарувань.

Методи дослідження. У роботі використано теоретично-критичний, структурно-семіотичний, історико-генетичний, типологічний, історико-порівняльний методи наукового вивчення явищ художньої літератури.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що було зроблено спробу здійснити системне дослідження твору О. Ірванця з точки зору форм рецепції історії, зокрема, альтернативної історії як складної багатопланової конструкції,

що розгортається як своєрідний квест, гра із пошуком відповідей на актуальні й соціально значущі питання національної історії та сьогодення. В роботі проаналізовано розуміння художньої рецепції історичного контенту, альтернативної історії та інтертекстуальних елементів художнього твору і їх реалізація у творі О. Ірванця «Харків 1938». Проаналізовано альтернативні історії як форми художньої рецепції історичних фактів.

Практичне значення одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані під час вивчення курсу «Сучасна українська література», спецкурсів із проблем сучасної масової літератури, а також під час написання курсових та дипломних робіт.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (4 сторінки), списку використаних джерел (84 найменування, поданих на 9 сторінках).

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ РЕЦЕПЦІЇ ІСТОРІЇ ТА ФОРМИ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ

Рецепція актуальних проблем в художньому творі має свої особливості, теорія рецепції, що виникає в роботах Х.-Р. Яусса, засвідчує важливість сприйняття читачем комунікаційних моделей твору. Проте, якщо німецький історик та теоретик літератури говорить про інтерпретацію читачем художнього твору, поняття ж рецепції актуальних чи історичних подій в художньому творі має свої особливості.

Теорія рецепції історії належить Г. Маркузу, він пропонує її визначення: це «історія значень, які були приписані історичним подіям. Цей підхід простежує різні способи, якими учасники, спостерігачі, історики та інші ретроспективні інтерпретатори намагалися осмислити події, як відповідно до їх розвитку, так і у більш пізній період, щоб зробити ці події значущими для сьогодення, в якому вони жили і живуть» [82]. Він звертає увагу на те, одна й та подія може по-різному трактуватися авторами, що належать до однієї епохи. Наприклад, громадянська війна у США розглядається істориками і як непримиренний конфлікт, і як конфлікт, якого можна було уникнути. Отже, в історичних подіях часто все залежить від авторського її сприйняття та відображення.

Поняття рецепції актуалізують філологічні дослідження феноменологічного напрямку як згаданий Х.-Р. Яусс, а також В. Ізер, структурно-семіотичний напрямок (Р. Барт, Ю. Крістева).

Якщо говорити про напрямок рецепції художнього твору, характерного для проблем феноменології, то можна виокремити ряд варіантів рецепції. Таку класифікацію Р. Доля пропонує С. Бакаєва: «1) продуктивну, творчу рецепцію – процес проникнення сприйманого твору в творчість інших авторів, процес його переробки за допомогою творчого акту в якісно новий тип твору. Сюди можна зарахувати як театральні постановки та екранізації літературного твору,

так і епіграфи, алюзії, ремінісценції, запозичення, стилізоване наслідування, пародіювання; травестування, пастиш, колажі і т.д.

2) репродуктивну рецепцію – процес входження тексту в сприймаючу середу, що має результатом реконструкцію твору в його первісній формі через переклади, запозичення літературних прийомів, сюжетних ходів, цитування.

3) наукову рецепцію – відноситься до дослідження та коментування тексту в багатьох аспектах за допомогою робочих методів будь-яких наукових дисциплін.

4) політико-ідеологічну рецепцію – виділяється Додем в контексті середньовіччя: твори, теми, ідеї або особи певної епохи використовуються і інтерпретуються в політичних цілях в найширшому сенсі (тут можна згадати, наприклад, спектр ідей, пов'язаних із середньовічним поняттям «хрестовий похід»)» [1, с. 47]. Тут рецепція розуміється як художнє переосмислення вже існуючих літературних сюжетів, творів і komponування принципово якісного бачення цих проблем.

Дослідниця Д. Мітюрева визначає рецепцію як «оригінальний інтелектуальний продукт, зумовлений і традиціями, і інституційними особливостями кожної культури» [43]. Вона також вказує, що «нинішні політичні теоретики апріорі є спадкоємцями попередніх правових традицій, їх інтерпретаторами і творчими переробниками. Важлива особливість процесу рецепції – він є практично безперервним, навіть в XVI ст., коли міжнародні контакти по інтенсивності можна порівняти з сучасними. Мета рецепції як підходу виявити історичні нитки, що зв'язують думку минулого з сучасним її значенням» [43]. Рецепція історії породжує новий інтелектуальний твір, який передбачає інтерпретацію факту.

Власне сама історична рецепція набуває нових вимірів у зв'язку із критикою класичної історіографії. Цю ситуацію коментує дослідниця як зміну соціальної історії на культурну: «тотожність часового ритму діяльності історика та національної комеморації дозволяє часом розгледіти ту площину, де зникає славнозвісна відмінність між «двома клію»: між професійною історією та популярними, ненауковими формами історіописання, які разом і

формують колективну пам'ять національних чи квазі-національних спільнот» [43]. Тут постає питання напрямку інтерпретації історії як науковий історичний текст та текст «живої» історії, заснованої на спогадах очевидців, матеріальних артефактах соціальної історії, яку характеризує інтерес до життя мас.

Питання рецепції історії викликає ряд питань, зокрема, йдеться про художню рецепцію, яку окреслює І. Дробот: «Реальність, яку відкриває текст історика, є полемічною тому, що виникає питання об'єктивності автора, та відповідності минулого і його репрезентації. Літературний текст, натомість, є апріорі суб'єктивним. Тому при зведенні наукової праці і художнього твору до спільного знаменника – тексту, доволі поширеним стає зрівняння в правах на «писання» історії науковців і письменників» [18, с. 45]. Отже, текст письменника та текст історика близькі в тому, що вони рухаються за однією траєкторією – репрезентація та творення змістів.

Основною прикметою історіографічної рецепції є інтертекстуальність та міждисциплінарність, на яку вказує І. Дробот, окреслюючи особливості історіографічних романів кінця ХХ століття: «Для літературного процесу кінця ХХ ст. рецепція історії за допомогою художніх засобів має естетично-пізнавальне значення, і водночас виражає новий тип світогляду цього часу. Романи Джуліана Барнса, Грема Свіфта і Малколма Бредбері виступають одними з кращих зразків британської прози кінця ХХ століття, в яких у повній мірі відображено специфіку історичного дискурсу цього періоду: відкритість до міждисциплінарної комунікації, порушення проблем наукової та альтернативної рецепції історії, примат гри та іронічності. У романах даних авторів висвітлюються питання, актуальні як для філософії історії, так і для культурного процесу назагал» [18, с. 49]. Поняття рецепції альтернативної історії постає у художніх її переосмисленнях. Розуміння історії не лише як суми певних подій, а усвідомлення причинно-наслідкових процесів в історичному поступі й можливих їх варіантів трактувань стає основою історичної та історіографічної прози. Письменник створює власні фільтри,

через які пропускає історичні факти та осмислює їх за допомогою художніх засобів.

Рецепція історії та створення альтернативних історій має свої характеристики, які визначає О. Бровко на основі своїх досліджень ряду творів альтернативної історії української та світової літератури. Авторка виділяє шість тез:

1. Зміна ходу історичних подій, як вказує О. Бровко, «подієвий конструкт може розгортатися як версія іншого ходу історичних подій» [8, с. 195]. Йдеться про розгортання подій з точки зору зміненого сценарію розвитку подій, який можна умовно окреслити в модель «Якби ..., то...».

2. Художня інтерпретація образів в альтернативній історії дозволяє більш виразно відобразити образ особистості або подію: «Зсув історичних епох увиразнює фрагментарність буття, переживання й особисту історію однієї людини. Такий підхід поширений в сучасній історіографії і відомий як мікроісторія. В історичній епіці локальна життєва історія персонажа часто співвіднесена з паралельною або дзеркальною історією його двійника» [8, с. 195].

3. Альтернативні сценарії дозволяють використовувати такі засоби художності як гра й фантастика. Ресурси письменника можуть бути розширеними за рахунок вигадок документів, містифікацій і псевдо-фактів. Гра також дає можливість змінювати реальні географічні об'єкти та території.

4. Гра і фантастика постають у двох основних варіантах реалізації: «Ідеться про наявність двох тенденцій моделювання альтернативної історії, переміщення в часі і просторі – катастрофізм, утілений переважно в жанрі антиутопії суспільно-політичної проблематики, і фантазмагорія, іронія, вільна гра з історичними фактами й фіктивними відомостями» [8, с. 195].

5. Альтернативні сценарії повно презентують теорію «деревинної» та «кореневої» культур: «Культурно-цивілізаційні проєкції, конструкти карти й території історичної літератури сприймаються в сучасній гуманітаристиці як вияв боротьби та взаємного накладання «деревинної» і «кореневої» культур» [8, с. 195].

6. Традиційні постмодерністські образи: «Художнє втілення варіацій універсальних філософсько-культурологічних метафор постмодернізму «світ – текст – книга – словник – енциклопедія – архів – бібліотека – лабіринт» відкриває простір для подальших пошуків і літературознавчих узагальнень, адже ці образи є виявом семіотичної культурної моделі бібліотеки лабіринту, окресленої У. Еко» [8, с. 195]. Отже, творення альтернативної історії як історичного тексту містить значний елемент художності, бо це гра в припущення та можливі сценарії розвитку. Прогностичність таких творів постає як застереження щодо ідеалізації певних елементів та чинників формування і розвитку подій, котрі стали реальністю.

В контексті проблем літературної рецепції виділяють два види рецепції: письменницьку та читацьку. Письменницька або авторська рецепція є важливим елементом відтворення письменницької лабораторії. Як вказує О. Орлова, «авторське сприйняття світу проявляється на всіх рівнях літературного твору: чуттєвою основою переживань, авторською емоційністю, логікою відбору та розташування художнього матеріалу, ракурсом бачення. Для авторських асоціацій є характерним використання ускладненої, побудованої переважно за подібністю або аналогією образності» [47, с. 124]. Дослідниця окреслює роль авторського сприйняття у творенні художньої реальності та читача як співавтора цієї реальності: «Це своєрідна кінокартина, де автором сценарію виступає письменник, а режисером – читач, бо саме він виконує конкретні втілення генерального плану: уявляє героїв, декорації, інтер'єри, ландшафти, сцени, фінали. Далеко відійти від сценарію він не може, проте події, сцени, картини, інтонації, жести він має повне право дописувати самостійно» [47, с. 124]. Окреслення читацької ролі для нас є цінним і важливим оскільки письменник як реципієнт історії також нарощує художній текст на основі історичного факту. У його компетенції можливість зміщувати акценти, додавати власних персонажів та створювати сюжетні ходи.

У підручнику «Порівняльного літературознавства» автори дають таке визначення рецепції: «Рецепція – це синтетична форма генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів

інших письменників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця» [10, с. 70]. Порівняльне літературознавство вводить такі основні етапи рецепції: сприйняття, перетворення, пристосування та засвоєння. Власне письменницька рецепція певних фактів і передбачає появу нового твору, адже коли йдеться про переосмислення, то мається на увазі інтерпретація вже відомого, а отже, відбувається поява художніх варіантів осмислення фактів. Це стосується, зокрема, історичної тематики в художньому дискурсі.

Отже, коли ми говоримо про художню рецепцію, то йдеться про виникнення нового твору, отже, основною формою письменницької рецепції історії є художній твір у найрізноманітніших рішеннях як форми, так і змісту.

Історична тема була табуованою в радянській українській літературі. Лише 1960-ті роки стали етапом художнього переосмислення української історії, яка не повинна була суперечити офіційно прийнятій концепції. Фальсифікація, замовчування, канонізація, міфологізація стали звичними явищами в українській історії. Перенасиченість історичною брехнею та канонами соцреалістичної літератури сприяли засвоєнню нових зразків літератури, зокрема, постмодерної естетики. До того ж в Україну повертались «забуті» імена письменників 1930-х, еміграційної літератури. Як вказує С. Ушневич, «Українська проза історіоцентричного спрямування осмислює сучасний стан колективної історичної пам'яті народу, розмірковуючи над чинниками, що впливають на її формування/деформування, стверджують думку про необхідність її оновлення й очищення від імперських ідеологічних міфів» [67, с. 244]. Все це є ґрунтом для нових експериментів і по сьогодні.

Одним із напрямків історичної прози можна вважати альтернативні історії. Як відзначив блогер radutny у 2012 році, українська література повільно засвоює цей жанр порівняно із російською літературою. Та й українські альтернативні проекти часто з'являлись як наслідок впливу сусідів. Так, В. Кожелянко відзначав, що його твори з'явилися під впливом прочитаного роману В.Аксьонова «Острів Крим». Проте поява таких проектів є важливим етапом долання національних комплексів та перевірка власної

зрілості й вміння тверезо оцінювати найскладніші етапи розвитку нації. Як вказує блогер radutny, «американці трохи схиблені на своїй громадянській війні. Західноєвропейців сильно цікавить Друга Світова та римський період. Росіяни масово закидають «попаданців» у минуле напередодні революції та Великої Вітчизняної (після чого у першому випадку все залежить від політичних поглядів автора, а у другому... ну, ви зрозуміли); а віднедавна – ще й у пізній СРСР, з метою втримати його на плаву. Як мені сказали в одному ком'юніті – у кожного свої комплекси. Після такого вступу легко передбачити, про що пишуть українські альтернативники» [66]. Отже, для української історії болючий період поразки у війні із радянською Росією на початку ХХ століття є одним із таких, що потребують переосмислення.

Цей жанр є цілком популярним у світі. У англомовних країнах термін альтернативна історія позначається як *Alternate history* або *alternative history* (іноді також використовується термін *other history*) і означає жанр *fiction* літератури, що включає в себе історії, які розповідають так, коли одна або декілька подій змінено і ці сценарії розгортаються в системі «що якщо» [61]. Слушним у цьому контексті є український відповідник терміну «якбитологія». Альтернативна історія вважається також субжанром *fiction*, наукової та історичної фантастики. В європейських країнах вживається термін *uchronie* / *ucronia* / *ucronía* / *Uchronie*, в якому буквально говориться про втрату часу типу «без часу» [78]. Альтернативна історія передбачає точку відхилення від реальних історичних подій, опис подій після відхилення та його наслідки.

Цю формулу уточнює О. Поліщук: поточна реальність – точка біфуркації – альтернативна реальність [52, с. 62]. Для уточнення історичних даних дослідниця пропонує використовувати поняття «поточної реальності» та «альтернативної реальності», де в першому випадку йдеться про історичні факти, які існували, а в другому – ймовірні [52, с. 19]. Також вона пропонує розрізняти справжню альтернативну історію (формується за законами формальної логіки і на засадах реалізму) та псевдореальну альтернативну історію (із залученням фантастичного та містичного елементів) [52, с. 76-77]. Якщо ж говорити про жанрові орієнтири альтернативної історії, то дослідниця

відносить її до метажанру, отже, це наджанрове утворення, яке може бути реалізовано у різних типах літературних прозових творах: роман, оповідання, новела, рідше у ліричних творах. Метажанр виконує прогностичну, прагматичну та світоглядні функції і разом з тим є художньою формою усвідомлення уроків історії.

Також до наджанрових утворень в науковому обігові відносять антиутопію, яка виявляє близькість із альтернативною історією. Так, Є. Селіванова схиляється до думки про те, що антиутопія є наджанровою категорією і вона «може бути присутня у всіх родах літературних творів» [57], реалізуючись у прозі та драматургії. Крім того, мова йде про новий тип соціального мислення ХХ століття – антиутопічного.

Поряд із думкою про наджанровість альтернативної історії, в науковому обігові можна зустріти і такий погляд: «схоже, що «альтернативна історія», яка не є в абсолютному значенні самостійним жанром, активно «примикає» до вже існуючих, певним чином впливаючи на них» [45, с. 115]. Отже, вона може отримувати характеристики певних жанрів тоді, коли за окремими ознаками схиляється до цих жанрових утворень, зберігаючи свій потенціал альтернативної історії.

Альтернативна історія як явище виникає давно. Перші зразки представлені, як вказує О. Поліщук, у творах Давньої Греції та Риму, значний пласт творів альтернативної історії ХХ століття присвячена таким темам:

- Наполеонівська війна початку ХІХ ст.;
- Події Другої світової війни ХХ століття;
- Американська війна за незалежність та громадянська війна [53, с. 44]. В Україні ж інтерес до альтернативної історії авторка пояснює можливостями рефлексії національної історії.

Якщо говорити про виникнення жанру альтернативної історії на пострадянському просторі, то в українській і російській літературах з'являються у 1990-х роках і альтернативні історії та альтернативні географії в Україні і Росії, які часто перетинаються. Наприклад, роман В. Аксьонова (Аксёнов Василий) «Острів Крим», що розповідає про події 1920. Письменник

відтворює їх із використанням альтернативної географії: Крим став справжнім островом і події розвиваються так, якби він <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BC> не був узятий «червоними». За цим альтернативним сценарієм Врангель створює ще одну Росію, невелику державу з потужною армією. Зрозуміло, що цей сценарій так чи інакше торкається й української історії.

Як зазначає О. Поліщук, «найвищий інтерес письменників до художньої альтернативістики припадає на кінець ХХ – початок ХХІ ст. і навіть не думає згасати в мистецькому сьогодні. Саме в цей період відбувається зародження української альтернативістики. Без сумніву, її основоположником є В. Кожелянко зі своїми шістьма романами, написаними в дусі альтернативної історії («Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Людинець», «ЛжеNostradamus», «Котигорошко», «Тероріум»). Для нього, як і для інших українських письменників, матеріалами конструювання альтернативних творів послуговувала національна історія. Яскравими зразками альтернативно-історичної літератури в Україні можна вважати також твори О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)» (2001), Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» (2008), В. Єшкілева «Богиня і Консультант» (2008), «Усі кути трикутника» (2011)» [54, с. 44]. Ми також зробили спробу огляду відомих нам творів альтернативної історії.

Роман О. Ірванця «Рівне/Ровно» виходить за межі альтернативної історії і стає антиутопією. Письменник відтворює два світи, один із них – радянський, який відходить в минуле і потребує мистецького переосмислення та усвідомлення. О. Євченко підкреслює, що цей твір володіє усіма рисами антиутопії: «соціологізм, який знаходить вираження у створенні автором негативної соціальної побудови за допомогою фантастики, гротеску, гіперболізації, парадоксальних ситуацій, абсурдизації; універсалізм – автор розглядає актуальні соціально-політичні й моральні проблеми, притаманні не лише Україні пафос застереження, а також інтелектуалізм, що з'являється у творі завдяки літературним асоціаціям і ременісценціям і переосмисленню

біблійної притчі» [19]. Цей експеримент автора був сприйнятий ширше за альтернативну історію і переважно розглядався як антиутопія.

Роман В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» розповідає про події другої світової війни, коли Україна стає справжнім політичним гравцем, використавши свій історичний шанс. Завдяки Україні також відбуваються перемога СРСР у війні і Гітлер з Бандерою приймають парад на Червоній площі в Москві. В цьому творі автор відверто грається із національними міфами, проте ця книжка написана гумористично і є прикладом відповідального і «дорослого» погляду на власну історію.

Поряд із цими книжками можна також назвати такі твори:

- твір О. Бердника «Камертон Дажбога» розповідає про прихід до влади Лева Троцького, Ленін у вигнанні в Китаї, відбувається перерозподіл світового політичного впливу Комуністичного Союзу й фашистської Німеччини;

- роман І. Голик та П. Станіславського «Йшов четвертий день війни», який існує лише в електронній версії (http://vijsko.milua.org/alt_4_den.htm). В ньому розповідається про російсько-український конфлікт початку ХХ століття, який триває до 40-х років із успіхом України.

Звичайно, що художніх версій альтернативної історії значно більше і вони за тематикою є різноманітними, проте для нашого дослідження було обрано саме ті, що можуть бути об'єднані спільною темою України після революції 1918 року.

Функціями альтернативних варіантів розвитку є засвоєння уроків історії, а також можливість моделювання майбутнього за різних умов розвитку подій. В Україні альтернативні моделі історії розробляв Д. Шурхало «Українська «якбитологія»: Нариси альтернативної історії» (науково-популярний сценарій), авторами художніх сценаріїв були О. Ірванець, В. Кожелянко, П. Станіславський та багато інших.

Як бачимо, названі твори альтернативної історії присвячені подіям історії ХХ століття, перегляду і аналізу можливих політичних технологій. Сучасний письменник-фантаст, автор твору альтернативної історії постає не лише дослідником-істориком, знавцем політичної психології (наміри і

бажання історичних діячів та соціальних груп, мотиви), він повинен вміти аналізувати обертання інформації, її кількість та якість, розуміти особливості індивідуальної психології людини минулого, яка відрізняється від психології сучасної людини, вміти оцінити і змодельовати ментальність епохи, в якій розгортається та чи інша історична альтернатива.

Отже, формою рецепції історичного фактажу є художні твори, зокрема, альтернативної історії. Рецепція історичних подій здійснюється за допомогою різних прийомів, які характеризують як авторський стиль, так і відображають естетичні координати художньої епохи.

Одним із інструментів відтворення історичних подій є аналогія, котра не може бути суворою, що формує відповідно нелінійність побудови моделі, також одним із інструментів є повторюваність історичних явищ і подій. Різноманітні фактори, що впливають на розвиток подій, можуть впливати на них по-різному.

Альтернативність історії в художній літературі постає у зв'язку із поняттям свободи, на яку звертає увагу Ю. Лотман. Процес нового переживання подій після їх ретроспективної трансформації в пам'яті Ю. Лотман називає основою механізму мистецтва. Мистецтво надає свободу в тих сферах, які насправді її не мають. Безальтернативне завдяки свободі мистецтва отримує альтернативу, тому мистецтво є своєрідною територією свободи [36, с. 233]. Поряд із поняттям свободи постає поняття альтернативного свавілля. Воно є необхідним елементом будь-якого альтернативного світу через вибір автором здійснення (нездійснення) тієї чи іншої події, що відрізняє альтернативний світ від реального: «Навіть якщо два і більше за варіанти однієї і тієї ж події рівноймовірні (схема монети, грального кубика, рулетки), то автор все одно вибирає (встановлює своїм вольовим рішенням) той або інший варіант розвитку подій» [36]. Свобода вибору пов'язана із поняттям суб'єктивного фактору.

У художній творчості дотримання певних фактів пародіюється і перетворюється на гру. На це вказує і С. Матвієнко: «Альтернативна історія (а саме так написано роман) дозволяє гру з відомими фактами. Достатньо їх

кілька разів переставити місцями, і навіть без напруження можна досягнути несподіваного, ефективного поєднання. Парадокс співіснування історичного факту та його нового контексту досягається постійним вивертанням історичної ситуації» [38, с. 25]. Авторська фантазія дозволяє насичувати текст несподіваними обставинами і контекстами, тому, як зазначає дослідниця, «твір є передусім грою автора у схованки» [38, с. 25]. В цьому полягає особливість альтернативної реальності – вона усвідомлюється і верифікується індивідуальною свідомістю, в художній творчості авторським свавіллям. Отже, гра як форма художнього осягнення історичних фактів стає одним із головних принципів побудови альтернативної історії у письменника.

Твір О. Ірванця визначений самим автором як антиутопія, проте поняття альтернативної історії запропоновано в анотації до твору. Поряд із цим вказано, що твору притаманні такі явища як буфонада, бурлеск, шпигунський трилер. Також до форми гри залучено і побудову твору як своєрідного тесту на знання української літератури та української історії.

Досвід творення антиутопії письменник вже мав, а інтерес до його твору «Рівне/Ровно. Стіна» виявляли дослідники А. Галич, О. Євченко, Н. Зубець, К. Левків, К. Мікрюкова, Л. Скорина. Жанрові особливості антиутопії були предметом розгляду науковців, так, Н. Зубець відзначила, що цей твір став початком української антиутопічної традиції.

Наукова література пропонує думку про жанрову єдність/близькість альтернативної історії та антиутопії. О. Осьмухіна і Г. Махрова вказують, що «роман альтернативної історії можна визначити як різновид жанру антиутопії, в якому основною обов'язковою умовою сюжету є введення альтернативного історичного вектора, тобто замість добре відомих історичних подій, що дійсно відбулись, автор уводить новий поворот, що змінює хід історичного розвитку з певного моменту» [30, с. 51]. Альтернативна історія пропонує варіант розвитку людства, що зближує її із жанром антиутопії.

У підручнику «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» дається визначення мети антиутопії: «Антиутопія в самому смислі – це критичне зображення державної системи, яка протирічила принципам справжнього

гуманізму. В антиутопії виражений протест проти насильства, абсурдного існуючого устрою, безправного становища особистості. Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити їх розвиток в майбутньому, попередити тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку» [16, с. 417]. В підручнику пропонується система різновидів жанру антиутопії: «соціально-фантастична антиутопія (Є. Замятін «Ми», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», А. Платонов «Котлован»); науково-фантастична антиутопія (М. Булгаков «Рокові яйця»); антиутопія-алегорія (М. Булгаков «Собаче серце», Ф. Іскандер «Кролики і удави»); історико-фантастична антиутопія (В. Аксьонов «Острів Крим», А. Гладілін «Репетиція в п'ятницю»); антиутопія-пародія (В. Войнович «Москва 2042», Лао Ше «Нотатки про кошаче місто»); роман-попередження (П. Буль «Планета Мавп», Г. Уеллс «Війна в повітрі»))» [16, с. 418]. Твір О. Ірванця «Харків 1938» тяжіє до антиутопії-пародії, адже деякі явища письменник гіперболізує для їх увиразнення, вказує на ті болючі моменти, які підкреслюють загрозу ідеалам гуманізму та загальнолюдських цінностей.

Більш детальний огляд тематики антиутопії та класифікацій цього жанру за тематикою знаходимо у І. Федух: «Починаючи з 50-х років ХХ століття, з'являється безліч піджанрів антиутопії, серед яких – механістична антиутопія (роман К. Воннегута «Механічне піаніно») сюрреалістична антиутопія («Виставка жорстокості» Дж. Балларда), феміністична антиутопія («Чоловік як жінка» Джоани Расс та романи Мардж Пірсі «Жінка наприкінці часів», «Він, вона, воно»), постколоніальна антиутопія («В очікуванні варварів» Дж. М. Кутсі), технократична антиутопія («Екологічний роман» С. Залигіна), кіберпанк (твори В. Гібсона, зокрема «Нейромант»), релігійна антиутопія («Розповідь служниці» М. Етвуд та «Мечеть Паризької Богоматері» О. Чудінової), елітарна антиутопія (роман Ф. Корсака «Втеча Землі»), антиутопія ізоляції, або ескапістська, за іншим визначенням («Володар мух» В. Голдінга, «Пляж» А. Гарланда), екодистопія («Вівці дивляться вгору» Д. Браннера, а також романи М. Етвуд «Орікс та деркач», «Рік потопу»),

постапокаліптична антиутопія («Ріддлі Уокер» Р. Хобана, «Дорога» К. Маккарті, «Діти людей» Ф. Д. Джеймс), історико-фантастична антиутопія (В. Аксьонов, «Острів Крим»), євгеністична антиутопія («Не відпускай мене» К. Ішигуро), антиутопія молодих повнолітніх («Голодні ігри» С. Коллінз), практопія («Третя хвиля» Е. Тоффлера), контротопія («Повернення з зірок» С. Лема, «Утопія 14» К. Воннегута), бестіарна антиутопія (Р. Мерль, «Розумна тварина»; Ф. Іскандер, «Кролики та удави»), посткіберпанк (Ч. Стросс, «Дуже холодна війна», Дж. Нунн, «Вірт»), тайм-панк (Н. Гейман, «Зірковий пил») та ін.» [70, с. 181]. Отже, на думку дослідниці, антиутопія стає одним із продуктивних жанрів постмодерної літератури. Це своєрідна реакція на загрози, які постають перед людством у тій системі координат, в якій потрапило воно внаслідок розвитку технократичної цивілізації.

Проаналізувавши наукові розвідки жанру антиутопії, робимо висновок, що він має такі особливості:

- антиутопічний простір (він має ознаки тоталітарного або певним чином обмеженого простору, наприклад, жорсткий громадський і державний контроль);
- відчуття рабства або обмеженої свободи, процес деперсоніфікації;
- наявність головного героя, сильного і готового до рішучих дій;
- футуристичність;
- проблеми сучасного суспільства у більш гіперболізованій формі.

Разом з тим, елементи різних жанрових утворень, об'єднаних в один твір, є рисою постмодерної естетики. Про розмитість жанрових меж говорить К. Миронюк: «Однією з найяскравіших ознак сучасної романної прози є жанрова розмитість: чітко визначити їх приналежність твору до конкретного жанру неможливо. Це стосується зокрема й антиутопії (класична антиутопія вважається елітарним жанром) та традиційних масово-літературних (детектив, пригодницький роман, науково-фантастичний роман та ін.)» [42, с. 75]. Не дивно, що О. Ірванець продовжує традицію, започатковану бубабістами, а саме епатажний стиль, буфонади, пародіювання і злободенна тематика, іронічно-патріотичні балаганні образи, стилізація кітчевих мотивів. Все це

було в його творі «Рівне/Ровно. Стіна» і в інших творах автора. К. Левків так характеризує його унікальний стиль: «Із трьох учасників «Бу-Ба-Бу» Ірванець видається найбільш соціально заангажованим. Він сміливо порушує питання мовні, літературні, літературознавчі й політичні, сміливо малює образи псевдопатріотів, реагує на особисті випадки. У нього трапляється й «іронія долі», і в'їдлива іронія, часто з трагічним відтінком. ... Ефект іронічності досягається вдавано пошанувальною інтонацією й навмисно спрощеним письмом, використанням жаргонних слів, молодіжного сленгу, застарілих чи новостворених лексем, формально схожих на архаїзми, а водночас – фольклорних тавтологій тощо» [34, с. 147]. Отже, поряд із традиційно притаманною Ірванцеві іронічністю представлено інші форми постмодерної естетики, яку сам автор характеризує так: «у мене все лягало як конструктор «Lego». Це роман-комікс, роман-плакат. Зараз готуються ілюстрації до видання, їх не буде багато. Це великий роман, де є притаманна йому епічність. (Ірванець пускає очі під лоба – таке про себе сказати!) Але одночасно все максимально спрощено. Я зробив гарний заміс з української попсової літератури, детективний сюжет» [72]. Поклавши за основу сюжет життя нової столиці України кінця 1930-х років, О. Ірванець не ставить за мету запропонувати історичний реванш України.

В цілому об'єктивність історичного знання ставиться під сумнів естетикою постмодернізму, яка визначальним робить сам процес, а не результат, гру перетворює на серйозну справу, а читання художнього твору на впізнавання вже відомих текстів. Постмодернізм відкриває таке явище як інтертекст.

Інтертекст, інтертекстуальність, інтертекстуальний аналіз є часто вживаними поняттями в літературознавчих дослідженнях останніх двох десятиліть. Спроби визначення цих понять, здійснення типології взаємодії текстів постають і в дослідженнях українських вчених (Ю. Безхутрий, Н. Беляєва, Л. Біловус, Т. Остапчук, Т. Саяпіна, М. Ткачук та ін.). Досить чітко і повне визначення поняття інтертекстуальність подає Т. Саяпіна: «Інтертекстуальність – термін на означення різноманітних відношень з

іншими текстами літератури й – ширше – культури сучасної йому, попередньої або наступної епохи. Поняття інтертекстуальності характеризує художній текст як інтегроване в культурний досвід людства явище, продукт безупинної інтеріоризації цього досвіду» [56, с. 62]. Відзначає дослідниця й таку рису інтертекстуальності як двоспрямованість цього явища, адже воно реалізується і як авторський підхід до створення тексту (процес кодування), і як читацька установка на рецепцію (декодування тексту).

Поняття інтертекстуальності об'єднує різні види міжтекстової взаємодії, його визначення пропонує О. Бровко: це «різні види міжтекстової взаємодії (транстекстуальності). Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо» [9, с. 147]. Авторка також називає і коментує основні форми міжтекстуальних відношень:

- алюзія (натяк);
- топос (повторювані тематичні елементи);
- ремінісценція (відсилка до іншого тексту);
- пастиш (стилізація у формі пародії);
- пародія (гіперболічний, комічний образ, імітація);
- гіпертекст (система текстів, відсилка до іншого тексту);
- палімпсест (багатозначне висловлювання) [9, с. 148-149].

Явище інтертекстуальності сьогодні виходить із постмодерної настанови гри із тестами чи гри у текст, коли сучасний художній текст не є чимось абсолютно новим та авторським, він становить тексти, включені в культурний фонд певної національної культури і є впізнаваними для значної частини її носіїв. Не випадково твір О. Ірванця містить інтертекстуальні елементи, він побудований саме на гри із текстами, які є добре відомими філологам. На

думку самого письменника, «Харків 1938» буде зрозумілий не багатьом: «Національна ідея роману будується на українській класичній літературі. Насправді я писав його для кількохсот людей, які на моєму рівні знають історію України й історію української та світової літератур. Я не кажу, що мій рівень супервисокий, але я маю в голові таку картину ХХ сторіччя, і переробляю її, базуючись на всьому, що мені відомо. Але до кінця роман буде зрозумілий дуже небагатьом» [72]. Отже, твір має свого читача, якого можна окреслити терміном бажаний читач (в контексті кола «реальний, бажаний, ідеальний» [68]).

Образ читача формує систему читацького сприйняття твору, автор передбачає свою аудиторію і орієнтується саме на бажанні реакції. Звичайно, що ідеальний читач є естетичним однодумцем письменника, проте намір письменника бути розкодованим, розшифрованим. Йдеться про досить чіткий портрет читача твору О. Ірванця «Харків 1938»:

- філологічна освіта або вільне володіння класичною українською та світовою літературою;
- здатність до гри, розкодування прихованих образів;
- тяжіння до постмодерних зразків художніх творів;
- вміння критично ставитись до національної історії і бути вільним від міфу страждальної України.

Альтернативний варіант України, яка вистояла, не позбавлений проблем, котрі окреслив письменник: «Я ніби розмотую заплутаний клубок української історії, і я його випростую. У мене там Україна, яка перемогла одразу. Я над цим дуже багато думав. Україна була завеликою, щоб стати державою, і мала дуже сильні проросійські тенденції по містах і на Сході, а в міжвоєнний період ті самі Литва, Латвія, Естонія були незалежними. А у мене в романі Україна, яка вистояла. Зменшена в розмірах, без Волині, Галичини, але вона є. Вона функціонує. «Українська держава для українців», «Україна понад усе». На будь-якій презентації я можу запитати: «Чи не хотіли б ви жити в такій прекрасній патріотичній державі?» [72]. Інтертекстуальні компоненти допомагають увиразнити цей альтернативний шлях і продемонструвати

ретроспективну версію у стилі гри Оруела і це також може бути потрактовано як інтертекстуальний перегук.

Також тут присутній і інший комплекс літературної рецепції як імагіологія – літературні національні образи, які реалізуються в баченні власного національного Я та образів інших національностей. Цей художній етнообраз окреслює порівняльне літературознавство: «це деталь, яка використовується для репрезентації (зображення) усієї нації. За цією референційною віднесеністю (тобто пов'язанням індивідуальних рис зображуваного предмета з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я – автообраз (чи автоімідж) та образ Іншого – гетерообраз (чи гетероімідж), а за семантикою їх можна ділити на образи позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні тощо» [10, с. 31]. О. Ірванець створює низку національних образів, послуговуючись традиційними стереотипами сприйняття різних національностей і грає з цими стереотипами. Наприклад, у романі присутній традиційний образ російського трактирника і його закладу. Саме так він уявляється в дусі 1930-х років: «Власником трактиру був такий собі Федір Баландін, росіянин з-під Орла. Товстий, щокатий, та ще й з невеликою бородою, він демонстративно ходив у яскраво-червоній російській рубасі-косоворотці, слухав Шаляпіна на патефоні й читав російську емігрантську пресу, всілякі «Парижские ведомости» та берлінський «Голос эмиграции» [25, с. 19]. Опис власника трактиру відповідає стійким уявленням про російського дрібного торговця. Такими ж красномовними і сповненими стійких уявлень наділені й інші образи твору.

Ще одним цікавим моментом твору О. Ірванця «Харків 1938» є його належність до постколоніальної літератури, а точніше імітація такої «постколоніальності». Такий проект можна вважати варіантом спроби подолання колоніалізму і відтворення імперського дискурсу, точніше його можливого українського варіанту.

Говорячи про інтертекстуальні зв'язки, маємо на увазі, перш за все певні компоненти структури твору, які відповідають за творення діалогу культури, де мистецький твір реалізує і втілює прикмети і культурні коди епохи, отже,

йдеться про позатекстову, міжтекстову і внутрішньотекстову полівалентність. Ці компоненти потребують систематизації і створення узагальнюючих класифікацій.

Інтертекстуальність у першу чергу пов'язана із грою, котра є стійкою ознакою художнього твору. Як зазначає Н. Кондратенко, «художній світ створюється за законами ігрової реальності, для якої характерні такі ознаки, як отримання певних правил, відсутність конкретної мети, актуалізація суб'єкта, умовність і свобода волі учасників» [31, с. 210]. Гра із змістами виявляється не лише у відсилках до інших текстів, але й у різних видах мовних ігор, які притаманні постмодерним творам.

Систематизація мовних прийомів гри здійснюється за механізмами творення мовних явищ. Так, О. Коляса пропонує розрізнення мовних явищ на трьох рівнях: стилістичному, семантичному та когнітивному. Стилістичний рівень передбачає розкриття різних структур: «На сьогодні у постмодерністській поезії не розроблена єдина система, яка включала б усі мовностилістичні засоби і прийоми прояву мовної гри під час творення ігрового абсурду. Проте дослідження мовного матеріалу дозволяє стверджувати, що ігровий абсурд в постмодерністському художньому тексті твориться за допомогою як традиційних стилістичних засобів і прийомів (каламбур, алогізм, okazіоналізм, оксюморон, зевгма, параномазія), так і тими стилістичними засобами і прийоми, які отримали новітнє трактування в постмодерністській поезії. Серед них: анаграма, амфіболія, панторима, паліндром, гетерограма» [30, с. 110-111]. Буфонадність тексту характерна для творчості письменників Бу-Ба-Бу і ґрунтується на використанні таких стилістичних прийомів.

Гру у розпізнавання зашифрованих автором кодів слід вести від самої назви твору, яку порівнюють із назвою твору Дж. Оруела «1984». Перегук творів прочитується не лише в назві (наявність цифрових позначень у обох назвах), але й у їх архітекстуальності – жанровій близькості (обидва романи є антиутопією, тільки у О. Ірванця вона є ретроспективною).

Правила гри окреслює Г. Бійчук, простежуючи учасників гри та об'єкт,

на який спрямована увага учасників: «Автор – текст – читач – замкнене коло сприймання значень постмодерного тексту. Постмодерна рецепція нагадує гру, коли гравцеві (читачеві) пропонується самому скласти текст із розрізнених шматочків, фраз, цитат, тобто це гра із самим текстом» [4, с. 36]. Отже, впізнавання актуальних культурних одиниць частиною гри і можливе за наявності трьох компонентів (автора, тексту, читача). Гра спрямована на сам текст, який може бути інтерпретований та реінтерпретований читачем.

Проаналізувавши наукову літературу доходимо висновку, що розробки інтертекстуальності здійснювалися у світовій літературознавчій науці у другій половині ХХ століття. Дослідниця Т. Саяпіна проаналізувала типології Ж. Женет, Н. Корабльової, Н. Фатєєвої, П. Торопа та інших дослідників і відзначила, що «на наш погляд, найбільш релевантними на терені українського літературознавства є типології П. Торопа й Н. Фатєєвої» [56, с. 64]. Вони, як правило, є найбільш цитованими та загальноприйнятими.

Найбільш повну типологію форм інтертекстуальності подає Ж. Женетт, що вирізняє:

- власне інтертекстуальність – використання цитат, алюзій, плагіат та ін.;
- паратекстуальність – текст-заголовок, епіграф, післяслово;
- метатекстуальність – коментар до тексту або посилання на нього;
- гіпертекстуальність – висміювання чи пародіювання претексту;
- архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів [81].

П. Тороп подає класифікацію інтертексту як форми примикання метатексту до прототексту:

- імітуюче примикання (плагіат, переклад, цитата);
- селективне (пародія, пастиш);
- редукуюче примикання (коментарі, резюме, анотація);
- компліментарне примикання (зауваження, післямова) [62].

Дослідниця Н. Фатєєва запропонувала розгорнуту класифікацію, яка становить доопрацьований варіант типології інтертексту Ж. Женетт. Ця класифікація наведена у посібнику В. Кшевецького «Порівняльне

літературознавство»:

«I. Власне інтертекстуальність:

1. Цитати з атрибуцією.
2. Цитати без атрибуції.
3. Алюзія з атрибуцією.
4. Алюзія без атрибуції.
5. Центонні тексти.

II. Паратекстуальність: 1. Цитати-заголовки. 2. Епіграфи.

III. Метатекстуальність:

1. Інтертекст-переказ.
2. Варіації на тему претексту.
3. Дописування “чужого” тексту.
4. Мовна гра з претекстом.

IV. Гипертекстуальність: 1. Пародія. V. Архітекстуальність.

VI. Інші моделі інтертекстуальності:

1. Інтертекст як троп або стилістична фігура.
2. Інтермедіальні тропи та стилістичні фігури.
3. Звуко-складовий та морфемний рівні інтертексту.
4. Запозичення прийому» [53, с. 29].

У цих типологіях бачимо цілий ряд понять, які активно інтерпретуються різними авторами і не мають чіткого визначення, отже, вимагають пояснення:

- цитата – безпосереднє використання чужого тексту, яке засноване на відсутності видозміни первісної форми (цитата може бути прямою і непрямою);

- алюзія – стилістичний прийом, який в основі має натяк на щось загальновідоме – історичний, літературний чи побутовий факт;

- ремінісценція становить собою окремий рівень алюзії і полягає в кодуванні (відгук у творі елементів іншого твору) в межах інших видів інтертексту претекстів. Ремінісценція трактується як «навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворення в тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторові художнього твору» [35, с. 587]. Л. Біловус

пропонує власну диференціацію ремінісценцій, які вона виділяє в текстах В. Стуса: семантично образна ремінісценція (символ; ремінісценція-ідея, яка матеріалізується у вигляді поетичного рядка, фрази), формотворчі ремінісценції (запозичення композиції, ритмо-синтаксичної форми [5, с. 8]. Комунікаційні можливості цих структур полягають у відкритості смислів і творенні спільного культурного простору. Ремінісценції та алюзії є структурами, які найбільш дискусійні з точки зору їх зв'язку із прихованим текстом. Як вказує Н. Коч, «актуалізація смислів попередніх епох та створення нових смислів здійснюється передусім за рахунок використання ремінісценцій – явних і неявних відсилок до іншого тексту (вербального чи невербального) та алюзій – свідомого авторського посилення на загальновідомий твір, історичний факт, прецедентне ім'я тощо. Вважають, що алюзії, на відміну від ремінісценцій, більш приховані та виконують функцію об'єднувальних блоків різних текстів. Іноді алюзії трактують як несвідомі авторські «натяки». Через згадування власних імен реальних чи вигаданих персонажів, назв творів та їх образів, прихованих цитат, непрямого цитування свого (авторемінісценція або метатекстуальність) або чужого тексту автор апелює до спогадів читача та певних асоціацій» [33, с. 211-212]. Авторська комунікація із читачем будується у формі гри, певного квесту, розв'язання завдань якого становить естетичне задоволення.

Інші форми інтертекстуальності, представлені у науковців також не завжди однозначно трактуються. Як зазначає Л. Меркотан, «питання класифікації засобів реалізації категорії інтертекстуальності залишається дискусійним, оскільки ще й досі не визначено єдиних критеріїв щодо класифікації форм вираження інтертекстуальності. Аналіз наукових розвідок свідчить, що до засобів вираження інтертекстуальності, які найчастіше виділяють науковці, належать: ремінісценція, алюзія, цитата, проте в мовознавчій літературі ці поняття тлумачаться по-різному, а деколи навіть ототожнюються» [41, с. 362]. Така неузгодженість засобів вираження інтертекстуальності потребує їх уточнення в нашому дослідженні.

Відповідно, можемо виділити паратекстуальність, тобто

нетрансформоване використання цитати, та інтертекстуальність – різні типи інтертексту. Їх можна сполучити як дві крайні точки, між якими відбуваються різні стадії метаморфоз першооснови (претекстів).

Метатекстуальність – найменш інтенсивна видозміна претексту, де дається власний коментар автора до твору. Наратив, що становить одну із своїх тем, тобто такий, що «звертається до себе і до тих елементів, якими він утворюється і комунікується, наратив, що обговорює себе», О. Ткачук називає «самовідображальним наративом» [60, с. 63]. Трансформація претексту може мати підґрунтям осміювання, пародіювання – явища гіпертекстуальності.

Така ускладнена модель дає змогу кожен текст розглядати як певну систему претекстів. Таким чином інтертекстуальність слід розглядати як цитування з видозмінами, що може мати різну інтенсивність та глибину. При чому автор може проводити метаморфози несвідомо, без їх акцентування як прийомів. У той же час він може цілком чітко усвідомлювати, що текст, який відтворюється, – це цілий комплекс видозмін вже існуючих текстів. Комунікативні можливості інтертексту окреслюються за схемою автор–читач (слухач)–претекст, де автор кодує смисли за допомогою трансформацій претекстів, читач декодує інтертексти на основі розшифровки культурного коду, претексти виступають підґрунтям інтерпретацій-розшифровок читача.

Л. Біловус наводить типи рамкових компонентів в окресленні міжтекстових зв'язків – це заголовки, присвяти, які, на її думку, постають як метатекст щодо тексту, у внутрішніх – як суб'єкт єдиного цілого тексту [5, с. 11].

Проте, як слушно зауважила В. Просалова, кожен твір вимагає певних уточнень універсальної класифікації, тому розгляд творчості одного письменника, одного художнього твору потребує власної системи інтертекстуальності, що не зводиться до постструктуралістського тлумачення як гра знаків. Це вимагає окреслення понять, які будуть використані в роботі.

Перш за все, це окреслення естетики «постмодерністської чуттєвості», на яку орієнтована концепція інтертекстуальності, що відкриває перспективу

для мовних ігор, зокрема, вільне оперування текстами, дискурсами, мовними кодами.

Окреслюючи інтертекстуальну основу художнього прозового твору, дослідниця творчості В. Домонтовича Т. Белімова пропонує залучати до термінологічного понятійного апарату власної наукової праці такі: «письмо-читання», «цитація», «дискурс», «текст», «твір», «інтертекст» та ін. А окремим з них дає власні визначення:

- текст «є окресленою кількістю матеріальних знаків, що становить певну функціонуючу систему, простір якої виражає смисл, породжений авторським задумом» [3, с. 4];

- літературний твір «розглядається як діалог, що існує у двох моделях, які впорядковують оповідний смисл: автор й одержувач (слухач або, радше, читач), суб'єкт висловлювання-процесу (автор) та суб'єкт висловлювання-результату (герой)» [3, с. 4];

- контекст – «сукупність існуючих текстів, що не піддається обрахуванню і є неосяжною у певному сенсі». Він є «вертикальною віссю діалогічних стосунків текстового масиву, тоді як горизонтальною віссю є діалог між автором твору і читачем» [3, с. 4-5];

- інтертекст «виробляється» стосовно іншої текстової структури в процесі письма – читання конкретного тексту у вигляді явних (цитат, імен, епіграфів, дат) та неявних інтертекстуальних зв'язків (алюзій, ремінісценцій)» [3, с. 5].

Отже, інтертекстуальна основа твору передбачає розгляд діалогічних моделей тексту, його дискурсивної стереофонії, що матеріально виражені у формі різних типів інтертекстуальних зв'язків.

Упорядковану систему інтертекстуальних елементів пропонує Т. Динниченко, яка поділяє їх в модерністській французькій прозі на три типи:

I. Інтекстові форми інтертекстуальності:

1. цитата
2. алюзія
3. референція

4. ремінісценція
5. топос
6. традиційні сюжети, мотиви, образи
7. нехудожні компоненти в художньому тексті

II. Претекстові форми інтертекстуальності:

1. заголовок
2. авторська жанрова дефініція
3. присвята
4. епіграф

III. Транстекстові форми інтертекстуальності:

1. запозичення прийому
2. стилізація

3. пародія [17, с. 67]. Ця класифікація є однією із найбільш продуктивних, на нашу думку, і повно відображає типологію авторських прийомів інтертекстуальної гри.

Крім вже згаданих форм інтертекстуальності зустрічається такий інтертекстовий прийом як референція. Він полягає у згадуванні літературних творів та літературних персонажів у творі. Такий прийом дозволяє відтворювати літературний контекст. Цей прийом може використовуватись із врахуванням широкої аудиторії або бути грою для обраного читача. Маємо на увазі твори або персонажів загальновідомих, хрестоматійних та інший тип – менш відомі й такі, що вимагають обізнаного читача. За свідченням О. Ірванця, його роман належить до таких, які містять у собі обидва типи референцій.

Топоси не часто зустрічаються в науковій літературі як типи інтертексту, проте погоджуємось із думкою Т. Динниченко, що вони є важливим елементом перегуку текстів і комунікації автора і читача. Культура кожного народу, витворюючи свою картину світу, корелює питаннями простору, адже просторові моделі художнього світу будуються на зорових образах, які продукує автор відповідно до того світогляду, який встановлено в цій культурі, відповідно сприйняття образів має свою національну специфіку.

Топоси як актуальні соціально відтворені території і простори пов'язані із поняттям соціальної пам'яті, яка формується в контексті національної культури. Дослідниця О. Кацюк розглядає культури як тип соціальної пам'яті і зазначає: «Культура – це світ смислів, які людина вкладає у свої творіння та дії, і такими видами смислів виступає знання, цінності, та регулятиви. Сенси утворюються у голові людини, коли вона відповідно до своїх потреб пізнає, оцінює та регулює явища та процеси, що відбуваються навколо неї, в ній самій. Відповідно знання (те, що дається пізнанням), цінності (те, що встановлюється за допомогою оцінки), та регулятиви (те, чим регулюються дії) представляють собою три основних види смислів» [26, с. 224]. Отже, соціальна пам'ять виявляється в творах культури (артефактах), образах, символах, а також забезпечує існування певного соціального феномену, постає як технологія, інструмент, що забезпечує зв'язок поколінь і збереження національної ідентичності, поєднуючи минуле з майбутнім. Соціальна пам'ять закріплює за певними місцями соціально значущі сенси.

В теорії хронотопу, розробленої М. Бахтіним, визначаються стійкі образи, за яким в людській підсвідомості закріпленні певні значення та відчуття: хронотоп зустрічі, хронотоп дороги, хронотоп рідної країни, хронотоп чужого світу, хронотоп замку (в середньовічному романі), хронотоп дому, хронотоп салону, хронотоп міста, хронотопи порогу, кризи, перелому, хронотопи містерії і карнавалу, хронотоп природи та ін. Одним із напрямків соціальної трансформації топосу є його міфологізація, коли певні топоси наділяться соціальними характеристиками, однією з найбільш поширених є поділ простору на «свій» та «чужий». Міфологізований простір постає у різних конструкціях, зокрема, І. Костюк вказує на такі: «Міф «вливається» у літературу за допомогою сюжетно-композиційних схем (так звана міфологема) та окремих елементів (міфема)» [32, с. 114]. Йдеться про соціальну міфологію, яка активно починає розвиватись у XIX столітті, наприклад, у творчості романтиків. Отже, топос відображає національну традицію.

Традиційні сюжети, мотиви і образи є повторюваними сюжетно-образними структурами, статус яких не завжди є визначеним. На це звернула увагу М. Франчук: «оцінюючи подібний літературний факт, по-різному називають його: «світовий», «бродячий», «традиційний», «вічний» мотив (сюжет чи образ), мандрівні (віковічні, магістральні, типологічні) сюжети або теми» [71, с. 152]. Ці форми є продуктивними формами «приховування», якими митець користується для актуалізації важливої проблеми, про яку не завжди можна сказати прямо. Як зазначила дослідниця, «традиційна структура має, окрім здатності до сугестивності, ще й здатність до розімкнення, декодування, коли підказка стає неправильною і відбувається невиправдання горизонту сподівань реципієнта через оригінальність авторської інтерпретації старого універсального коду» [71, с. 156]. Отже, ці сюжетнообразні структури є формами інтертекстуальності, які дають письменнику можливість розгортати змісти, відштовхуючись від відомої схеми.

Нехудожні компоненти у художньому творі, як зазначає Т. Динниченко, не були предметом розгляду дослідників, проте погоджуємось із дослідницею, що вони є важливою інтертекстуальною структурою, особливо для постмодерних творів, які можуть складатись із уривків документів, творів мас-медіа, наукових текстів тощо. Вони виконують пізнавальну, розважальну функцію, дають читачеві додаткову інформацію про факти художньої реальності, можуть також симулювати реальність. Сюди, на нашу думку, можуть бути зараховані елементи візуалізації, які є інтертекстуальними компонентами та експериментальною технікою.

Комунікаційні можливості інтертексту полягають у налагодженні тісного зв'язку автора і читача, які включені у спільну гру кодування/декодування тексту, творення художнього твору із розкритою структурою, яка може доповнюватись інтерпретаціями і може бути реінтерпретована.

Проаналізувавши поняття рецепції ми дійшли висновків, що художня рецепція історичних подій і фактів передбачає:

в першу чергу, адаптацію складного історичного матеріалу для масового читача;

по-друге, авторську рефлексію щодо історичних подій, роздумів і пошуків паралелей у сучасних реаліях та умовах розвитку людства;

по-третє, творення художнього варіанту реальності минулого;

по-четверте, спробу зробити акценти на нестандартних та малопомітних фактах або особах, надання їм індивідуальних характеристик;

по-п'яте, рецепція є актом творчості, тому її результатом є поява нового інтелектуального продукту;

по-шосте, літературний продукт має право на полемічність, неканонічність та відсутність традиційних трактувань, зокрема, йдеться про альтернативні сценарії основою яких є гра, а також вони можуть містити в своїй основі фантастику.

Формами художнього осмислення історії, на нашу думку є:

- жанри альтернативного сценарію та антиутопії;
- інструментами відтворення історичних подій є аналогія, гра з історичними фактами, футуристичність, іронізування;
- інтертекстуальність як міжтекстова взаємодія реалізує гру із історичними фактами та персонами;
- літературна рецепція історичних подій здійснюється через імагіологію (створення національних образів);
- інтертексти та топоси в художньому творі виконують роль кодів та формують смислове коло літературної гри, яку пропонує автор читачеві.

Художня рецепція історичних фактів має свою специфіку відповідно до авторського задуму, мети письменника, тому вона може реалізовуватися у різних жанрах та формах втілення цих жанрових утворень.

РОЗДІЛ 2

ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ РЕЦЕПЦІЇ ІСТОРИЧНИХ ФАКТІВ У РОМАНІ О. ІРВАНЦЯ «ХАРКІВ 1938»

Художня рецепція історичного матеріалу завжди має на меті втілити певну авторську концепцію. Це спроба на основі історичних фактів продемонструвати важливі проблеми сьогодення, адже паралель, яку використовує митець увиразнює актуальні негаразди.

Художній погляд на історичні факти реалізується в різних жанрових формах, а самі інтерпретації актів або окремих історичних чи вигаданих осіб підпорядковано художньому задуму. Звичайно, такий варіант має високий рівень суб'єктивності, а, отже, є полемічним і тому викликає резонанс в мистецькому світі.

Незважаючи на самокритичність О. Ірванця щодо свого твору і можливих його інтерпретацій, зокрема, згадка про антипремію «Золотий хрін», в якій він міг «перемогти», хоча цього й не сталося (переможцем 2017 року став Любка Дереш), критика переважно позитивно оцінює його твір. Так, Д. Шевчук звертає увагу на те, що письменник надає поради як інтерпретувати твір, а також «присвята («Україні та українцям, яких люблю – присвячую») викриває за бурлеском, буфонадою, детективом, (анти)антиутопією дещо іншого Ірванця, ніж може здатися на перший погляд, і він пише про «іншу» Україну» [76]. Г. Грабович відзначає, що «головне, однак, у «Харкові–1938» те, що плетиво реального і уявного тонко вмонтовано в загальну літературну або літературно-історичну канву, яка відтак стає основною фактурою твору, і цей монтаж підносить чи виводить твір за його звичні та наявні жанрові межі» [13]. Отже, відзначено інтертекстуальну складову роману, яка стає основою письменницької гри.

Навіть підсумки книжки року за версією ВВС-Україна показали хороший результат: із 16 видань, котрі було визнано найкращими, твір О. Ірванця «Харків 1938» було названо у першій половині списку. Проте

побоювання автора про те, що твір не зрозуміють, частково справдилися. Рейтинг «ЛітАкцент року-2017», в якому твір номінувався як найкращий прозовий твір, виявив роман О.Ірванця «Харків 1938» переможцем антипремії «Золота булька». Ця премія призначається за ті твори, які не справдили читацьких сподівань. Критики рейтингу пояснили свою позицію так: «від Ірванця чекали легкої карнавальної книжки, адже він підігрівав інтерес до свого роману і всім розсилав уривки. Потім виявилось, що то були найкращі уривки роману. «Ірванець знов повторив Ірванця – світ був важким, затягнутим, персонажі були необов'язковими і часто картонними. Книжку було дуже важко читати. Ірванець нас розчарував, бо залишився у традиції минулого, у традиції 90-х. Він намагається зруйнувати ворота, які вже давно відчинені. Намагається перейти заборони, які вже перестали бути забороненими. Дуже хочеться відчинити йому ці ворота і сказати «Заходь, все нормально, це вже можна, не треба це повторювати. Тут класна література і ти можеш до неї доєднатися», – прокоментувала свій вибір команда «ЛітАкценту» [58]. Звичайно, варто відзначити умовність цієї антипремії, адже вона дається для того, щоб автор зрозумів свої помилки і давав менше приводів для того, щоб його читач засмучувався від перечитування твору. Сам письменник у інтерв'ю зауважував, що він готовий до обох антипремій: «Я вже в такому віці, коли маю право писати кітч, тому із задоволенням отримаю й «бульку», й «хрін». Я знаю ціну своєму творові, навіть якщо його не оцінять» [72]. Отже, українська література на сьогодні є нішовим явищем в Україні, як це не дивно звучить, тому письменник може дозволити собі написати твір для тих, хто здатний його зрозуміти через включеність у спільний із автором культурний простір.

Отож критика не завжди прихильна до роману, дійсно, серед закидів: надмірна увага до еротичних та національних фантазій (Т. Петренко), гидкі жарти і текст, що «складає неприємне враження» (Остап Українець), забагато вторинності (Є. Станісевич).

Одним із найбільших та видимих шарів, який згадують критики, є літературний фон. Перший помітний авторський хід – пародіювання

літературного дискурсу, офіційного дискурсу періоду 1930-х років. Як зазначає Т. Петренко, варто говорити не про антиутопію, а власне про карнавал, який є таким варіантом світу навиворіт: «У цьому вивернутому світі Україна в 30-ті не прогала, а стала могутньою державою. І все це під типові карнавальні нотки, тобто під знайомі нам бурлеск і балаган, а також під радісне поїдання поросят, розпивання алкоголю і злягання всеможливих історичних постатей між собою. І карнавал тут не лише «жанровий» чи метафоричний, а й справжній – Харківський Пролетарський Карнавал, що, разом з іншими важливими державними святами роману, припадає на початок травня» [51]. Карнавальна проза була візитівкою бубабівців і становила цілий етап розвитку української літератури 1990-х. Це була спроба втілити світові тенденції в українському тексті. Постмодерна проза сьогодні зрідка звертається до карнавальних концептів. Карнавал, на думку літературознавців Т. Гундорової, О. Забужко та ін., був пов'язаний із посттоталітарною рецепцією в українській літературі й ці явища поступово відійшли. Повернення до карнавалу у О. Ірванця пояснюється, на нашу думку, потребою створення принципово нового твору, який би відповідав потребам сучасності руйнувати стереотипи і критично ставитись до національних мрій, випробувати високу ідею на гуманістичність.

Карнавальна постмодерна традиція базувалась на основних характеристиках карнавалу, які вказує Т. Гребенюк: «відсутність розділення учасників на виконавців і глядачів, фамільярний контакт між людьми, зняття дистанції в спілкуванні; ексцентричність; карнавальні мезальянси; ексцентричність» [15, с. 25]. Ця традиція не була притаманна українській культурі, котра не мала такого досвіду у середньовіччі, а явище карнавалу є європейським і мало, на думку О. Зими, такі характеристики: «відміна ієрархічних відносин на час святковостей; амбівалентність карнавальних дійств (одночасне заперечення і ствердження, смерть та народження, висміювання й возвеличення); розподіл людського тіла на дві його складові (все, що вище шлунку, – то від Бога, що нижче – від чорта); спрямованість карнавалу в майбутнє» [23, с. 34]. Отже, це було демократичне свято, котре передувало

посту і передбачало християнську традицію втрати на один день поділу між людьми за соціальним статусом і практикувалось у католицьких країнах.

У романі О. Ірванця карнавальність як художній засіб знаття правил і табу дозволяє вільно створювати іронічні образи і гратись із різними елементами біографій та характерами відомих літературних осіб як українських, так і світових. Цю тенденцію вдало визначає Н. Гай: «Якщо у вас є тролінгометр, викиньте його перед прочитанням. Рівень тролінгу в тексті «Харкова 1938» зашкалює настільки, що його взагалі неможливо виміряти, навіть для красного слівця. Різні рівні тролінгу накладаються один на інший, утворюючи багатовимірний тролінг. Особливий привіт покійному Олесю Бузині – ТАК жорстоко з ним не поведився ще ніхто, навіть Антін Мухарський, який у своїй повісті «Смерть малороса» посадив його на пляшку» [11]. Отже, карнавал як свято вседозволеності є можливістю для автора вільно інтерпретувати будь-які образи та події.

Карнавальність стає інтертекстуальним компонентом, що становить зв'язок текстів із принципами святкового дійства, більше того сам образ Харківського Пролетарського Карнавалу є запозиченим, проте автор викривлює його та часом пародіює, отже, це поєднання гіпертекстуальності із власне інтертекстуальністю. Опис карнавалу автор подає також у варіантах, часом відтворюючи ті ж самі тексти опису, лише певним чином модифіковані, повно залучаючи гіпертекстуальність як основний прийом художньої рефлексії.

Карнавал у Харкові виконує такі ж функції як і будь-який сучасний карнавал, його функції визначає О. Зима:

«- створення принципово нового, позаполітичного свята, яке б активізувало культурно-дозвілєву діяльність не лише мешканців країни-господаря, а й гостей з інших країн;

- повноцінне входження у світовий карнавальний рух;
- реклама національного виробника» [23, с. 34].

Харківський карнавал виконує функцію позаполітичного свята і у письменника це підтверджується: «У.Р.С.Р. не будувало навколо себе сталеві

завіси, рух був наскрізним, кордони – цілком подоланими. Громадянам більшості країн і навіть апатридам візи клеювались просто на кордоні, після короткої перевірки» [25, с. 123]. Тут також можна вбачити і алюзію на Радянський Союз, який перетворив Україну на закритий простір, письменник стверджує відкритість нового українського суспільства, яке всіляко підтримує свій імідж демократичної із європейськими традиціями країни.

Карнавал є справжнім святом у дусі світових традицій, що реалізує другу його функцію: «Харків у ті перші дні травня перетворювався на місто безмежно-суцільного свята й активного творчого безділля, веселих посиденьок при столах, залитих пивом, вином, різноманітними лікерами і добірними горілками» [25, с. 123]. Це свято у письменника позиціонується як міжнародне і відкриває національні очікування українців щодо дружніх стосунків з іншими країнами: «До Харкова у перші дні травня прибувала різна європейська публіка, часом навідувались гості з Балканів, Туреччини. Бували й з Росії, та їх було найменше» [25, с. 123]. Автор перегортає навпаки ситуацію в Україні, яка була абсолютно протилежною під час проведення різних урочистих і святкових заходів протягом радянського періоду та років після здобуття Незалежності. Оцінка країни, яка включена в світовий простір як одна з потужних держав, здійснюється письменником через образи Ернста та Генрі (прототипами персонажів є Ернест Гемінгвей та Міллер Генрі):

«- Ну що? Ти переконався, яка це приємна країна? – Ернст озирнувся на товариша, підходячи до павільйону, з якого пахло смаженим м'ясом. – Тут, на сході Європи, зароджується якась нова, незнана сила» [25, с. 114]. Їхні діалоги завжди є культурологічно-історичними, а в цитованому тексті можна знайти також алюзію на твір відомого філософа початку ХХ століття Освальда Шпенглера, що був автором роману «Занепад Європи», в котрому він визначав особливе місце України у формуванні нового типу цивілізації, створеної на руїнах європейської, яка, на його думку, помирала.

Здається, що письменник захоплений протиставленням О. Шпенглера, бо згадує його двічі. Другий раз ця згадка належить М. Хвильовому, який

підтверджує слова Президента Коновальця про провідну роль України в Європі у багатьох галузях:

У них там скрізь останнім часом
 Говорять про кінець Європи,
 Чи то про сутінки, чи як там
 Вони сформулювали вже...
 А в нас не сутінки – світанок!
 І ми цей радісний світанок,
 Що надихає й осяває,
 Усім на Захід понесем! [25, с. 93].

Ця гра із протиставленнями та алюзія на твір відомого філософа виконує роль своєрідного маркера пафосності першості України і її світового панування – імперської хвороби, якої Україна була позбавлена, проте як кожна нація розглядає такий сценарій світового панування.

Важливість карнавалу як засобу покращення іміджу держави, а також його висока економічна ефективність підкреслюються сучасними економістами, так, О. Зима зазначає: «Нині карнавал є об'єктом культурно-розважального туризму. Динаміка туристичних світових потоків, які спрямовано на карнавали, позитивна. Популярність карнавалів тепер і їх перспективність у майбутньому очевидна. Організація і проведення карнавалів у містах України значно сприяла б розвитку як в'їзного, так і внутрішнього туризму» [23, с. 36]. Вибір такої комунікаційної форми як карнавал в літературному творі викликаний потребою авторської свободи.

Підтримка національного виробника виявляється в описах національних страв, часом ці описи автор робить від імені персонажів, наприклад, згаданих Ернста та Генрі. Крім того, письменник здійснює об'єднання всього українства в контексті карнавальних подій: «Головна вулиця пронизувала місто наскрізь, і на ній та в бічних провулочках розташовувалось безліч яток, прилавків, лялькових театрів, тирів, кімнат страху і сміху, а також сувенірні крамнички з прегарним непотребом з усієї У.Р.С.Р. Приїздило також багато майстрів з тимчасово окупованих територій – Волині, Буковини, Галичини,

Срібної Землі й Мараморещини. Доїздили гості з Підляшшя і Берестейщини. Гості з Кубані й Ставропілля також траплялися. І навіть з Криму доїздили татари зі смачною пряною кухнею та караїми» [25, с. 124]. Письменник тут втілює міф Об'єднаної України, яка у мріях українських націоналістів «Імперії Двох Суходолів» (О. Ольжича). Пізніше він реалізується у намірах українців здійснити це об'єднання, адже У.Р.С.Р змогла стати самостійною і незалежною країною, проте ще не захистила всі свої кордони.

Карнавал неможливий без перевдягань і перевтілень, тому письменник створює такий строкатий калейдоскоп образів, він є абсолютно універсальним, разом з тим презентує публіку в новому українському світі національного комунізму: «Були то Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки, Яничари, Манкурти, Ветерани, Афганці, Багатодітні сім'ї, Сарацини, Євреї, Негри, Патриції в тогах, Хвойди, Писарі, Брехуни з висолопленими язиками, Дебіли, Козаки-Запорожці, Піхота, Музики, Магометани, Маланки, Маланці, Діптянки, Блудниці, Гуцули, Троянці, Сармати, Етруски, Гіппі, Сліпці, Трембітарі, Фіндюрки, Святі з картонними німбами, Гетьмани, Ченці, Панки, Клошари, Цьохлі, Трубадури, Різники, Юристи, Хапуги, Пияки, Лікарі, Ледарі, Араби, Кацапи, Опришки, Отці Домінікани в білому, Шльондри, Герої, Пиворізи, Мочиморди, Салоїди, Голодранці, Дуболоми, Сажотруси, Козолупи, Недоріки, Менестрелі, Проститутки, а всіх інших перелічити просто неможливо...» [25, с. 157-158]. Цей список є зрізом суспільства, тут представлено різних персонажів реального суспільства, якщо умовно їх поділяти на категорії. Крім того, тут присутній колоритний образ, авторство якого належить класику української літератури і його наявність у цьому списку створює іронічний ефект. Це, зокрема, Паралітики на Роздорожжю – образ із поеми І.Франка «Мойсей» прологу, який починається словами:

Народе мій, замучений, розбитий,
 Мов паралітик той на роздорозжжу,
 Людським презирством, ніби струпом, вкритий! [25, с. 157-158].

Проте не тільки такі алюзії помітні в цьому уривку. Якщо уважно до нього придивитись, то можна помітити, що цей текст є цілком запозиченим із твору Ю. Андруховича «Рекреації» (1990) (http://ukrlit.org/andrukhovych_yurii_igorovych/rekreatsii/15). Отже, такий плагіат є характерним для постмодерних текстів, використання цього прийому в романі О.Ірванця є спробою дотримання своєрідної бубабістської традиції і вшанування карнавальної прози Ю. Андруховича як її класика.

Ця сцена цікава своїм змістовим наповненням. По-перше, це творення карнавального дискурсу, по-друге, цей список є цілком символічним, бо він включає персонажів вертепу, міфологічних українських персонажів, а також фольклорних, біблійних, літературних творів і народностей України; по-третє, дотримано таку особливість карнавалу як перевдягання, традиційна частина карнавальної ходи; по-четверте, автор залишає традиційну манеру висміювання, по-п'яте, творення нового культурного контексту, яке й дозволяє здійснювати карнавальний дискурс.

Приїзд на Пролетарський Карнавал різних посадових осіб сусідніх країн є не лиш свідченням включення України в світові політичні процеси як достойного гравця, письменник вводить сцену зустрічі Канцлера і Президента, де з української сторони президентом є Євген Коновалець, а канцлером Великонімеччини є Тельман, котрий приїздить із Єврою. Тут автор грається із персонажами, переставляючи їх місцями за законами альтернативного сценарію, при цьому активно використовує гіпертекстуальність – пародіювання історичного тексту. Алюзія на зустріч інших історичних осіб з метою поділу Польщі (історичний факт підписання пакту Молотова-Ріббентропа у Москві 1939 року) пародійована у творі: «Переступивши з ноги на ногу, канцлер поворушив губами і вимовив попередньо завчену фразу українською. Лише два речення пролунали з його вуст:

- Топрий тень, труже Євгене! Як бутемо ділити Польщу?

Коновалець широко усміхнувся... Наринуло чимало спогадів, серед яких найсильнішим був смак доброго грушевого обст-шнапсу в маленькому застланому кафе на Курфюрстендам. На мить Президент навіть заплющив очі. Та, вже розплющуючи, зробив крок назустріч другові і союзникові:

- Я маю з цього приводу кілька думок!» [25, с. 226]. У реалізованій українській мрії сильної держави автор робить своє попередження: сильні держави випробуються на гуманізм і повагу до людської свободи. Гра із перелицюванням, трагедійним використанням історичних фактів і їх модифікація становлять постмодерний дискурс і містять інтертекстуальну складову.

Карнавальний простір також поширюється на ритуали та свята, пов'язані з ним. Ми вже розглянули свято посвячення молоді, письменник наводить іще один незвичний ритуал, який названо «День Їжака». Це випробування для високопосадовців. О. Ірванець створює такий обряд, за яким високопосадовці, щоб підтвердити свою профпридатність мали вбити однорічного їжака голим задом. Письменник створює навіть цілу галузь у сільському господарстві і виводить її із Волинського Полісся. У романі говориться: «М'ясо тварин здавна вважалося делікатесом на Волинському Поліссі, й незабаром ці смаки поширились на решту України» [25, с. 177]. Відомо, що страви з їжака дійсно існують в українській кулінарії на Волині й відповідні публікації в медіа можна зустріти за різні роки, наприклад, «У селі на Волині їдять страви з їжаків» («ВолиньUA» від 10 жовтня 2018 року – <https://volynua.com/posts/u-seli-na-volini-%D1%97dyat-stravi-z-%D1%97zhakiv>), «Волиняни-гурмани їдять печених їжаків» («ВолиньPost» від 22 липня 2013 року – <http://www.volynpost.com/news/17453-volyniany-gurmany-idiat-pechenyh-izhakiv-video>), «Село, в якому ласують їжаками» («Вісник+К» від 30 червня 2006 року <http://visnyk.lutsk.ua/news/ukraine/regions/volyn/1694/>). Вживання їжаків у їжу є досить екзотичним для пересічного українця, проте це м'ясо досить поширене у Франції, Британії, Казахстані. Письменник грає саме із екзотичністю страви, та й самого обряду, який би прийшовся до душі електорату, схильного до популізму і його хворобливих проявів.

Карнавальний дискурс роману дозволяє письменникові вільні інтерпретації різних персонажів, які є відомими історичними особами чи представниками літературного світу. Він вільно об'єднує кілька поколінь українських та світових письменників, робить в цілому своєрідне стиснення часу, переміщуючи в 1938 винаходи, яких ще тоді не було (наприклад, гвинтокрил) тощо.

Якщо здійснювати класифікацію персонажів, які представлені в романі, то за сферою діяльності їх можна поділити на:

- історичних осіб;
- представників культури і літератури зокрема.

Можлива також класифікація за часовими межами:

- персонажі, які відповідають своєму історичному часу (В. Винниченко, О. Ольжич, О. Теліга та ін.),

- ті, що народились і працювали в пізніший період (Ліна Костенко, Олесь Бузина, Сергій Жадан). Всього, за нашими підрахунками, у творі згадано 58 імен історичних осіб, культурних діячів України і світових лідерів та літераторів, спортсменів тощо.

Деякі з персонажів набувають травестійних перетворень. Так, у творі з'являється персонаж Олесі Бузини, дівчини відданої ідеї «російського світу» і закоханої у одного з його натхненників Михайла Булгакова. Ці стосунки є гострою сатирою, яку точно визначив Н. Гай як тролінг. Тролінг – явище гри в інтернет-мережі провокативного характеру, завданням троля є привернення до себе уваги із експериментами із відхиленням в усталених нормах поведінки. Це явище виникає в мережі й дія троля має свої визначені завдання: «один із модераторів форуму стає тролем, піднявши дискусійну тему. Він навмисно демонструє свою віртуальну позицію (яка, до речі, може бути вигаданою і різнитися із реальною), гостро протилежну колективній думці більшості. Ця більшість при прочитанні такого повідомлення обурюється і масово йде у наступ, щоб відстояти свою позицію, а тролеві саме це й потрібно: наплив користувачів, підвищення рейтингу відвідуваності, «оживлення» форуму» [11, с. 58]. Тролінг є явищем маніпулятивним, в його основу покладено гру, тому

його можна співвіднести із художніми явищами паратекстуальності – пародійного відтворення реальних фактів. Письменник перетворює скандального журналіста Олеся Бузину на молоду дівчину, його тролінг поширюється і на інших персонажів табору «російського світу» таких як Анна Ахматова і Ніколай Гумільов, котрі показані наркозалежними і тому не отримують дозволу на в'їзд у У.Р.С.Р. Як і Булгаков, вони мріють про створення нової Росії за рахунок України: : «- Нет, Аня, давай без пошлости! Ти ведь – із Києва, із логова змієва! Із матері городов руских! Руских, Аня!

- Ах, ти о Малоросії?
- Я об Україне, Аня! Только там ми сможем возродить Росию! Едем туда, Аня!
- Куда? В Киев?
- Ну да! У тебя ведь і фамилия украинская. Горенко!
- Да, ми і малоросійських кровей тоже...
- Так едем же, Анна! Ми ведь один народ! Великороси і малороси! Ілі, как теперь принято, рускіє і украинци» [25, с. 39].

Походження міфу «один народ» належить опозиційно налаштованій частині російського суспільства, проте він так само працює на кремлівські інтереси. Його значення пояснює Назарій Заноз: «Чому так пнуться донести українцям цей меседж прокремлівські тролі – очевидно, а от що рухає опозиційно налаштованими росіянами? Справа в тому, що сучасна історія Російської Федерації не несе ніякого позитиву. Це історія окупацій, війн, терактів, гебістів, нафтодоларів, телевізора й убогої покори миршавому чоловічку. Це історія ганьби і неспроможності, крові та травм, відповідальність за котрі можна буде перекласти на плечі білорусів, українців, проголосивши усіх «одним народом». Розділити все на трьох, аби було не так соромно. Тоді і війна громадянська, а не окупація, і Крим віддавати не треба, бо ж він «наш», себто «спільний», «братський», яка там різниця, кому він формально належить?» [22]. Отже, висміювання міфу, вкладеного в уста відомих російських культурних діячів у пафосному звучанні, перевертає цей пафос, роблячи його низьким.

Тема українізації і проблема російської мови також постає у романі й інтерпретується через образи добре відомих персонажів. Це алюзії на п'єсу М. Куліша «Мина Мазайло» та поява російського політичного діяча Едуарда Лімонова (Савенко): «Цапобородий зупинився метрів за десять і почав бити себе у груди, викрикуючи:

«- Вот мой сосед Мазайло перепісался на Мазеніна. Мазенін! Красиво ведь! Как Єсенін! А я себе тоже фамілію красивую виберу! Ананасов! Апельсинов! Нет – Лімонов! Лімонов! Лімонов!

- Його вже і в поліції били, і так просто люди на вулиці. А воно ніяк не вгомониться, – торговка, яка щойно продала Коцюбі яблуко, вийшла з-за прилавка й закричала до божевільного: – Ну то, може, вали в ту свою Расею і там ходи собі Лімоновим! Чого ти тут розвиступався? Тут у нас Україна, а такі, як ти, можуть їхати звідси!» [25, с. 44]. Ця думка співзвучна сучасним проблемам України, яка на шляху до справжньої Незалежності відчуває на собі інформаційні атаки Кремля, і твір О. Ірванця – це художня спроба осмислення проблеми.

Образ Лімонова взятий із реального російського політичного діяча і публіциста, який жив у Харкові, з часів Незалежності України має антиукраїнську імперську позицію і давно є персоною нон-грата в Україні. В творі його змальовано напівбожевільним, що намагається вбити хлопчика Сергійка (вгадується прототип Сергія Жадана), якого рятує Юрій Коцюба, головний герой антиутопії.

В образі головного персонажа постає син письменника Михайла Коцюбинського Юрій. У творі він Юрій Коцюба – полковник СБУ і герой за канонами соцреалістичної літератури. Як відомо, Юрій Коцюбинський був з тих діячів, хто підтримав політику радянської влади і був слухняним виконавцем наказів комуністичної партії, в тому числі участі у голодоморі, адже він, активно підтримуючи форсовану індустріалізацію та колективізацію, вважав репресії неминучим елементом колективізації. Зі вступом у силу закону про декомунізацію у 2015 році вулиці на його честь було переіменовано, а пам'ятник у Чернігові демонтований активістами. Як

зазначає історик М. Мазипчук, «висвітлення діяльності Ю. Коцюбинського носить доволі стереотипний характер. Необхідно вирватися з дихотомії демонізації/сакралізації історичних постатей радянського періоду. Зведення образу українських більшовиків до спрощеного образу «зрадників» призводить до стереотипного уявлення про історію, що досить часто проявляються в недоречних порівняннях внаслідок перенесення уявлень сьогодення на реалії столітньої давнини та заміщення радянських міфів «національними». Аби подолати негативні пережитки радянського ладу, потрібно осмислення складного періоду, а не створення нових стереотипів» [37]. Такий непростий образ О. Ірванець переосмислює і створює паратекст. Юрій Коцюбинський загинув від рук більшовиків, адже сам потрапив у жорна репресій, Юрій Коцюба «реабілітує» ім'я свого батька, віддаючи своє життя Україні, вступаючи у двобій із монстром, який був посланий, щоб здійснити замах на Президента України Коновальця і дестабілізувати ситуацію в Україні. Опис цього подвигу виконано в стилі бойовика: «Їхні голови цокнулися і розкололися одна об одну. Мозок відважного борця-патріота і мозок безідейного вбивці – морального виродка змішалися разом у криваво-бурій безформній калюжі.

Останньою думкою полковника була думка розмита і неотямна – ненависть. Сильна ненависть до ворога і радість від того, що цього ворога вдалося знищити» [25, с. 223]. Ефектним польотом з даху будинка у двобої із машиною знищення завершив письменник сюжетну лінію полковника Коцюби. Цю сцену позитивно оцінює Є. Стасіневич, який в цілому відгукується про твір стримано і часом критично: «Ірванець наприкінці своєї спроби повправлятися в жанрі таку його опцію, зрештою, явить, і там є кілька реально сильних своїм символізмом шматків, як-от сцена польоту» [59]. Образ Юрія Коцюби викликає у читача інтерес до постаті Юрія Коцюбинського і закликає читача до роздумів і пошуку інформації про нього, а також викликає бажання подолати створений стереотип і знайти власний варіант сприйняття цієї постаті.

У вставній конструкції – поетичному тексті – Президент Коновалець пафосно переймається історичним чином України від здобуття незалежності до огляду сучасного міжнародного стану України та її внутрішніх перетворень. Це, звичайно, розвінчання міфів України, спроба через втілення мрій показати несподівану Україну. В цьому поетичному тексті введений у дію і Коцюба, якого характеризує Коновалець:

Це добре, що такі в нас є Коцюби...

Насправді добре, що свою безпеку

Ми справно забезпечуєм собі.

Хоч я до нього й строго промовляю,

Та у душі його шаную вельми,

Бо він таки правдивий патріот.

Як добре, що багато патріотів

Ми у народі виховати встигли,

І цим ми Україну зберегли [25, с. 81].

В цій характеристиці відчутна також думка про те, що Юрій Коцюбинський дійсно був відданий Україні, проте він захопився ідеями більшовизму, надавши перевагу цій ідеології. Україна при цьому значно втратила, а саме відданого борця. О. Ірванець у своєму творі виправляє цю помилку. Для нього Ю. Коцюба – це український Джеймс Бонд, про це він говорить в інтерв'ю для «ВВС Україна» [55]).

Цікавим інтертекстуальним засобом є «Сон полковника Коцюби». Це вставна конструкція, що займає чотири сторінки твору, і складається із абракадабри та супроводжується таким же незрозумілим графічним малюнком, на якому зображено текст, що ледь проступає крізь темні смуги. Весь цей текст складається із незрозумілих слів, які символізують сонну роботу мозку під час відпочинку тіла. Лише одне речення в цьому тексті складається із реальних слів: «У глибині холодного темного всесвіту важко помирав великий рудий кіт» [25, с. 189]. В цілому тексті імітації тексту ця фраза, сформульована пафосно, видається бурлеском. Є. Стасіневич вказує на стилістичне наслідування Сорокіна у сцені сну. Відомо, що Володимир

Сорокін – російський письменник, автор фантастичного роману «Голубе сало», в якому розповідається про початок ХХІ ст. В одній засекреченій лабораторії проводиться лінгвістично-біологічний експеримент, в якому філологи-біологи говорять на суміші російської і китайської мов та вирощують клони відомих російських письменників. Критики творів письменника В. Сорокіна, як свідчить О. Геніс, порівнюють читання його текстів із переглядом чужого сну, де немає послідовності й розповідної логіки, зв'язності. Його твори дають відсилку до дійсності періоду правління Гітлера та Сталіна. В цьому полягає алюзія О. Ірванця.

Критичність і іронія є основою паратекстуальності твору. Дістається від Ірванця і персонажам цілком позитивним і навіть героїчним, за якими закріпився імідж тих, хто загинув за Україну. В першу чергу йдеться про тріо переслідувачів Симона Петлюри, які з'являються в Парижі у пошуках біженця і мають намір переслідувати його, їдучи на Карнавал у Харків, в іменах і діях яких вгадуються Олег Ольжич, Олена Теліга та її чоловік Степан. Це тріо коханців у низці еротичних сюжетних ліній, які створює письменник. Попри свою еротичність, вони виконують і прогностично-уточнюючу функцію, відкриваючи той факт, що альтернативні історії увиразнюють проблему часу альтернативних сценаріїв, ці уроки людство має пережити, їх не уникнути. Так, Степан говорить про Симона Петлюру: «- Він має бути покараний! Він зрадник! Він утік, і без нього Україні пішла не туди!» [25, с. 5]. Патріотичний пафос українських націоналістів позбавлений піднесення. Тріо стає цілком земним і отримує людські обличчя. Більше того, їх постаті запаралелені із сучасністю і дещо відповідають історичній правді. Наприклад, Олена Теліга була відомою модницею і цю якість письменник також підкреслює. Коли Юрій Коцюба вручає винагороду трійці за виконання завдання, коли він просить не вештатись модними крамницями, Олена відповідає: «Мені шастати не треба! У мене Коко Шанель – найкраща подруга! – Олена теж усміхнулась, притуляючись в обіймах» [25, с. 165]. Ці образи створюють пригодницьку лінію.

Додає О. Ірванець також цікаву деталь життя і смерті О.Олеся, яка відбулась у період написання роману. У січні 2017 року прах Олександра Олеся та його дружини було повернуто на Україну. Це сталося через те, що ренту на пражському кладовищі сплачував громадянин Чехії українського походження Володимир Михайлишин, а після його смерті син вирішив його поховати на сплаченому місці замість останків О.Олеся та його дружини. У романі Коцюба передає вітання відомому поету: «Передайте батькові у Празі, що коли він і не захоче повертатись в Україну, та ми все ж сподіваємося, що він забажає завершити земний шлях в українській землі. Бо цвинтарі в Європі надзвичайно дорогі. Це мене просив переказати через вас сам Гетьман-Президент» [25, с. 165]. Отже, це аюзія на реальні події, пов'язані із похованням О.Олеся в сучасному часі. Письменник використовує цей момент його біографії, досягаючи комічного ефекту.

Створює О. Ірванець і власний мотив «Лоліти», виводячи образ Миколи Хвильового та його пасербиці Любоньки. Хвильовий у романі постає також родичем страшного вбивці, від рук якого й сам помирає, разом з тим письменник робить акцент на еротичній лінії його стосунків із пасербицею. Постать М. Хвильового, за визнанням Р. Мельниківа, є недостатньо дослідженою: «До того ж і досі не все з'ясовано в біографії письменника, невідома доля його творчого архіву й епістолярної спадщини, та головне залишається простір для нових відкриттів і знахідок» [40]. Відомості про родинні зв'язки і стосунки літературознавці подають, проте відомостей про родича, схожого на Трифона, ми не знайшли. Про ніжне ставлення до пасербиці Любоньки і стосунки із дружиною та матір'ю дівчинки говорить О. Шама: «Окрему записку написав до пасербиці Любові Уманцевої, яку називав Любистком: «Пробач мене, моя голубонько сизокрила, за все. Свій нескінченний роман (імовірно, йдеться про роман «Комсомольці», про роботу над яким повідомлялося в пресі та доля рукопису якого невідома. – «Країна»), між іншим, учора я знищив не тому, що не хотів, щоб він був надрукований, а тому, що треба було себе переконати: знищив – значить, уже знайшов у собі силу волі зробити те, що я сьогодні роблю». Любові Уманцевій письменник

заповів усі авторські права своїх творів. Сімейне життя з дружиною Юлією в останні роки не складалося. На допиті після його смерті вона сказала слідчому, що приходила у квартиру Хвильового тільки ночувати» [75]. Такі ніжні стосунки із пасербицею та відчуження із дружиною О. Ірванець обігрує, створюючи свій варіант стосунків молодої дівчини із дорослим чоловіком, що є алюзією до твору В. Набокова «Лоліта». В цей сюжет письменник також вплітає молодіжні об'єднання для дівчат (хариті) та хлопців (джері), які є алюзією до піонерів та комсомольців радянського періоду. М. Хвильовий спокушає Любоньку, нагадуючи про її обов'язок як Хариті: «А вітчим зайшов з останнього козиря:

- Ти, як харитя, не можеш мені відмовити. В статуті сказано, що харитя безумовно виконує будь-який наказ члена партії» [25, с. 65].

В таких організаціях як хариті і джері вгадуються об'єднання молоді, які будь-яка влада намагається використовувати для того, щоб мати слухняних, готових до самопожертви молодих людей.

У творі описуються харитизація і джеризація, які є святковими урочистими ритуалами. Перший проводиться привселюдно, зокрема описано сценарій в новому оперному театрі (с.48-54), а другий має різні форми проведення і сценарій свята не лише завжди змінюється, але й тримається у таємниці випробування. Для увиразнення ритуалу джеризації письменник вводить окремий поетичний текст, який складається із 50 рядків, в котрих описано почуття того, хто проходить цей ритуал:

41. Рідко, рідко, рідко.
42. Гидко, гидко, гидко.
43. Слизько, слизько, слизько.
44. Брудно, брудно, брудно.
45. Соромно, соромно, соромно.
46. Велико, велико, велико.
47. Весело, весело, весело.
48. Радісно, радісно, радісно.
49. Байдуже, байдуже, байдуже.

50. Випробування пройдено! [25, с. 69].

Проте що саме відбувається письменник не описує, він дає лише в описах інших персонажів натяки. Ці ритуали є обов'язковими для входження в ряди обраних, членство в яких дає особливі можливості.

Вставна конструкція, якою оперує письменник для увиразнення ритуалу джеризації, є постмодерною грою з різностильовими текстами і поєднанням поезії і прози.

Образ М. Хвильового є одним із центральних, адже навколо нього відбуваються основні події. Йому відведена роль одного із духовних провідників нової української держави. У вставній поетичній розмові Коновальця із Хвильовим, перший наголошує на провідній патріотичній виховній діяльності Хвильового:

Ми вам завдячувати маєм
Тим, що ствердили лад в країні
І оновили у народу
Патріотичні почуття [25, с. 92].

Саме М. Хвильовому у творі відведена роль творця національно-філософської основи нового українського суспільства.

Згадує у творі письменник і Ольгу Кобилянську, її колоритну постать доповнено образом асистента Алессандро Бойческу, фізкультурника, майстра фехтування та кулачного бою. Відомо, що Ольга Кобилянська перенесла апоплексичний удар у 40 років, тому самотійно не пересувалась і потребувала допомоги. Вона померла у 1942 році, отже, на час подій, які описує О. Ірванець, буковинська письменниця була досить хворою людиною. Видання творів О. Кобилянської радянських часів містить ряд листів, в яких вона підтримує радянську владу. Їхню правдивість ставить під сумнів нащадок письменниці О. Панчук, з яким веде бесіду Т. Поліщук: «Коли приєднали Буковину до Радянської України, то ім'я Кобилянської влада використала в агітаційних цілях. На той час вийшла ціла низка статей, які нібито були написані письменницею. Хоча насправді вона не мала до них ніякого відношення і написані вони навіть не в її стилі. Політика її зовсім не цікавила.

Вона абстраговано сприймала дійсність. Одного разу, розмовляючи з журналістом і літературознавцем Дмитром Косариком, сказала: «Якось проживемо, тільки б більшовики не прийшли». Він вискочив з кімнати наче ошпарений, пообіцяв мовчати про цей інцидент, а з того часу письменницю родичі саму з чужими людьми не лишали. Делегації приходили подивитися на живого класика української літератури, а після цих відвідин з'являлася нова порція агіток. Треба пам'ятати, що в 30-х – 40-х роках Ольга Юліанівна вже була дуже хворою і старою людиною» [54]. Письменниця, за версією О. Ірванця, могла б бути шанованою і в новій Україні, тому вона запрошується як офіційна гостя Карнавалу. Автор робить її лауреаткою Нобелівської премії, яка перемагає у конкуренції з Іваном Буніним. Відомо, що Бунін отримав премію в 1933 році за роман «Життя Арсеньєва». У версії О. Ірванця премію отримує О. Кобилянська із різницею в один голос.

Приїзд літераторки на Карнавал вимагає зусиль від немолодої письменниці, в творі вона постає відповідною до її віку в цей період: «Сама пані Ольга ходила вже мало і погано, та попередньо встигла замовити собі у тому ж Відні крісло на коліщатах, довге, важке і зручне, з м'якими підлікотниками і подголівником» [25, с.127]. Вона урочисто готується і до зустрічі із президентом. В цілому творення такої цілком пафосної ситуації є самоіронією та спробою заповнити ту ланку української дійсності, в якій не вистачає своїх безперечних героїв, культурних діячів світового значення та інших світових імен і стійкого авторитету держави і державних діячів України.

Літературний процес кінця 1980-х О. Ірванець оцінює досить скептично, говорячи, що «Навіть Ліна Костенко і Дмитро Павличко не змогли позбавити українську літературу шлейфу такої собі «безнадійної сільської прози». ... У 1985-1986 роках українська література була нудною, попри те, що на той момент у ній були Ліна Костенко, Павло Загребельний і Дмитро Павличко» [64]. Загальний критичний тон щодо авторів цього періоду відчутний і в змалюванні образу Ліни Костенко, яка постає маленькою дівчинкою, але вже жорстоким створінням, яке продає отруйні пиріжки: «- По двадцять ш'агів! –

відповіла дівчинка знизу вгору й підвела на нього свої світло-водянисті й подорослому недобрі очі. Руді, ніби фарбовані кучерики облямували її квадратне личко» [25, с. 23]. Опис зовнішності й погляд увиразнений змалюванням інтонації дівчинки: «В останньому слові Коцюба раптом учув тон чи то базарної торгівки, чи й вуличної дівки» [25, с. 23]. Такий несподіваний опис живого класика є відвертим тролінгом. Загострює образ подія із пиріжками, які купивши у дівчинки Коцюба викидає у воду: «Катер, набираючи швидкість, полетів на північ, тож Коцюба вже не міг бачити, як за кілька хвилин із каламутної глибини догори білим черевом сплив величезний сом і повільно помандрував униз за течією» [25, с. 26]. Така травестія цілком відповідає стилю твору, проте ця гра іноді видається невеселою і заангажованою.

Поряд із Ліною Костенко у творі зустрічається і образ Сергія Жадана як безпритульного Сергійка із Старобільська, якого рятує головний герой і бере до себе Михайло Семенко. Однозначної відповіді на питання чому саме Ліна Костенко та Сергій Жадан згадані в парі в таких обставинах, котрі руйнують загальноприйняті шаблони, немає, проте, можливо, їх об'єднує рейтинг найбільш медійних письменників 2016 року (твір О. Ірванця був виданий у 2017), отже, ймовірно це стало приводом для поєднання їх сюжетних ліній: «на першому місці серед 11 письменників, згадуваність яких досліджували, опинилася Ліна Костенко. Вона фігурувала в 3975 інформаційних повідомленнях. Другим став Сергій Жадан, про якого згадували 2628 разів» [74]. Цікаво, що сам О. Ірванець, як вказує «Еспресо», у цьому топі дев'ятий і про нього згадували у 286 повідомленнях.

У романі часом трапляються епізодичні образи, наприклад, критик Тетяна Трофименко з'являється у творі лише раз, як ім'я, яке хтось викрикнув із юрби: «- Таня! Тетяно! Тетяно Трофименко!

Коцюба озирнувся, та хто кричав, не зауважив. І до кого кричали, теж. Але знову пролунало, тільки вже з іншого боку:

- Тетяно! Трофименко!

І знову не розгледіти, хто це кричить і до кого» [25, с. 139]. Поява згадки про Тетяну Трофименко, на нашу думку, є даниною гарним відгукам критика на твори О. Ірванця. Наприклад, у новинах сайту видавництва «Старого Лева» Тетяна Трофименко з п'яти книжок, які вона рекомендує купити на Мистецькому Арсеналі-2017, першою рекомендує «Харків 1938» [63]. Тетяна Трофименко – харківська літературознавиця і заступниця директора Харківського літературного музею, завданням якого є просування літератури Слобожанщини, зокрема, її наукові дослідження присвячені українській літературі харківщини періоду 1920-х років. Вона згадана також як основна дослідниця харківської літератури та відома харків'янка-літературознавка.

У цілому кількість імен, згаданих у романі, є значною, проте звичайно критика звертає увагу на те, що дехто обійдений увагою автора, сам письменник не женеться за кількістю згаданих імен і залишає вибір за собою як за автором. Те ж стосується і вибору місць, які згадано у творі. Вони також є інтертекстами, адже просторові об'єкти також розглядаються як тексти. Таким є образ трактиру «Купідон». Він доповнений ілюстраціями (зображення господаря трактиру на фоні герба У.Р.С.Р та вивіска «Купідонъ» із відбитою останньою літерою, що була відбита патріотичною молоддю), які становлять паратекст – літературною структурою, котра належить художнику і допомагає розкодувати текст або додавати йому нових інтерпретацій.

Сам трактир «Купідон» схожий на реальне кафе «Купідон», про яке в одному з інтерв'ю розповідає О. Ірванець: «Купідон» я пам'ятаю ще зовсім не богемним, пам'ятаю, колись заходив у нього з Світланою Поваляєвою. А популярнішим заклад став, відколи закрилася «Картопляна хата» на Майдані, на розвороті тролейбуса... То було дуже зручне місце – не таке богемне, але зручне за розташуванням, близько від центру, поруч УНІАН» [29]. Проте це місце не лише кав'ярня, тут збираються поети і влаштовують читання творів: «Цей проект ми почали з Федором Баландіним у кінці листопада, але ми всі плутаємося з точною датою. Це було до 30 листопада чи після?.. І для мене принципово було важливо, щоб ми сюди приходили щотижня. Й досі наші зустрічі жодного разу ще не пропустили. А ідея належить Юрку Позаяку.

Позаяк розповів, що у Загребі, в одній із кав'ярень подібні посиденьки відбуваються вже 49 років, і люди приходять, читають вірші. Там теж ліміт – два вірші, і теж оголошується переможець одноосібно ведучим» [29]. Звичайно, що в творі «Купідон» цікавий як місце, в яке приходить Коцюба, щоб поспілкуватись із власником та зустрітись із своїм інформатором Петровим.

Петров – вчитель історії та заступник директора з національного виховання. Роль радянської школи в системі комуністичного виховання виявляється в уніфікації особистості, нищенні національних прикмет дійсності, вихолощення моральних цінностей. Перевернуту форму національної школи запропоновано в творі. Коцюба йде коридорами школи і чує, що відбувається за дверима. Автор пропонує цікаву модифікацію історичних подій та художніх творів. Наприклад, диктант, який він чує в одному з класів, що написаний у стилі радянських пропагандистських текстів: «Наша рідна Вітчизна – Українська Робітничо-Селянська Республіка. Столиця нашої держави – місто Харків» [25, с. 17]. Такі тексти містились в різних навчальних збірниках. В іншому класі лунає версія вірша В. Сосюри, який називався «Гайдамака», а в радянській літературі був відомий як «Комсомолец». Шкільний варіант вірша мав ідеологічно правильний зміст, проте, відомо, що В. Сосюра сам мав досвід боїв у лавах гайдамак проти червоних, а також потрапив у червоний полон і його врятувало те, що він вже був відомим поетом. У вірші В. Сосюри йшлося про гайдамаків, О. Ірванець пропонує третій варіант – замість «комсомольців» і «гайдамаків» вжито «українці»:

Бій одлунав, і червоні знамена

Затріпотіли на станції знов,

А до юрби полонених

Сам комісар підійшов.

«Є українці між вами, я знаю.

Кожного кулі чекає печать...» [25, с. 17].

Цей інтертекст цікавий своєю загадковою історією і нерозкритою таємницею походження та авторського варіанту цієї балади.

До симульованих інтертекстів можна віднести ті, що відображають історію становлення У.Р.С.Р. Це підслухана у школі розповідь Петрова про події після «дива під Крутами».

Власне в постаті самого Петрова вгадується український письменник Віктор Петров-Домонтович, що був людиною з енциклопедичними знаннями і водночас отримав імідж подвійного агента. Він певний період справді працював вчителем і викладачем інституту. О. Ірванець у творі використовує саме цю його діяльність і Петров підтверджує Коцюбі загрозливу ситуацію.

Письменник у інтерв'ю наголошує, що його роман призначений для внутрішнього читача, він не буде зрозумілим навіть близьким сусідам. У романі дійсно багато персонажів, майже всі вони мають своїх прототипів. Часто ці люди відомі обмеженому колу знавців української культури, літератури, наприклад, у романі згадано кобзаря Тараса Компанієнка, який співає на вулиці Сумській під час Карнавалу. Йдеться про Тараса Компанієнка, активіста та культурного діяча, що народився в 1969 році. Він замається реконструкцією традиційного кобзарсько-лірницького репертуару, інформація про нього є у Вікіпедії. У романі опис кобзаря відповідає вигляду реального кобзаря Тараса Компанієнка: «Просто посеред вулиці на плетеному легенькому стільчику сидів улюбленець народу, кобзар Тарас Компанієнко, ставний брюнет з гострими рисами обличчя. Кобзар був убраний у приталений чорний жупан і так само чорні штани, заправлені в невисокі чоботи» [25, с. 139]. Тарас Компанієнко – активний учасник обох Майданів і частий гість із виступами в зоні АТО у романі виконує «Думу про нові часи в Україні». Текст думи, який наводить письменник є іронічним щодо сучасних реалій, а також виявляє невідповідність, притаманну суспільству із націонал-комуністичним ладом, в цьому й полягає авторська гра:

Ой нова, нова година

В Україні та й наста-а-ала!

Мир і благоденство

У краю запанува-а-ало! [25, с.139].

Цей текст є алюзією на радянські тексти, які можна зустріти в хрестоматіях та збірках народних пісень та дум, вони зрозуміло, не були народними, мали своїх творців, без таких творів збірка пісень у радянські часи існувати не могла.

Образ кобзаря Тараса також обіграний письменником, адже його прототип дійсно поважна і творча особистість, тому в романі він отримує заслужену, на думку О. Ірванця, увагу і захоплення: «Люд приставав на хвилику біля співця, слухав предковічну мелодію з новими словами, розчулено милувався натхненими рисами обличчя знаного аеда, показував дітям і наказував запам'ятати цього співака, щоби у майбутнім переказувати вже своїм дітям та онукам, що бачили кобзаря Тараса ще живим і повним сил» [25, с. 139]. Коротка відсилка до подій сучасності і особистості теперішньої України є одним із художніх прийомів письменника. Ущільнення часу дає можливість відтворити колоритну і захопливу панораму української дійсності.

Цікавим паратекстуальним засобом є «заспів» до твору, який передує тексту і відкриває видання. Він становить архітекстуальність із твором Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права» і задає загальний тон твору, проводячи паралелі минулого і сучасного та актуалізуючи твір в сучасності. Цей вірш порівнює Харків і Київ як двох давніх антагоністів:

в харкові перший сінематограф.

київ – це міф, а харків – апокриф.

київ любов'ю мозги проїда,

харків нам басні оповіда.

велеречивії басні сії.

мають міста дороги свої,

як їм не стелиться, повік не стулиться.

київ – столиця.

а харків – столиця? [25].

Якщо подивитись на історію створення столиці України початку ХХ століття, то Харків як столиця України є частиною радянської міфології. Про це говорить С. Грабовський: «А тим часом Харків був «першою столицею України» не в реальності, а в системі сталінської більшовицько-імперської міфології. Так, це місто було столицею, але столицею Української Соціалістичної Радянської Республіки, півроку 1919-го і з 1920-го до 1934 року. А насправді першою столицею України – УНР – 1917 року став Київ; створений у Харкові більшовиками наприкінці 1917 року «народний секретаріат» був суто маріонетковим утворенням і в перші місяці свого існування навіть не мав свого очільника – команди приходили з Петрограда» [14]. Письменник в інтерв'ю стверджує, що це його особиста фантазія, він намагається творити принципово нову столицю і навіть перебудовує її на свій смак.

Про своє особливе ставлення до Харкова він говорить так: «я люблю Харків, в ньому є ген столичності. У мене багато друзів звідти, мама з Харківщини» [55]. Він також згадує участь його друзів, з якими він шукав локації для свого роману: «Вже коли сів писати, дуже часто їздив до Харкова на один-два дні. І з Сергієм Жаданом, і з Танею Трофименко та з багатьма іншими друзями ми ходили містом, і я вибрав топографію для роману» [55]. Отже, Харків обрано було для того, що створити принципово новий тип столиці, міста національної мрії.

Харківський простір із його відомими концептуальними особами та місцями має стійкі асоціації із такими константами як «Березіль», ВАПЛІТЕ, Микола Хвильовий, Микола Куліш. Оперуючи просторовими об'єктами автор значно розширює часові межі, точніше ущільнює час. Я. Цимбал, дослідниця «харківського тексту», пояснює відсутність такого розвиненого «харківського» тексту, який має «київський» тим, що Харків втратив статус столиці у 1934 році. Вона також констатує наявність окремого «харківського тексту», який все ж складається в літературі 1920-1930-х років. Основними образами для створення загального образу Харкова стають степ, вітер, промислові гіганти, модерне будівництво.

Якраз модерне будівництво як візитівку нового міста бере за основу письменник, перебудовуючи його на власний смак, про що він говорить у інтерв'ю: «Я дозволив собі трохи перебудувати це місто. Збудував нормальний Оперний театр, на місці їхнього теперішнього, бо у старому проходили слухання у справі СБУ («Опера СБУ, музика ГПУ», – тоді так казали). На місці облдержадміністрації я поставив Президентський палац. До того ж, обидві будівлі зводили архітектори зі світовим іменем. Один із двох у Європі будинків Френка Ллойда Райта стоїть у Чернівцях – будинок офіцерів, а другий – музей Далі в Італії. У мене в романі його будівля – той самий Президентський палац. А новий театр для Харкова в мене спроектував Корбюзьє» [72]. Саме новий Оперний театр обирає письменник для свята харитизації: «Головна харитизація відбувалась у новому Харківському оперному театрі, – його химерний, проте величний силует прикрашав місто вже років зо п'ять» [25, с. 46]. Авторські візії Оперного театру ненав'язливо розкриваються в деталях: «Спроектований французькою зіркою архітектури (Коцюба краєчком пам'яті пригадав, як усією країною збирали кошти на гонорар знаменитості) новий Харківський оперний театр вражав просторінню і масштабами пропорцій» [25, с. 48].

Опис в'їзду в місто та головної вулиці відповідає екстер'єру міста: «Світлі башти, куби, піраміди й паралелепіеди, ніби всипані дрібними зірками, почали вивисуватись і наростати.

Попереду в бузковому нічному небі сяяли хмарочоси Харкова – нової столиці нової України!» [25, с. 42]. Цей опис пояснює бачення автора Харкова як столиці із новими будівлями та хмарочосами, таке враження він залишив у письменника після відвідин в дитинстві, тому й обирає його як місто із столичним шармом із новою урбаністичною структурою. Хмарочоси Харкова – це три основні висотки: Держпром, Дім Проектів та Дім Кооперації. Всі вони були задумані в стилі конструктивізму і будівництво почалось у період, коли Харків був столицею.

Враження від величі модерного міста письменник фіксує різними персонажами, наприклад, Ольги Кобилянської та її асистента. Споглядання

міста викликає думки про еволюцію людського суспільства та невпинний поступ: «Вже у Харкові, коли їх відвезли з вокзалу широким чорним «ролс-ройсом» до готелю (домна Ольга зачудовано позирала крізь вікно авта на велич архітектури нової української столиці), Бойческо, який підтримував голову господині на шкіряних подушках салону, спіймав себе на думці, що, може, цивілізація таки гине не зовсім по всьому світові. Принаймні тут він, не маючи особливих симпатій до українців, усе-таки відчув повсюдну потугу новітнього суспільного ладу – національного комунізму. Держава, що мала таку столицю, вочевидь мусила бути великою й величною: широкі проспекти, чисті й світлі хідники, вимощені добрим каменем, дороги, встелені бетонним покриттям, будинки, що гармонійною геометрією шикувалися вздовж вулиць аж ген-ген у далечінь» [25, с. 128-129]. Опис Харкова в романі – це опис ідеального міста для життя людини. І хоча сам письменник ставить під сумнів правильність ідей національного комунізму, проте він чітко реалізує мрію українців про налагоджений побут та «місто для людей» – ідею, яку активно використовують різні політичні сили сьогодні. Та й ідеальне місто у роздумах буковинця Бойческо також згодом втрачає свою ідеальність через гамірність, юрму.

Роздуми полковника Коцюби про вулицю Сумську побудовані на інтертекстуальній основі й містять іронію та тролінг: «Красива все ж таки ця вулиця... – подумав Коцюба, виходячи на Сумську. І назва гарна. Питома, своя, харківська. А були б під москалями – точно на якогось свого перейменували. Чи ще гірше – на німаку з їхніх поплічників... Прости Господи, на якогось Лібкнехта. Лібкнехта, Карла!» [25, с. 43]. Це іронія, оскільки вулиця Сумська отримала свою назву від дороги на Суми ще 17 століття, вона була перейменована на Карла Лібкнехта в 1921 році й мала таку назву до 1941. Історичну назву вулиці повернули у 1945 році.

Надалі опис вулиці відповідає історичній правді, оскільки пам'ятник Т. Шевченку було встановлено в 1935 році, після того як Харків втратив статус столиці. Ідейне трактування постаті Т. Шевченка в радянській традиції було досить вузьким – як борця за щастя простих людей, але таке його

обрамлення цілком відповідає й альтернативному баченні розвитку України у письменника, хоча набір скульптур дещо змінено. У історичній версії їх 16, проте письменник розшифровує лише постаті солдат: «воїн-унеєривець з гвинтівкою, махновець у кудлатій кучмі, вояк УГА в смішній австрійській шапочці, студент-ополченець, дівчина-санітарка... Навпереміж із ними вклякли попід Кобзарем повсталі кріпаки, тавровані варнаки та інші кармелюки» [25, с. 43]. Як бачимо змінюються лише постаті, але трактовка залишається такою ж. Т. Шевченко втрачає нюанси творчості та широку філософську палітру.

Вулиця Сумська також асоціюється у творі із Пролетарським Карнавалом, бо головні події відбуваються саме там.

Твір також містить епіграф з вірша Т. Шевченка. Це слова «Свою Україну любіть» з поезії, котра була написана у 1847 році під час перебування за ґратами. Поезія продовжується далі так: «Любіть її... Во время люте, В останню тяжкую минуту За неї Господа моліть». Ці слова є своєрідним попередженням, пошуком підтримки у складному шляху розвитку нації. І хоч твір в цілому містить сатиру і бурлеск, ці слова, які лишились непоміченими критикою, розкривають основний зміст твору – застереження щодо творення імперського почуття, почуття величі.

Ще один епіграф до твору є авторським і виступає своєрідним звертанням і спробою встановлення контакту із своїм читачем: «Україні та українцям, яких люблю – присвячую». Ці слова критики відносять саме до авторського коментаря, в якому висловлено основну ідею твору – застереження від вірусу імперськості й пошук демократичних основ української держави, яка твориться сьогодні, адже цей твір не стільки про минулу Україну в її альтернативному варіанті, скільки про тенденції і загрози сьогодення.

Художня рецепція історичного твору має свої характерні особливості, як показав аналіз роману О. Ірванця «Харків 1938», вони виявляються у:

- інтертекстуальності;
- художній грі із фактами та історичними образами;

- карнавальному дискурсі;
- іронії, гуморі й комічному ефекті;
- ущільненні часу.

ВИСНОВКИ

Сучасна літературна практика отримала першочергове завдання очищення від національних міфів та стереотипів. Література як мистецтво осмислення себе в світі пропонує власну інтерпретацію подій національної історії із застосуванням різних експериментів, зокрема, альтернативних сценаріїв розвитку. Ця практика стає популярною в українській літературі. Подібні проекти були здійснені В. Кожелянко, О. Ірванцем, П. Станіславським та ін.

Інтерес до рецепції художнього твору в літературознавстві пов'язаний у першу чергу із дослідженнями рецептивної естетики, проте власне художня рецепція історичних подій належить автору як інтелектуальній одиниці творення нового тексту. Одна історична подія може по-різному трактуватися інтерпретаторами, тому в художній рецепції особливо важливим є авторське сприйняття та відображення. Основними рисами художньої інтерпретації історичних подій є суб'єктивність та полемічність. Формами художньої рецепції часто стають альтернативні історії, які поряд із іншими варіантами історичної або псевдоісторичної прози пропонують читачеві захопливу гру, несподівані акценти та трактовки історичних персонажів.

Рецепції історичних подій і їхня художня обробка має свої особливості. Такий художній твір є абсолютно самостійним інтелектуальним твором, тому він не може оцінюватися із суто історичної точки зору. Однією із форм втілення художньої рецепції історичних творів стають альтернативні сценарії, які отримали світову популярність через можливість зазирнути у ймовірний варіант розвитку подій. Альтернативна історія пропонує гру із відомими історичними фактами і межує з науковою та історичною фантастикою. Ця гра полягає у відхиленні від відомого в історії сценарію у певній історичній точці й творення «альтернативної реальності». Цей різновид творів О. Поліщук схильна розглядати як наджанрове утворення. Поряд із цим альтернативні історії можуть модифікуватися і переходити у інше наджанрове (за визначенням О. Селіванової) утворення – антиутопію. О. Ірванець мав досвід

подібного об'єднання у романі «Рівно/Ровно». В. Кожелянко у своїх художніх альтернативних проєктах пропонує інший варіант розвитку радянської історії, коли Україна бере історичний реванш і стає активним політичним гравцем у другій світовій війні. В творі запропоновано розвінчання історичних і національних міфів та стереотипів. Отже, функціями альтернативних сценаріїв є засвоєння уроків історії та можливості моделювання майбутнього, прогностичність та попередження, увиразнення сучасних проблем у суспільстві.

Формами художньої рецепції історичних подій стають саме альтернативні сценарії та утопії і антиутопії. Ці форми використовують різні формотворчі засоби, зокрема, гру, топоси, інтертекстуальність. Поєднання різних жанрових форм є ознакою постмодерної естетики, як і інтертекстуальні елементи, до яких вдається О. Ірванець у романі «Харків 1938». Явище інтертекстуальності демонструє комунікацію художнього твору із іншими текстами, і це не лише поєднання різних творів у одному тексті, а перш за все перегук із творами, як правило, включеними в загальний національний суспільно значущий контекст (літературні тексти, історичні, тексти реклами, кіно, музика, твори мас-медіа, документи та ін.). О. Ірванець використовує літературний фон для свого твору, який розрахований на освіченого читача, здатного розкодувати авторські образи і загадки.

Проаналізувавши класифікації інтертексту, запропоновані літературознавцями (Ж. Женетт, П. Тороп, Н. Фатеева), дійшли висновку, що вони базуються на різних типах первинних текстів та їх модифікацій у художньому тексті. Крім власне модифікацій текстів до інтертекстуальних компонентів належать алюзії, ремінісценції, традиційні сюжети та ін. Отже, інтертекст становить собою перегук текстів, комунікацію, яку автор налагоджує із своїм читачем. Основними різновидами інтертекстуальності є власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність.

Одним із основних контекстів роману є літературний фон, який полягає у пародіюванні літературного дискурсу, поряд з цим тут також присутня гра із

офіційним дискурсом періоду 1930-х років. Письменник використовує стратегію карнавалу як мистецької події столиці України в романі, так і принципу зняття правил і табу. Це дозволило автору створювати іронічні образи, гратись із біографіями відомих історичних осіб та сучасників. Карнавал є інтертекстуальним компонентом, що містить висміювання і пародіювання текстів (гіпертекстуальність). Письменник використовує алюзії із тоталітарними режимами і спробою творення ідеального суспільства, нового світу, який постає в іншій алюзії до О. Шпенглера. Художній досвід імперської хвороби (алюзія на поділ Польщі між двома державами), яку приміряє автор, у романі є способом долання національних комплексів. Отже, карнавальний дискурс допомагає письменнику вільно досягти певного стиснення часу, коли в один період зустрічаються особи, що належать до різних епох, коли присутні винаходи не відомі на момент подій у творі.

Здійснивши поділ персонажів за типами: за сферою діяльності (історичних осіб; представників культури і літератури) та за часом (персонажі, які відповідають своєму історичному часу (В. Винниченко, О. Ольжич, О. Теліга та ін.), і ті, що народились і працювали в пізніший період (Ліна Костенко, Олесь Бузина, Сергій Жадан), виявили, що окремі персонажі отримали травестійні пародійні модифікації (наприклад, Олеся Бузина). Обрана комунікаційна стратегія допомагає розвінчувати міфи («один народ»), переосмислювати образи історичних осіб (Юрій Коцюба).

Одним із прийомів у творі є уведення вставних конструкцій, які є поетичними творами (або модифікованими відомими творами української літератури, або авторськими поезіями, що підкреслюють пафосність ситуації), а також конструкція «Сон полковника Коцюби», яка є алюзією до творів В. Сорокіна. Цей інтертекстуальний прийом поряд із графічними зображеннями у творі формує карнавальний дискурс і апелює до читача.

Топос роману також є символічним, автор створює образ Харкова, який є столицею України, не лише відтворюючи основні його реальні елементи, а також прикрашаючи його новими, такими, що не існують в реальності, проте, на думку автора, є бажаними – Президентський палац, Оперний театр. Харків

із модерним будівництвом: хмарочосами, харківськими вулицями залучений у інтертекстуальну гру.

Основним прийомом творення художньої реальності стає ущільнення часу, коли автор збирає в своєму романі персонажів різних епох, разом із винаходами та іншими історичними реаліями. Це дає можливість відтворити широкату палітру, відобразити динамічність та рух розвитку.

Гра із мотивами, образами, ритуалами, вигаданими і справжніми, пропонує читачу суцільний ребус і квест, після проходження якого отримуєш естетичну насолоду розгадки закодованих символів. Роман О. Ірванця отримав різні оцінки критиків, але він має важливий прогностичний елемент, спробу подивитись про яку Україну ми мріємо і яка може справдитися у реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакаева С. Рецепция как фактор развития современной французской литературы. *Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология*: сб. ст. по материалам VIII междунар. науч.-практ. конф. № 6(8). Москва : Изд. «МЦНО», 2017. С. 46–50.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Белімова Т. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2005. 19 с.
4. Бійчук Г. Концепція гри як принципу організації та інтерпретації художніх текстів. *Література. Діти. Час*. [Текст] : [Вісник Центру дослідж. л-ри для дітей та юнацтва]. Вип. 1 / Центр дослідж. л-ри для дітей та юнацтва. Київ : Навчальна книга-Богдан, 2011. С. 36–41.
5. Біловус Л. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль : Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка. 2003. 18 с.
6. Бочаров А. Проблема альтернативности исторического развития: историографические и методологические аспекты. Томск, 2002. URL: <http://klio.tsu.ru/contents.htm> (дата звернення 18.10.2018)
7. Бровко О. Альтернативні художні версії минулого в літературі сьогодення: спроба типологізації. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2014. Вип. 3. С. 189–197.
8. Бровко О. Проблема альтернативного моделювання історії в літературі постмодернізму. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2012. № 2. С. 22–32.
9. Бровко О. Основи компаративістики: навч.-метод. посіб. для орг. самостійної роботи й підготов. до модульної роботи студ. спец. «Українська

мова і література», «Українська мова і література. Мова і література (англійська)», «Українська мова і література. Мова і література (російська)»/ Олена Олександрівна Бровко ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 214 с. URL:http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5523/1/O_Brovko_POSIBNYK_GI.pdf (дата звернення 15.12.2018)

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

11. Гай Н. «Харків 1938»: минуле України очима Ірванця. *Друг читача*. – 03.11.2017. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/50957/

12. Генис А. Довлатов и окрестности. Москва : Corpus (ACT), 2013. 480 с.

13. Грабович Г. Уявімо собі на мить... *Критика*. 2017. Квітень. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/uyavimo-sobi-na-myt> (дата звернення 18.11.2018)

14. Грабовський С. Харків як нібито «перша столиця» України. *День*. 2014. 2 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayina-incognita/harkiv-yak-nibito-persha-stolicya-ukrayini> (дата звернення 12.10.2018)

15. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник. Запоріжжя, 2007. 136 с.

16. Давиденко Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посібник Київ: Центр учбової літератури, 2007. 504 с.

17. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда): дисертація к.філол.н. 10.01.06 теорія літератури. Київ, 2016. 210 с.

18. Дробот І. Аспекти рецепції історії у британському романі 80–90-х років ХХ століття. *Літературознавчі обрії*. Випуск 16. С. 44–50. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/30945/08-Drobit.pdf?sequence=1> (дата звернення 13.12.2018)

19. Євченко О. Класична антиутопія і роман О.Ірванця «Рівне/Ровно/Стіна. Нібито роман». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* 2005. (24). С. 277–281. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8589/97/> (дата звернення 21.12.2018)

20. Жаданов Ю., Кулікова І. Художня модель хронотопу в антиутопічному жанрі другої половини ХХ століття. *Питання літературознавства*. 2014. № 89. С. 97–106.

21. Зазуляк Ю. Час історіографії. *Historians*. 27 вересня 2017 р. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2289-yurij-zazulyak-chas-istoriografiji> (дата звернення 22.01.2019)

22. Заноз Н. Навіщо росіянам міф про «один народ»? ТСН. 2016. 19 січня. URL: <https://tsn.ua/blogi/themes/politics/navischo-rosiyanam-mif-pro-odin-narod-574276.html> (дата звернення 27.02.2019)

23. Зима О. Карнавал як складова подієвого туризму. *Економіка розвитку*: Науковий журнал. 2010. № 1(53). С. 33–36.

24. Зубець Н., Ніколаєнко В. Жанрова специфіка роману-антиутопії О. Ірванця «Рівне/Ровно (стіна): нібито роман» *Збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Актуальні проблеми слов'янської філології»*. Запоріжжя: ЗНУ, 2015. С. 9–15.

25. Ірванець О. Харків 1938. Київ : Laugus, 2017. 240 с.

26. Кацюк О. Культура як соціальна пам'ять. *Політична наука в Україні: стан і перспективи: матеріали всеукраїнської наукової конференції*. Львів, ЦПД, 2008. С. 224–229.

27. Кшевецький Порівняльне літературознавство: Навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д.Г., 2012. 140 с.

28. Книги года ВВС-2017: обнародованы Длинные списки. Українські новини. 2017. 20 жовтня. URL: <https://ukranews.com/news/525355-knygy-goda-vvs-2017-obnarodovany-dlynnnye-spysky><https://ukranews.com/news/525355-knygy-goda-vvs-2017-obnarodovany-dlynnnye-spysky> (дата звернення 01.02.2019)

29. Коваль Н. Ірванець про богемні кнайпи і генделики Києва. Інтерв'ю з України. Розмови про життя і не тільки. 2014. 8 серпня. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2014/09/13/oleksandr-irvanets-2/#more-6682> (дата звернення 05.02.2019)

30. Коляса О. Механізми творення ігрового абсурду в постмодерністському художньому тексті. *Науковий вісник Дрогобицького*

державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія : Філологічні науки (мовознавство). 2015. № 3. С. 107–115.

31. Кондратенко Н. Художній текст як ігрова. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія : Філологічні науки. 2014. Вип. 3. С. 204–211.

32. Костюк І. Міфопоетика творів Тараса Шевченка в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2014. Вип. 25. С. 111–125.

33. Коч Н. Інтертекстальність роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Випуск III. С. 211–220.

34. Левків К. Олександр Ірванець виправляє «вади суспільства». *Studia methodologica* : зб. наук. праць / Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2011. Вип. 32. С. 141–148.

35. Літературознавчий словник-довідник [редакційна колегія Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. Київ : Академія, 1997. 756 с.

36. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва: ТЕРРА, 1992. 437 с.

37. Мазипчук М. «Блудний син» Української революції? Юрій Коцюбинський в історії та пам'яті. *Журнал суспільної критики*. 2017. 5 травня. URL: <https://commons.com.ua/uk/yurij-kosyubinskij/> (дата звернення 17.03.2019)

38. Матвієнко С. Історія як ареал гри. *Слово і час*. 2000. № 2. С. 24–27.

39. Макшеева Н. Розвиток альтернативної історії в сучасному літературному процесі України. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2013. Випуск 21. С. 235–246.

40. Мельників Р. Життя і смерть Миколи Хвильового. Від комуніста до комунара. *Українська правда*. 13.05.2013. URL: http://www.istpravda.com.ua/research/2013/05/13/123968/view_print/ (дата звернень 02.03.2019)

41. Меркотан Л. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності. *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 358–363. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Stling_2013_7_58. (дата звернень 17.03.2019)

42. Миронюк К. Модифікація жанру антиутопії в романі В.Рот «Дивиргент». *Scripta Manent*. Молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики. Літературознавчі студії. 2015. С. 75–78.

43. Митюрева Д. Теория рецепции и ее применение в области интеллектуальной истории. *История и историческая память*. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-retseptsii-i-ee-primenenie-v-oblasti-intellektualnoy-istorii> (дата звернень 17.03.2019)

44. Могилко С. Тролінг як спосіб психологічної маніпуляції в інтернеті. *Вісник Черкаського університету*. Серія: Філологічні науки. Черкаси: Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2008. С. 57–60.

45. Мохначева О. «Альтернативная история» как фактор жанровой трансформации современного романа. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 5. С. 112–125.

46. Набитович І. Літературна рецепція філософії історії в романі Миколи Лазорського «Степова квітка». *Філологічний дискурс*, 2016 випуск 4. С. 112–124.

47. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема. *Рідний край*. 2011. № 1 (24). С. 115–125. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1574/1/Orlova.pdf> (дата звернень 18.03.2019)

48. Остапчук Т. Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського «Три блондинки і смерть» на тлі роману Т. Манна «Чарівна гора». *Слово і час*. 2003. № 11. С. 44–50.

49. Осьмухина О., Махрова Г. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.). *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*. 2013. Т. 1. Филология. № 4. С. 50–59.

50. Пархоменко І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2011. № 963. Серія: Філологія. Вип. 62. С. 217–222.

51. Петренко Т. «Харків 1938»: на що готовий читач за «Україну понад усе»? *ЛітАкцент*. – 21.07.2017. – URL: <http://litakcent.com/2017/07/21/harkiv-1938-na-shho-gotoviy-chitach-za-ukrayinu-ponad-use/> (дата звернення 04.04.2019)

52. Поліщук О. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі: дис.. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Старобільськ, 2016. 209 с. URL: https://chmnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/04/Polischuk_O_L_Disertatsiya_na_zdobuttya_naukovogo_stupenya_kandidata_filologichnikh_nauk.pdf (дата звернень 04.04.2019)

53. Поліщук О. Еволюція альтернативної історії в художній літературі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Збірник наукових праць (філологічні науки). 2017. № 9. С. 42–47.

54. Поліщук Т. Ольга Кобилянська: відома і незнайома. *День*. 20.07.2000. URL: <http://incognita.day.kyiv.ua/olga-kobilyanska-vidoma-i-neznajoma.html> (дата звернень 02.04.2019)

55. Савинова К. Олександр Ірванець: «Щоб мене побити, треба прочитати мій роман». *BBC Україна*. 2017. 7 грудня. URL: <http://www.bbc.com/ukrainian/features-42224250>

56. Саяпіна Т. Інтертекстуальні виміри художнього твору. *Держава і регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2004 . № 1. С. 62–65.

57. Селиванова Е. Роман-антиутопія и драма-антиутопія: взаємозв'язь жанров. *Всероссийский журнал научных публикаций*. Серія: Література. Літературознавство. Устне народне творчество. 2011. № 3. С. 25–26.

58. Собора І. Українські критики назвали кращі книжки 2017 року. *Український інтерес*. 25.01.2018. URL: <https://uain.press/articles/ukrayinski-krytyku-nazvaly-krashhi-knyzhky-2017-roku-678131> (дата звернень 05.04.2019)

59. Стасіневич Є. У.Р.С.Р. понад усе: «Харків 1938» Олександра Ірванця. *Читомо*. 14.06.2017. URL: <http://www.chytomo.com/issued/u-r-s-r-ponad-use-harkiv-1938-oleksandra-irvancya> (дата звернень 05.04.2019)

60. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002. 173 с.

61. Томілович Д. Генеалогія антиутопії в соціокультурному середовищі. *Науковий блог*. Національний університет «Острозька академія». 27.05.2014. URL: <http://naub.oa.edu.ua/2014/henealohiya-antyutopiji-u-sotsiokulturnomu-seredovyschi-kintsya-xx-rochatku-xxi-stolittya-2/> (дата звернень 05.04.2019)

62. Тороп П. Проблема інтекста. Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. *Ученые записки Тартуского госуниверситета*. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 33–44.

63. Трофименко Т. Що шукати на головному книжковому фестивалі Києва. *Видавництво Старого Лева*. 5.05.2017. URL: <https://starylev.com.ua/news/shcho-shukaty-na-golovnomu-knyzhkovomu-festyvali-kuueva> (дата звернень 15.04.2019)

64. Трохимчук О. Як Ірванець з радянською владою за «Санітарочку Раю» і спирт боровся. *Українформ*. 14.04.2015. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/1999732-ak-irvanec-z-radanskou-vladou-za-sanitarocku-rau-i-spirit-borovsa.html (дата звернень 15.04.2019)

65. Українець Остап. Олександр Ірванець «Харків 1938»: «Коли Ірванець казав, що роман буде зрозумілий лише небагатьом – я й гадки не мав, що настільки небагатьом». *Студія RUBIE*. 23.05.2017. URL: <http://rubie.in.ua/oleksandr-irvanets-harkiv-1938-koli-irvanets-kazav-shho-roman-bude-zrozumiliy-lishe-nebagatom-ya-y-gadki-ne-mav-shho-nastilki-nebagatom-ostap-ukrayinets/> (дата звернень 15.04.2019)

66. Українська фантастична альтернатива. Тексти. 13.07.2012. URL: http://texty.org.ua/pg/blog/radutny/read/38092/Ukrajinska_fantastychna_alternatyvka (дата звернень 17.04.2019)

67. Ушневич С. Альтернативне моделювання історії в романному просторі О. Чупи «Бомжі Донбасу». *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. 2014. № 2. С. 242–247.

68. Фасоля А. Підручник з української літератури: погляд крізь призму засадничих ідей діяльнісного, особистісно зорієнтованого та компетентнісного підходів. *Проблеми сучасного підручника*. 2015. Вип. 15(2). С. 308–317. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/psp_2015_15\(2\)__32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/psp_2015_15(2)__32). (дата звернень 17.04.2019)

69. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.

70. Федух І. Жанр антиутопії в постмодерністичному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. Випуск дев'ятий. 2015. С. 180–183.

71. Франчук М. Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 152–157.

72. Хмельовська О. та ін. Олександр Ірванець: «Харків 1938» буде зрозумілий дуже небагатьом. *Читомо*. 19.04.2017. URL: <http://www.chytomo.com/news/oleksandr-irvanec-mij-roman-bude-zrozumilij-duzhe-nebagatom> (дата звернень 22.04.2019)

73. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба. *Літературознавчі обрії*. Праці молодих учених. 2010. Вип. 18. С. 54-61.

74. Цього року ЗМІ найчастіше згадували Ліну Костенко і Сергія Жадана. *Еспресо*. 2016. 26 грудня. URL: https://espresso.tv/news/2016/12/26/cogo_roku_zmi_nauchastishe_zgaduvaly_linu_kostenko_i_sergiya_zhadana (дата звернень 24.04.2019)

75. Шама О. «Застрелитися ніяк не можу. Очевидно, боягуз я великий, нікчема». *gazeta.ua*. 2013. 7 травня. URL: https://gazeta.ua/articles/history-journal/_-zastrelitися-niyak-ne-mozhu-ochevidno-boyaguz-ya-velikij-nikchema/496073 (дата звернень 24.04.2019)

76. Шевчук Д. Олександр Ірванець. Харків–1938. Роман. *Критика*. 2017. Липень. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/kharkiv-1938-roman> (дата звернень 25.04.2019)

77. Шурхало Д. Українська «якбитологія»: Нариси альтернативної історії. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. 318 с.

78. Alternate history. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Alternate_history (дата звернень 25.04.2019)

79. Christensen, L.R. (2016). On Intertext in Chemotherapy: an Ethnography of Text in Medical Practice. Computer Supported Cooperative Work (CSCW): The

Journal of Collaborative Computing and Work Practices. Volume 25, Issue 1, pp 1–38. (дата звернень 14.05.2019)

80. Elhefnawy N. After the New Wave: Science Fiction Today 2015. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=8F11DQAAQBAJ&pg=PT211&lpg=PT211&dq=Steven+H+Silver.+%22Uchronicle&source=bl&ots=cozh9GVxXg&sig=K34y3o1ksbR7YrHZw5UmckY89us&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwi5tMmBhMTYAhVhP5oKHd7ZAPAQ6AEINzAC#v=onepage&q=Steven%20H%20Silver.%20%22Uchronicle&f=false> (дата звернень 17.05.2019)

81. Genette G. Palimpsests: literature in the second degree : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.

82. Marcuse Harold Reception History: Definition and Quotations page URL: <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/receptionhist.htm> (дата звернень 17.05.2019)

83. Stableford Brian M. *Dystopia Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. Taylor & Francis, 2006. P. 133–135.

84. Українська Czytanka: Ołeksandr Irwanec. 29 lipca 2016. URL: <phttps://wroclaw.tvp.pl/26347216/oleksandr-irwanec> (дата звернень 19.05.2019)