

Вишницька Ю.В., к. філол. н., доц.,
докторант, Гуманітарний інститут
Київського університету імені Бориса
Грінченка

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЕСХАТОЛОГІЧНИХ МІФОСЦЕНАРІЇВ У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ СЕРГІЯ ЖАДАНА

У статті досліджено індивідуально-авторську модель міфологічного сценарію кінця, реалізованого в художніх текстах Сергія Жадана ключовими міфологемами та мотивами гідроморфної, хтонічної, техногенної моделей, як-от: «Пекло», «Потойбіччя», «Вогонь» тощо.

Ключові слова: есхатологічна модель, ізоморф, міфологема, міфологічний сценарій, міфосвіт, медіатор, модель, мотив, образ, символ, хронотоп.

Домінантними міфологічними образними моделями є космогонічна та есхатологічна, які, на думку О. Фрейденберг, мають «подвійну потенцію – фізичну (космічну <...>, космографічну) і етичну <...>». Космогонічні й есхатологічні образи «добра» і «зла», «правого» і «лівого», «низького» і «високого» можуть співвідноситися з «бігом» і «зупинкою», «швидким» і «повільним», що вибудовують асоціативні ланцюги «швидкий» – це «високий», «небо», «радість» тощо; «повільний» – навпаки, повторює метафори потойбіччя, печалі, сліз тощо [11, 84]

Н. Слухай, досліджуючи відображення уявлень про міфопоетичний хронотоп у східнослов'янському мовно-концептуальному просторі, зауважує, що хаос і культурний часопростір є опозитивними складниками міфопоетичного хронотопу. Неструктурований хаос, не визначаючись через категорії часу і простору, «має дві іпостасі: це або спосіб буття ентропії як міри безкінечного вибору, часопростір потенційних можливостей <...>, або спосіб буття антисвіту як сфери анігіляції негативного, повернення до якого є зупиненням часу, деструкцією, відтворенням нестійких, нефіксованих норм» [10, 21]. Окремо Н.Слухай зупиняється на «дурному» хронотопі, що реалізується в художній картині світу локалізаціями «болото», «пустка, яка залишилася по руйнації міста, церкви», «занедбана церква, хата», «пустир», «цвинтар», «прірва», «провалля», «яр», «ущелина» тощо [див. ширше: 10].

Есхатологічні міфосценарії відсилають нас до міфів про космічні катаклізми, як-от: потоп, знищення людства в результаті землетрусів, пожарів, епідемій, суцільне знищення суші вогнем тощо. Ці міфосценарії пов'язані із міфологемою Втраченого Раю, яка найчастіше підсилюється катастрофічними мотивами, що призводять до хаосу, зникнення, руйнації. Так, за словами Єжи Спеїна, народжується «візія втраченого раю <...> з почуття загрози, прагнення подолати катаклізм, що наближається» [12, 27].

У збірці оповідань і віршів «Месопотамія» есхатологічний сценарій Сергій Жадан вибудовує фрагментарно-точково: за допомогою образів-ізоморфів міфологеми «хаос» – «смерть», «тінь», «приреченість»: *«Ніхто з нас не знає, <...> як близько знаходиться його смерть. Ніхто з нас уявити не може, як далеко на її територію ми заходимо. <...> Ми беззахисні перед нею, нас паралізують страх і приреченість. І мало хто цю приреченість здатен у собі перемогти»* [6, 44-45]. Ключовими колоративами сценарію кінця є «темрява», «пільма», часопросторами – маргінальні явища природи, як-от «холодний липкий туман», що «підіймався вгору, у травневі небеса, оголюючи предмети, роблячи темноту ще більш порожньою» [6, 30, 34, 25, 47]. Туман у текстах «Месопотамії» виступає креатором пустки, порожнечі як «чистого» «ніщо»: *«так, мовби порожнеча зливалася з порожнечею і з порожнечі промовляла порожнеча. <...> І сподіватися тут, у цій частині світу, серед цієї темряви й порожнечі, теж немає на кого. <...> світ обривається й закінчується, і починається лише його відсутність»* [6, 297]. В «Anarchy in the UKR» «темрява» набуває контурів та ознак ірреальної істоти у світі галюцинацій (підрозділ книги так і називається: «Духи приходять на мій гашиш»): *«<темрява> рухалася зовсім поруч зі мною, і <...> могла щомиті необережно зачепити мене, звалити своїм хвостом, або затягти щупальцями до свого темного нутра, <...> темрява — це щось, що знаходиться поза тобою, ти завжди випадаси із неї, натомість той, хто лишається в ній, завжди має зручну позицію для розглядання тебе, адже темрява — вона лише з твого боку темрява, з його боку це вже щось інше, щось, чого ти не можеш побачити, а отже і зрозуміти. <...> слухай — схоже на дихання дерев, на дихання сосен, таке саме спокійне й розмірене, хіба що трішки тепліше, це від їхнього голосу, від того, що вони тобі щось говорять, щось дуже важливе, щось таке, що ти можеш почути лише вві сні, або лише на записах, які ти слухаєш, лише посеред чорної ранкової тиші, оскільки те, що вони говорять, це і є тиша, в'язка цілковита тиша, наповнена зсередини їхніми голосами»* [5, 51-53]. Так, ізоморф потойбіччя «темрява» стає хтонічним терратоморфним образом анімо-аніматичного міфосвіту, зімкненого з міфосном та індивідуально-авторським хронотопом «джазу».

У прозових творах письменника міфосценарій кінця репрезентується образами-першоелементами буття, що семантично ототожнюються з «пеклом», зокрема «вогнем», патологічна функція якого підкреслюється оксюморонним контекстом: *«потойбічний подих вогню»*, який герой «Месопотамії» відчув у *«холодному серці Америки»* [6, 309]. «Вогонь» приймає найрізноманітніших образних форм: наприклад, внутрішнього ворога – слабкодухості: *«Нас убиває слабкість, яку ми тримаємо в собі, позбутись якої нам так шкода. Вона вижирає нас ізсередини, наче вірус, вона не дає нам приймати правильні рішення, триматись за близьких нам людей, вона робить нас приреченим, хоча насправді ми такими не є»* [6, 196-197].

Сергій Жадан у збірці оповідань «Біг Мак» відкриває читачеві особливу есхатологічну картину – постколоніальну реальність: законсервований простір, порожнечу, переоцінку пріоритетів, зміну цінностей і прив'язаність до

минулого, що гальмує розвиток. У реальності, де є «такі-сякі громадянські права, купа виродків, котрі хочуть нами опікуватися, маса ублюдків у пресі й на телебаченні, продажні вибори, смердючі політичні рухи <...>», де «буржуї кидають, мов наживку, пару-трійку пільг і послаблень зі свого столу таким от чувакам, що приїздять на їхні прибацані фестивалі, кидають, ніби виправдовуючи в чийхось очах весь цей безконтроль, який називається громадянським суспільством <...>», руйнація цінностей, суцільна деградація спричиняють загибель цивілізації, в якій вже «мистецтва немає, <є лише> сум і покора <...> розбиті ілюзії, суворий життєвий досвід <... - > вони, ці продюсери й телемагнати, перетворили нашу, не таку вже й погану цивілізацію на купу ідеологічного гівна й маскультової бутафорії <...>, на великі тіньові американські гірки <...>» [2, 63, 74, 80, 81, 83]. У «Депеш Мод» картина апокаліпсису виглядає подібним чином: «напіврозвалений стадіон, в останні роки він зовсім розмок і осунувся, крізь бетонні плити починає битись трава, особливо після дощів, трибуни засрані голубами, на полі теж гівно, особливо коли там грають наші, розвалена країна, розвалений фізкультурний рух <...>» [3, 8], «гастроном темний і порожній, як і більшість гастрономів у країні в цей тривожний час, розвалили країну, суки <...>» [3, 11], «зариганий вокзал города руської слави Белгорода» [3, 48], «занюхана електричка» [3, 49], «заводська територія, <що> лежала в гівні та руїні» [3, 84]. Та відчуття кінця найбільше акумулюється в образі воріт гаража, «оббитих залізом і міддю, справжньої брами пекла, за такими ворітьми потрібно ховати драконів, або атомні бомбардувальники, щось апокаліптичне, одне слово» [3, 142]. Домінантою ж запустіння виступають «постапокаліптичні вокзали» з «Біг Маку», які «серед ночі нагадують міста після евакуації» своєю «атмосферою пустки, порожнечі». Вокзали, що «гріють нас, мов печі, й годують, як пекарні», «роз'єднують і відокремлюють», «перебирають на себе функції якогось такого чистилища». («Чистилище» з'являється також в «Anarchy in the UKR» при описі парку дитинства, в якому панував «відтяжний і ненав'язливий» настрій, що «панує, очевидно, в чистилищі, коли вже поміняти щось пізно і тільки й лишається, що чекати на рішення присяжних, гойдаючись при цьому на важких дерев'яних гойдалках» [5, 75].) «Потойбіччя» виступає основним маркером есхатологічного хронотопу «вокзалів» («де час завмирає, а простір спресовується»): «пси лягають на сходах і сторожко засинають, охороняючи потойбічні вокзальні брами», «заворожувала та дивна чорна пройма, яка відкривається тобі на початку шляху, злам, за яким можна піймати неймовірне потойбічне дихання протягів та миттєве засліплення ліхтарним світлом, внутрішні кімнати реальності, що відкриваються лише подорожнім, пасажирам, які випадають із звичних обставин, зависаючи серед життя, як метелики, на яких вже давно розпочато полювання» [2, 284, 287, 294, 290, 70, 292, 288]. Колоративними складовими «потойбіччя» вокзалів є «морок», «чорнила темряви», «чорна пройма», «чорнота і ніч»; першобуттєвими – вогонь, земля, повітря і вода, що, поєднуючись, занурюють подорожніх у «чорні води транзитності»; архітектурно-атрибутивні – це «типові радянські будівлі, з сірими фасадами та холодними камерами схову, лише на перший погляд нічим не відрізняються одна від одної. Кожна з них має безліч пасток і таємних кімнат із завжди зачиненими дверима <...>», «пастка

з багатьма дверима», «підземні <...> нелюдські переходи». «Потойбіччя» вокзалів підсилюється переживанням маргінальних станів-відчуттів: «примхливого транзитного стану, котрий прискорює серцебиття», «смак <...> солодкого занепаду, смерті» і снів, а також «вниз-скерованою» вертикаллю: «тиша важко осідає», «потоки коштовного пилу падали крізь високі вокзальні вікна». Рух в есхатологічному хронотопі вокзалів ніби «виправдовує всю марноту цього життя, всю невпорядкованість майбутнього й неов'язковість пам'яті» [2, 294, 290, 284, 292, 287, 285, 291]. В «Anarchy in the UKR» таким маркером постапокаліптичного часопростору вокзалу є позацивілізаційне розташування автовокзалу та «закритість» як ознака відсутності «культурного життя» в «психоделічних місцях з героїчною історією, із кумарним сьогоднієм» [5, 48-49]. Усвідомлена, навмисна загерметизованість відцентровується від нефункціонуючого автовокзалу на все містечко Луганщини, в якому люди ховаються від світу «за зачиненими дверима і наглухо забитими вікнами» [5, 20], і сконцентровується на залізничних вокзалах «північного Донбасу, на яких збирався весь місцевий непотріб <...>». Ще один «вокзал» – вокзал минувшини – схожий на «стигле, розламане яблуко, наповнене соком, сонцем і осами <...>», бо коли «надтріснутий», «надломлений» «свій» простір заповнювався «чужинцями»-пасажирами з потягів, «ти шкірою відчував, як зрушується простір і розламується час, як у ньому з'являються тонкі-тонкі, ледь відчутні і майже нікому не помітні тріщинки, в які відразу ж забивалась уся трава наших перонів, увесь покалічений подорожник, забивався і вже лишався там назавжди, як позначка, за якою ти зможеш потім відновити у своїй пам'яті і цей день, і це літо, і цей густо-червоний лак на пальцях ніг, який ти встиг помітити». Повертатися до «застиглого» в пам'яті вокзалу, як і до всіх тих місць із минулого, на думку головного героя «Anarchy in the UKR», – те саме, що «повертатись до крематорія, в якому тебе одного разу вже спалили». Патогенність місць-з-минулого підсилюється також антропоморфним мотивом «хворобливості» споруд донецького Гуляй-Поля – «столиці анархо-комунізму, території унікальних соціально-політичних експериментів»: «Вигляд у вокзала був такий, ніби його розбив параліч» [5, 28, 29-30, 36, 38, 37].

Тамара Гундорова в розвідці «Ворошиловград і порожнеча» зауважує, що «Ворошиловград – це топос, чи місцепростір, у якому живе посттоталітарна людина, викорінена зі свого ґрунту і зависла у повітрі. Його важко назвати ґрунтом чи містом, фактично, це «територія» [1] – темна діра, куди ви(в)тягується минуле і де народжується майбутнє: «ми повільно повзли ґрунтовими дорогами, петляючи в зелених полях і намагаючись углядіти на обрії газові вишки... ми ніби рухались територією, позбавленою перспективи, вона просто тривала, не маючи жодних координат» [4, 120-121]. Ізоморф хаосу, смерті – доміанти есхатологічного сценарію – з'являється в «Біг Маці» в образі моторошної «пустки», що есплікується техногенним атрибутом – вимкненим комп'ютером: «І я сиджу перед вимкненим комп'ютером, дивлюся в його чорний безмір і відчуваю, як мені від усього цього погано <...>» [2, 35].

З перших сторінок роману «Ворошиловград» ретроспектується культурний простір Радянського Союзу. Так, предмети, які знаходяться у квартирі господаря, застарілі й неактуальні, є тим «мостом», що поєднує «тоталітарну і посттоталітарну» реальності: *«Кухня, коридори і навіть ванна цього напівзруйнованого помешкання були забиті довоєнними меблями, потріпанними книгами та стосами журналу «Огонёк». На столах, стільцях і просто на підлозі було звалено посуд та кольорове дрантя, до якого Федір Михайлович ставився ніжно і викидати не дозволяв»* [4, 7]. Велика увага зосереджується на деталях, матеріальних «знаках епохи», які залишилися з часу існування Радянського Союзу: порцелянові фігурки, меблі, велосипеди «Україна», автобусні зупинки, недобудовані залізниці, телефонні контори, зруйновані санаторії та предмети одягу: *«Травмований <...> витяг звідкись із-під крісел свій потяганий дипломат, з якими у вісімдесятих ходили піонери, інженери й воєнруки»* [4, 116]. Тема смерті, застою з'являється також в описі одягу, шаф. Письменник порівнює їх із акваріумами, де *«запах праних сорочок дивним чином перебувався запахом магазинних полиць, ніби запах життя перебувався запахом смерті»* [4, 290-291]. Цікаво, що автор неодноразово використовує метафору акваріуму, води для того, аби розкрити поняття застою після розпаду СРСР: *«Минувши пару кварталів, зайшов до телефонної контори. Всередині було вошко й розбовтано, мов в акваріумі»*. А відсутність води – це щось на кшталт знаку порожнечі: *«Я вже десять хвилин сидів на цегляному бортику висохлого басейну, на дні якого також росла трава. Вона тут, здавалось, росла усюди»* [4, 71]. А контрастно описаний ресторан «Україна» можна навіть вважати метафорою держави в часи перших років її незалежності: комбінується дорогий вишуканий одяг із спортивними костюмами, бандити, спортсмени, інтелігенція, рекетири за одним столом. І, врешті-решт, емоційна хвиля, яка «поглинула» суспільство в «непевний» час: *«відчуття якогось провалля, яке починається десь поруч, звідки дмуть гарячі нестерпні протяги, що забивають дух і розширюють зіниці, підшкірне відчуття тих невидимих жил, якими перетікає кров цього світу»* [4, 82].

Після розпаду Радянського Союзу відбувся тотальний занепад різних галузей виробництва, які вже не були контрольовані й фінансовані державним апаратом, а перейшли до рук приватних осіб [4, 142]. Крім того, при зображенні транспорту (наприклад, ікаруса) автор метафорично трактує кожну його деталь: *«Цей запах ні з чим не сплутаєш, так пахнуть трупи після воскресіння. Стояв він із вимкненим двигуном і темними вікнами, так що зовсім не видно було, що там у нього всередині, хоча там, безперечно, щось було, я чув приглушені голоси й насторожене дихання, тож різко підвівся й спробував зазирнути до салону <...> огледів автобусні сутінки й невпевнено помахав рукою, вітаючись із пасажирями цього мертвотного транспорту»* [4, 110-111]. Цікаво, що масове виробництво цієї моделі машин зупинилося 1991 року. Цілком імовірно, що таке співпадіння дат не є випадковим. Складається враження, що автор ототожнює «мертвотний транспорт» із «машиною» (системою) Радянського Союзу: вона вже не працює, однак залишає «запах». Крім того, за допомогою художніх засобів («дихаючи пекельним жаром», «важкий і гарячий, ніби серпневе повітря, ікарус») автор передає, як ця машина

«тисне» на свідомість. А в «Депеш Мод» «машина» міліцейського свавілля уподібнюється фашистським концентраційним таборам: «сіра будівля ровд» для головного героя «начинена газовими камерами» [3, 185], а сама система терратоморфізується, увляючись страшним чудовиськом, що висмокчує життя, і протиставляється «каналізаційним люкам життя» [3, 127].

Такою «мертвотністю» просякнута всі контексти і «Ворошиловграду», пов'язані з дорогою: «Дорога була розбита, мов хребет пса, що потрапив під фуру...» [4, 241]. Мотив «дороги в нікуди» найповніше виражається в образі-символі «потяга-привида», який трансформується у свідомості головного героя роману в образ долі та пам'яті: «ми рухаємось своїми маршрутами, <...>, і всі, кого нам довелося зустріти, лишаються в нашій пам'яті своїми голосами й своїми дотиками. Навіть якщо я ніколи не зійду з цього потяга, навіть якщо мені до скону доведеться лежати на цій полиці, в загубленій пастці, ніхто не відбере в мене спогадів про побачене, що вже не так і погано» [4, 290-291].

Такими ж покинутими, недоглянутими постають і фермерські угіддя, і недобудована залізниця [4, 256], й аеродром [4, 136, 350], і «покалічена залізнична інфраструктура» [4, 189], і не закопані, не спалені, а відтягнені у відстійник «розбиті машини». Цікаво, що автор, зображуючи зруйновані, занедбані будівлі, часто зауважує, що на їхньому місці виростає трава, бур'яни. А коли оповідає про, наприклад, старий піонерський табір, зазначає, що там «на підвіконнях темніли горщики з висохлими квітами» [4, 179].

Із часом відбувається зміна у функціональній приналежності будівель, однак весь процес соціальних і політичних трансформацій видається героєві «Біг Маку» театральною виставою зі зміною декорацій: «безкінечні товарняки, кілометрові ешелони з вугіллям і нафтою, так, ніби за нашими спинами хтось кінцево збирав декорації і перевозив їх кудись на північ, лишаючи в теплих травневих сутінках металеві конструкції, голий каркас, донбаську пустоту» [2, 128]. В «Атласі автомобільних доріг України» наслідками апокаліптичних процесів стає «мертвий індастріел – і мертвий, і живий, і ненароджений»: «Великі промислові об'єкти помирають, мов динозаври, лишаючи по собі красу руїн і терпкий запах безробіття. Індастріел проходить сім кіл виробничого пекла і перетворюється на мертвий індастріел, коли старі цехи, ніби католицькі собори в туристичних центрах, перестають виконувати свою безпосередню функцію, відходячи в царину історії та шоу-бізнесу. <...> За мертвим індастріелом прочитуються біографії пролетаріату, нанесені трафаретом на стіни колишніх робітничих їдалень, варто лише зупинитись і продертись до цих стін, давлячи в придорожній траві використані шприци та вибілені собачі черепи» [2, 150, 148-149].

Ярослав Поліщук, досліджуючи «топографіку міста» Сергія Жадана, виокремлює два різновиди асоціацій, які вимальовують есхатологічні картини «мертвого індастріела»: ті, що «підпорядковуються стійкому топосові катастрофи, аварії, загибелі, <й ті, що> запозичені з мілітарної сфери <...>» [9, 159]. «Апокаліптична візія» індустріальної дійсності, зауважує Ярослав Поліщук, сприймається Сергієм Жаданом як «даність, усередині якої хоч-не-

хоч <автор> перебуває сам», і пояснює це інтенцією постколоніальної культурної ситуації творити «власні, оригінальні конструкти там, де раніше послуговувалися накинутими схемами» [9, 160].

«Мертвий індастріел» розгортає сумний сценарій кінця, в якому дорога «на схід – через великі тибетські гори, через безчасся і занепад, крізь морок і туман Східної України», дорога «нізвідки і в нікуди, рух заради руху і простір заради простору <...>, за похоронною процесією, <яку не можна обігнати, щоб подивитися> – що насправді починається там, де закінчується життя» стає ключовою міфологемою шляху, кінцевою точкою якого є «Піднебесний Єрусалим Переробної Промисловості». Міфологема шляху є смислоцентром есхатологічного сценарію, складовими якого виступають мотиви смерті, руйнації, апокаліптичні образи руїни, потойбіччя. «Безкінечна потойбічна евакуація» – це знерухомлення «мертвого пейзажу», відмирання «хворого промислового організму», з якого «вийняли мотори, ніби легені, позбавивши промислові об'єкти можливості дихати». Патогенність сценарію підсилюється есхатологічними картинками смерті: «розбиті паралічем шахти», «безробітні й безнадійні мешканці», «інваліди», «алкоголіки», «рани, порізи, переломи, ампутовані частини тіла», «розбита фура, з вивернутим догори нутром», «зарослі травою і засипані пилом містечка», зарослі деревами «коробки цехів і корпуси», «розвалені приміщення», «справжні квартали Сталінграда» тощо [2, 153-166]. В «Anarchy in the UKR» та в «Біг Маці» «дорога смерті» набуває рис хтонічного бездоріжжя та дороги смертельних небезпек і безнадії: «<...> він попрощався з нами без жалю і надії на повторну зустріч, ніби це не ми проїхали з ним щойно цю дорогу смерті, завдовжки сорок потойбічних кілометрів. Очевидно, його дорога була куди не безпечнішою за нашу» [5, 48].

У своїх прозових творах Сергій Жадан порушує заборонені в часи радянського панування питання, зокрема церкви та інтимного життя. Цікаво, що письменник часом вживає ці поняття в одному контексті, таким чином десакралізуючи релігію часів СРСР: «Рано-вранці вони зазвичай розводились про дотримання посту й начитували книги пророків, перериваючись час від часу на прогноз погоди, від чого проповіді їхні звучали цілісно й оптимістично» [4, 345]. Так, релігія у Жадана є чимось цілком буденним, що не вирізняється з-поміж життєвих реалій, на кшталт перегляду телебачення або прийому їжі, а йде поряд із ними. Як слушно зауважує Марія Котик-Чубінська, всі рівні тексту «Ворошиловграда» відображають «наскрізну амбівалентність», і навіть «смерть [яка «нагадує про себе на кожному кроці»] може супроводжувати сміх або секс» [7, 88].

Есхатологічний сценарій моделюється оксюморонним поєднанням мотивів руйнації, смерті, з одного боку, і – воскресіння, з іншого. Десакралізація відбувається в дублюванні амбівалентних символічних образів Ісуса: рибини, що гнила, бджіл, які виїдали цю рибу зсередини, Ісуса, котрий сумно спостерігав за цим процесом: «<...> раптом бачу на підвіконні велику рибину, <...> квартира відчинена і навколо рибини літає кілька бджіл, ліниво кружляють, <...> сідають на риб'яче тіло, повзають по ньому, <...> риба зсередини просто вижрана цими хижачками, їх там цілий рій <...>, і є в цьому

щось настільки моторошне, що ми всі дивимось і не можемо відвести від цієї чортової риби погляду – і я, і Вася, і Чапай, і Юрік, і навіть Ісус на його розп'ятті, котре вибивається з-під його сорочки і пильно-пильно дивиться на вижрану бджолами ромську рибину, і навіть відвернутись не може» [2, 95]. В оповіданні «Динамо Харків» іронічне «перевертання» «верху» і «низу» відбувається в мистецькому контексті, де «навиворітність», «оберненість» сприймаються як «парадокси мислення»: «на панно художник мав зобразити алегоричні фігури, котрі з Божою поміччю мусили б пропагувати здоровий спосіб життя — без сексу та наркотиків. <...> Ісус на панно був схожий на гімнаста, що крутиться на турніку. Марія з учнями нагадували членів журі, котрі стояли збоку і підраховували отримані спортсменом бали. В куточку, самотній і всіма забутий, у чомусь, подібному на інвалідний візок, сидів Юда, схожий на старого гімнаста, котрий свого часу перебрав із транками і не пройшов допінг-контролю» [2, 197-198]. Профанація сакрального верху (що уособлюється образами ангела, Ісуса) досягає свого апогею в хронотопі галюциногенного сну, видінь, марень [2, 188]. Патогенною семантикою охоплені всі деталі цього сну: абсурдне поєднання атрибутів реального буття й ірреальності, сакрального верху й хтонічного низу, мотивів смерті, розкладання, знищення тощо, однак, філософськи зауважує оповідач-автор, «радість і спокій тримаються саме на великому логічному поєднанні тисячі нікому не потрібних, аномальних шизофренічних штук, які, сполучившись у щось єдине, дають тобі, врешті-решт, повне уявлення про те, що таке щастя, що таке життя, і головне – що таке смерть» [2, 207].

Деміфологізація радянської сакральної ідеології в «Депеш Мод» відбувається за допомогою механізму контекстуального уподібнення низу й верху, ототожнення ідеологічних протиставлень, іронічного нерозрізнення сакрального (комуніст Молотов) і профанного (наркоманка Маруся) [3, 143]. В «Anarchy in the UKR» під час зіткнення сакрального і профанного відбувається абсолютне перевертання верху і низу: священний комуністичний міф «розбивається» образним «замінником-перевертнем» чаші Грааля – «пам'ятником борцям за радянську владу у вигляді вази» [5, 25, 26].

«Ворошиловград», «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Біг Мак» та інші прозові твори Жадана просякнуто атмосферою занепаду. Автор постійно подає опис ніби законсервованих у минулому і перенесених до сучасності архітектурних споруд: аеродромів, санаторіїв, лікарень, бібліотек, фабрик, дитячих піонерських таборів. Проте «в усьому відчувався занепад» [4, 137] і порожнеча: замість людей, які раніше працювали на аеродромі/фабриці, час від часу територіями снували звірі, а радянська «цивілізація» відходила у минуле і «заростала травою»: «Подвір'ям росла густа зелень, стіни будівель затягло виноградом, за будівлями виднілась порожня, ніби ранкове шосе, злітна смуга» [4, 137]. Однак хаос, безлад, що панували в часи розпаду «Великої Радянської Імперії» мав, так би мовити, «меркантильне» підґрунтя: суспільство нагадувало «з'їзд мародерів», як описав його оповідач «Біг Маку»: всі, «назавжди покидаючи окуповану ними країну, в нашому конкретному випадку — Велику Радянську Імперію, хотіли взяти якомога більше на пам'ять про небіжчицю <...>» [2, 114]. Розпад імперії, великої цивілізації, «безумної епохи» автор «Біг

Маку» називає *«занудним і безбарвним ступором нашого чмошного безчасся»*, в якому *«всюди гівно, гівно, і більше нічого, гівно»* [2, 118, 129].

Такий же апокаліпсис панує і в головах молоді, що постала перед вибором *«куди йти по життю»* [4]. Якщо у *«Ворошиловграді»* радянська *«стабільність»* залишилася позаду і люди зіткнулися з низкою проблем свободи вибору, то *«апокаліптична стабільність»* поєднується в *«Депеш Мод»* зі спробами, як сказав у післямові до роману *«Весела безпритульність?»* Павло Загребельний, *«бодай виповзти за межі крейдяного кола того маразму, в якому було приречене народитися, а тоді й жити покоління нашого автора»* [3, 228] – покоління дев'ятнадцятирічних, в яких *«голова забита голими тьотками з газетних обкладинок, рекламою та пропагандою»*, яким *«не вистачає бабок і суспільної любові»*, які постійно перебувають *«в такому примарному стані, коли речі розсіюються, а запахи навпаки – склеюються, і розібратися в цьому просто неможливо <...>»*, проживаючи *«фантастичне життя»* у *«фантастичному місці»*: *«на порожньому харківському передмісті, зарослому травою і заліпленому рекламою»* [3, 52, 44, 152], час від часу займаючись *«первинним нарощуванням капіталу в умовах посттоталітарного суспільства»*, і почуваються при цьому *«як ріка, що тече проти власної течії»* [3, 45, 179]. Письменник змальовує колоритний *«дружній колектив симулянтів»*, *«гарну вічно голодну компанію»* [3, 39, 43] *«недоносків»* і *«наволочей – усіх тих «творинь»*, *«різних схибнутих мешканців нашої дивної планети, всіляких химерних виродків»*, які *«пересуваються життям, <...> не знаючи для чого»* [див.: 3, 32, 40, 41, 102, 131, 137, 33, 53, 136; 5, 62-63]. Отож, жаданівський *«персональний каталог»* *«актантів»* есхатологічного сценарію є відкритим багаточленом зі спільною складовою – семантикою занепаду, руйнації, вмирання.

Тема постійного руху, зміни – одна із провідних у романах та оповіданнях Жадана. Так, ідеться першочергово про еволюцію державної системи. І, як зазначає Тамара Гундорова, Україна у *«Ворошиловграді»* зображена саме на етапі переходу *«від радянського минулого до ринкового суспільства, від моноетнічної вкоріненості до транснаціональних міграцій і полікультурних спільнот»* [1] – як країна переселень, міграцій, місце зустрічі Заходу і Сходу [4, 312].

Прозові твори Сергія Жадана певною мірою можна вважати *«путівником»* по постколоніальному українському суспільстві. Жанрово вони також мають риси філософського трактату, в якому джазова тема сенсу буття варіюється в різних контекстах: наприклад, у *«Ворошиловграді»* – в поминальній промові пресвітера, хвалебних піснях на весіллі та уродинах пророчиці-рятівниці Моки, сторінках книжки *«Історія і занепад джазу в Донецькому басейні»*. Лейтмотивом є пригадування як заперечення кінця, вдячність і відповідальність як найголовніші речі, а простір і смерть – як те, що нас об'єднує [див. про це: 7, 97]. Варіацією на тему простору й пам'яті є роздуми оповідача в *«Anarchy in the UKR»*: *« <...> обживання простору, обживання пам'яті, з цим простором пов'язані, є заняттям набагато*

цікавішим і захоплюючим, аніж механічне нароццування цього самого простору, безкінечне розмотування цієї пам'яті» [5, 14].

Семантична домінанта кінця у текстах Сергія Жадана «обертається» її антиподом, нівелюючи мотиви руйнації, знищення, занепаду й ініціюючи рух, віру, надію, любов: *«Смерть присутня в нашому житті як любов, як довіра або ностальгія. Вона виникає нізвідки, вона рухається своїми напрямками, і годі навіть мріяти якомсь на ці напрямки впливати. Залишається хіба що вірити й сподіватись. Залишається любити й приймати життя таким, яким воно є. Себто нестерпно неймовірним. Себто неймовірно нестерпним»* [6, 298]. Так, есхатологічний сценарій передбачає у Сергія Жадана розгортання життєствердної програми, адже, на переконання наратора «Біг Маку», *«життя – річ чудесна і таємнича, і навіть наближаючись до його обшивки, вже майже торкаючись його тугої холодної поверхні, ти все одно ані на півкроку не наближаєшся до його розуміння, тому що воно, це розуміння, існує не з тим, аби відкриватися таким мудакам, як ти, воно існує, щоб тобі просто було добре <...> Життя насправді дуже проста річ, ти собі просто пливеш цією рікою, не намагаючись когось потопити, пливеш собі, задивляючись у прозорі води, й іноді, коли дивишся уважніше, справді може здатись, що ти бачиш, що там — на тому дні, хоч там насправді нічого немає»* [2, 44, 54].

Таким чином, міфосценарій кінця Сергія Жадана моделюється в хтонічних, артефактних та терратоморфних світах або повністю, або фрагментарно. Цілісна семіотична модель реалізована актантами міфосценарію та їхніми функціями. Стрижневими образами – «дійовими особами» – сценарію виступають власне Хаос або його психологічні асоціативи. В якості останніх є образи-першоелементи буття, колоративи-експлікатори «Хаоса»: темрява, морок, п'ятьма, ніч, що часопросторово оформлюють зазвичай світи міфосну, галюцинацій, видінь, марень. У системі ізоморфних образів хаос актуалізує бінарну опозицію з космосом, яка, в свою чергу, концептуалізує міфопоетичні доміанти «руїни», «занепаду», «зупинки» тощо. «Хаос» імплікує деструктивні стани, в яких гармонія в принципі недосяжна.

«Функції актанта» на текстуальному рівні – домінантні образи- та мотиви-ізоморфи «кінця, смерті, потойбіччя»: 1) «тінь», «приреченість», реалізованого найчастіше в анімо-аніматичному світі та світі живої, одухотвореної природи за допомогою проміжних, маргінальних часопросторів, як-от туман – образ-креатор пустки, «порожнечі»; 2) «темряви, п'ятьми», що набуває ознак терратоморфної істоти в галюциногенному хронотопі, зікненому з індивідуально-авторським часопростором музики, джазу; 3) інтравертні трансформації «вогню», що з'являється в оксюморонних контекстах; 4) «загибель цивілізації, суспільна й духовна деградація», що призводять до руйнації і, як наслідок – штучності усього; 5) «зачиненість», «замурованість», «закритість» як ознаки відсутності «культури»; 6) «застій», метафорично експлікований образом «акваріума»; 7) «дорога в нікуди», що найповніше виражається символами «потяга-привида», «недобудованої залізниці», «розбитих машин» тощо; 8) «руїна» тощо.

Есхатологічні міфи у прозі Сергія Жадана реалізуються через низку індивідуально-авторських варіацій есхатологічного міфосценарію, серед яких: «мертвий індастріел»; десакралізація релігії; деміфологізація радянської сакральної ідеології; «апокаліптична стабільність».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча / Т. Гундорова // [Інтернет-джерело]. Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/02/08/voroshynovhrad-i-porozhnecha/>
2. Жадан С. В. Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. Г. Жуков. – Харків: Фоліо, 2011. – 314 с. – (Графіті).
3. Жадан С. В. Депеш Мод / С. В. Жадан; післямова П. А. Загребельного; худож.-оформлювачі Л. Д. Киркач-Осипова, І. В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2011. – 229 с. – (Графіті).
4. Жадан С. В. Ворошиловград: роман / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О. М. Артеменко. – Харків: Фоліо, 2012. – 442 с. – (Графіті).
5. Жадан С. В. Anarchy in the UKR / С. В. Жадан; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2011. – 223 с. – (Графіті).
6. Жадан С. Месопотамія : збірка оповідань і віршів / Сергій Жадан; передм. В. Неборака ; фотографії Гамлета. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с. : іл.
7. Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків; Львів. вид-ня Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2011. – 328 с. (Серія De profundis).
8. Палата № 7 / Л. Лузіна; С. Жадан; худож.-оформлювач О. Д. Кононученко. – Харків : Фоліо, 2013. – 317 с.: іл.
9. Поліщук Ярослав. Література як геокультурний проект : Монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
10. Слухай Н. В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. – 167 с.
11. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
12. Spreina J. Туру світа przedstawionego w literaturze. Wyd. 3, prejrzone I uzupełnione / Jerzy Spreina. – Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2000. – 179 s.

Вышницкая Ю., к. филол. н., доцент, докторант,
Гуманитарный институт Киевского университета
имени Бориса Гринченко

Індивідуально-авторська реконструкція есхатологічних міфосценаріїв в художественних произведениях Сергія Жадана

В статтє дослідована індивідуально-авторська реалізація міфологічного сценарія кінця, представлений в художественних текстах Сергія Жадана ключевими міфологемами і мотивами гидроморфної, хтонічної, техногенної моделей, як, наприклад, «Огонь», «Ад» і др.

Ключевые слова: *ізоморф, міфологема, міфологічний сценарій, міфомір, медиатор, модель, мотив, образ, предвестник, прецедентний текст, символ, хронотоп, есхатологічна модель.*

Vyshnytska Y., PhD, Assistant Professor, Boris
Grinchenko University of Kyiv, Kyiv

***Individual author reconstruction of eschatological Mythological Scenarios in the works
by Sergey Zhadan***

This article explores the individual author`s mythological model of scenario of the end, implemented in Serhiy Zhadan`s texts by key myths and motifs of hydromorphic, chthonic, man-made models, like: "Hell", "Other World", "Fire" and so on.

Keywords: *eschatological model, izomorf, myth, mythological scenario, mediator, model, motif, image, harbinger, symbol, time-space.*