

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

На правах рукопису

КІРЯЧОК МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 821.161.2.09. (477)

**ВІЗІЇ АПОКАЛІПСИСУ В УКРАЇНСЬКОМУ
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Білоус Петро Васильович,
доктор філологічних наук,
професор

Житомир – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Український постмодерністський апокаліптичний роман:	
становлення жанру та його різновиди.....	9
1.1. Науково-критичний дискурс українського постмодернізму.....	9
1.2. Апокаліптичне візіонерство: джерела та різновиди.....	24
Розділ 2. Художньо-образні моделі апокаліпсису	40
2.1. Деміургія апокаліпсису в романі Юрка Іздрика «Воцтек».....	40
2.2. Актуалізація травматичного досвіду пострадянського часу в романі Олеся Ульяненка «Сталінка».....	53
2.3. Роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» – одкровення постапокаліптичного часу.....	64
2.4. Природа есхатологічного напруження в романі Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого».....	78
2.5. Перестороги апокаліпсису в романі Юрія Щербака «Час смертохристів».....	90
Розділ 3. Форми художньої реалізації апокаліптичних візій у романному тексті.....	108
3.1. Інтертекстуальні площини	108
3.2. Особливості мовного простору	125
3.3. Жанрова специфіка.....	141
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172

ВСТУП

Актуальність дослідження. Апокаліптичні візії незмінно супроводжують людство на шляху його розвитку. Гібридні війни та революції, техногенні екологічні катастрофи, надмірне використання природних ресурсів, боротьба за території та сфери політичних впливів, деформація морально-духовної сфери – виразні риси ХХ ст., що стало вирішальним у формуванні посттравматичної апокаліптичної свідомості. Саме тому кінець другого тисячоліття позначився глобальною кризою, що охопила світ й спровокувала спроби мистецької інтерпретації наближення занепаду цивілізації, апокаліпсису як закономірного фіналу людського існування. Україна наприкінці ХХ ст. опинилася у ситуації есхатологічної напруги, зумовленої рядом різноаспектних чинників: наслідками аварії на ЧАЕС, розпадом СРСР, труднощами у відновленні державності, необхідністю подолання постколоніального стресового стану нації та інтелектуальної кризи, спричиненої деформацією основ історичного, духовного, ментального самоусвідомлення українця. Проблема становлення нової парадигми світосприйняття в умовах нової держави та постмодерністського мислення стала потужним поштовхом для мистецьких рефлексій, зосереджених на пошуках можливих шляхів розвитку індивідуума та суспільства, формування оновленого «відкритого» національного простору, а також задекларувала концепцію неминучого катастрофізму, що дала початок творенню різних образних моделей кінцесвітнього візіонерства, які добачаємо в межах романної прози постмодерного етапу історії української літератури.

Сучасне потрактування апокаліпсису продукує найрізноманітніші теорії й концепції у філософії, культурі та мистецтві, з-поміж яких можна виділити три основні напрямки кінцесвітніх інтерпретацій: релігійний, соціально-історичний та психологічний. Явище секуляризації апокаліпсису, що набуває провідного значення у сучасній світовій літературі, а також формальне дистанціювання постмодерністського світогляду від есхатологічних першоджерел та потрактування кінця світу в контексті соціально-історичної інтерпретації (дослідження Т. Хеффернан, М. Булла, Ф. Кермоуда) лише частково притаманне

українській романній прозі межі XX – XXI ст. і постає одним зі складових елементів сутності національного варіанту постмодерністського апокаліптичного роману, об'єктом художньої інтерпретації в якому постає унікальна авторська візія апокаліпсису, що здатна охопити кілька кінцесвітніх потрактувань.

В українській критиці причини та наслідки актуалізації апокаліптичного дискурсу наприкінці XX ст. зазнали широко висвітлення лише у дослідженні Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн» (2005), де науковець пов'язує бурхливий розвиток апокаліптичного компонента художнього мислення в Україні з Чорнобильською трагедією та кризовим станом, започаткованим аварією. Спорадично питанню інтенсифікації есхатологічних мотивів у сучасній українській прозі приділено увагу у літературознавчих працях Т. Гребенюк, Н. Зборовської, А. Соколової, Н. Тендітної, Р. Харчук та інших дослідників. Тому постала необхідність ґрунтовного узагальненого та різноаспектного погляду на особливості репрезентації кінцесвітніх візій у площині української постмодерністської прози.

Актуальність дослідження, таким чином, зумовлена:

- збільшенням наукової зацікавленості передумовами актуалізації кінцесвітньої проблематики у творчості українських письменників-постмодерністів;
- необхідністю виокремлення та інтерпретації різних типів апокаліптичного візіонерства у контексті української постмодерністської романної прози;
- браком наукових досліджень щодо особливостей творення та побутування апокаліптичного постмодерністського роману на українському ґрунті.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка в межах комплексної теми «Історична поетика української літератури» (затверджено вченою радою університету, протокол № 3 від 27 листопада 2000 р.). Тему

дисертації затверджено вченою радою університету (протокол № 6 від 27 січня 2012 р.) та на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 3 від 21 червня 2012 р.).

Мета дисертації – комплексно дослідити специфіку художніх моделей апокаліптичних візій в українському постмодерністському романі на сюжетно-композиційному, образному, ідейно-філософському, жанрово-стилістичному рівнях. Поставлена мета передбачає розв’язання таких **завдань**:

- проаналізувати концептуальні підходи до інтерпретації міфологеми «апокаліпсис» в Україні та світі, схарактеризувати основні типи кінцесвітнього візіонерства в українському постмодерністському романі;
- простежити відображення ідеї «апокаліпсису як гри» у постмодерністському романі Юрка Іздрика «Воцтек»;
- дослідити специфіку реалізації концепції «апокаліпсис як пророцтво» у романах Євгена Пашковського «Щоденний жезл», Олеся Ульяненка «Сталінка», Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого»;
- визначити художні особливості апокаліптичного прогнозування в романі Юрія Щербака «Час смертохристів»;
- охарактеризувати словесно-виражальну і жанрову специфіку постмодерністського апокаліптичного роману, виокремити художні ознаки втілення кінцесвітніх візій у тексті.

Об’єкт дослідження – романи українських письменників Ю. Іздрика «Воцтек», «Подвійний Леон», Є. Пашковського «Щоденний жезл», О. Ульяненка «Сталінка», Г. Пагутяк «Смітник Господа нашого», Ю. Щербака «Час смертохристів».

Предмет дослідження – природа, різновиди та особливості образного вираження апокаліптичних візій у названих творах.

Методи дослідження. Характер завдань дослідження та специфіка предмета наукової роботи зумовили вибір наступних методів: *культурно-історичний* – для аналізу джерел апокаліптичного світосприйняття в українській літературі постмодерного періоду; *компаративний* – для виокремлення та узагальнення ознак

різних типів кінцесвітнього візіонерства в українському романі кінця XX – початку XXI ст.; *описовий метод, методологічні принципи наратології та рецептивної естетики, досвід структуралізму* – для виявлення та характеристики особливостей художньо-образних авторських моделей апокаліпсису у тексті; *елементи лінгвостилістичного аналізу* – для характеристики визначальних рис полістилістики постмодерністського роману.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці теоретиків постмодернізму (Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ж. Женнет, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар) та дослідників його національного варіанту на українському ґрунті (Т. Гундорова, Л. Лавринович, Я. Поліщук, І. Старовойт, Р. Харчук); наукові розвідки щодо потрактування ідеї апокаліпсису в сучасній культурі, мистецтві, літературі (Т. Гребенюк, Ф. Кермоуд, М. Могилевич, О. Сосланд, О. Харлан, Т. Хеффернан); дослідження українських і зарубіжних лінгвістів та літературознавців, присвячені характеристиці стилістичних особливостей романної прози постмодерного періоду (П. Білоус, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, І. Дегтярьова, О. Єременко, Г. Мережинська, В. Пестерев, А. Татаренко, Н. Фатєєва, С. Філоненко); літературно-критичні праці, що розкривають поетикальні особливості творчого доробку провідних прозаїків періоду (Є. Баран, Я. Голобородько, О. Гольник, Н. Зборовська, Л. Масенко, М. Павлишин, А. Соколова, Л. Стефанівська, Н. Тендітна).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві комплексно досліджено аспекти функціонування апокаліптичних візій в українському постмодерністському романі:

- 1) визначено джерела, особливості інтерпретації кінцесвітніх прогнозувань на різних рівнях сучасного світосприйняття, що становлять підґрунтя сутності постмодерністського апокаліптичного роману як літературного твору, об'єктом художньої інтерпретації у якому постає унікальна авторська візія апокаліпсису;
- 2) запропоновано типологію апокаліптичного візіонерства в українському постмодерністському романі;

- 3) встановлено визначальні риси типів втілення апокаліптичного передчуття в українській романній прозі постмодерного періоду;
- 4) виявлено специфічні лінгвостилістичні та жанрові ознаки українського постмодерного апокаліптичного роману.

Практичне значення одержаних результатів зумовлене можливістю їх подальшого використання у викладанні філологічних дисциплін (історія української літератури постмодерного періоду), у розробках історико-літературних навчальних спецкурсів у вищих навчальних закладах гуманітарного профілю, у науково-пошуковій роботі студентів і магістрантів філологічних спеціальностей, а також під час вивчення особливостей творчого доробку письменників-постмодерністів у школі.

Апробація результатів роботи. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 5 від 10 березня 2016 р.). Окремі положення дослідження викладено в повідомленнях і доповідях на наукових і науково-практичних конференціях різного рівня, зокрема, на *міжнародних*: XI Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 15 – 17 червня 2011 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури» (Одеса, 10–11 жовтня 2014 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Філологія та культурологія: наукові проекти» (Сопот, Республіка Польща, 27–28 лютого 2015 р.), та *всеукраїнських*: Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Поліфонія української літератури» (Житомир, 15 лютого 2013 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Журналістика. Філологія. Медіаосвіта» (Полтава, 2–3 жовтня 2014 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Транскультурні коди літературного дискурсу» (Київ, 19–20 березня 2015 р.).

Публікації. Проблематику та основні положення дисертації висвітлено у 8 одноосібних статтях, із яких 5 опубліковано у наукових фахових виданнях, 1 – у закордонному виданні.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (207 позицій). Загальний обсяг дослідження – 191 сторінка, з них 171 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ РОМАН: СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ

1.1. Науково-критичний дискурс українського постмодернізму

Сучасна постмодерна епоха характеризується докорінними переосмисленням естетичних, духовних, філософських підвалин людського існування та продукує нову концепцію світовідчуття, зосереджену в моменті особистісного переживання соціокультурних викликів, ментальних зламів і політичних криз навколишнього світу. Заперечивши рудиментарні ідеологеми тоталітарної доби, українська постмодерністська література стала на шлях пошуку власної ідентичності та нових орієнтирів у просторі між людиною та світом.

Термін «постмодернізм» уперше застосовано в 50–60-х роках ХХ ст. американськими літературознавцями (І. Гассан, І. Гау, Л. Фідлер), а у 70–80-х він поширився в культурології країн Західної Європи, зокрема завдяки книзі Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерний стан» (1974). Сьогодні до числа найвідоміших дослідників постмодерністської проблематики належать Ж. Бодріяр, Ж. Дерріда, Ж. Батай, Р. Барт, Ж. Дельоз, Е. Левінас, Е. Макінтайр, У. Еко, Ч. Тейлор, М. Фуко. Науковому осмисленню феномену постмодернізму на українському ґрунті присвячені праці Т. Гундорової, М. Павлишина, Т. Гуменюк, Р. Харчук, Н. Зборовської, Л. Лавринович, Т. Денисової, Я. Поліщука, В. Пахаренка та ін.

На початку 90-х років ХХ ст. в науковому середовищі розгорнулася запальна дискусія щодо природи, місця і значення постмодернізму в українському літературному та культурному просторі. Діапазон коливань думок щодо національного варіанту постмодернізму в літературознавчих колах був надзвичайно широким: від тотального заперечення необхідності та можливості його повноцінного утвердження на українському ґрунті – до цілковито схвальної оцінки нового етапу розвитку красного письменства.

Так, на сторінках часопису «Слово і час» у рубриці «Літературні рушення 90 -х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь, сучасна і колишня, etc.» учасники заочного «круглого столу» Є. Баран і С. Квіт висловили відверто негативне ставлення до постмодернізму. Зокрема, Є. Баран гостро розкритикував табір зорієнтованих на західноєвропейські літературні зразки письменників (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Єшкілев, М. Рябчук), котрі, маючи на меті проникнення в чужомовний літературний простір, відкидають національне, заперечують традиційне та любіють мистецькі інтереси собі подібних. Водночас, когорта талановитих національно заангажованих митців (В. Медвідь, Є. Пашковський, С. Процюк), на думку критика, замовчується, залишається в тіні «розкручених» колег, єдиним прагненням яких є успіх: «Успіх – це гроші, слава тощо. Відсутнє основне бажання: відтворити в собі людину...» [6, с. 60].

Радикальну позицію щодо постмодернізму як чужорідного для українського культурного середовища явища висловив С. Квіт у статті «У межах, поза межами й на межі» [81]. Він переконував, що постмодернізм «постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору», стає ворогом цілісності та, зрештою, руйнує усталену систему української культури, романтичної за своєю природою. Твердження критика обґрунтовано спростовує Л. Лавринович, а згодом Р. Харчук, яка, апелюючи до тверджень М. Павлишина та Т. Гундорової, робить висновок про те, що «постмодернізм уможливив переформулювання соцреалістичного канону й повернення української літератури до традиції, звільненої від одновимірного соціологічного трактування» [191, с. 15].

На думку О. Ярового, постмодернізм позбавлений будь-яких світоглядних коренів, неприступний для традиційних методів аналізу, а отже – далекий від справжньої літератури. Критик потрактовував новий стиль як вороже, містичне, вкрай небезпечне явище, в основі якого «естетика» поклоніння дияволу й наклепів на Бога, на все, що несе «позитивні хвилі» – на справжню літературу, культуру загалом; оббріхування і приниження людської особистості, зведення її до рівня тварини або й... нижче» [200, с. 70].

На нашу думку, подібна експресивна риторика, спрямована на дегуманізацію та демонізацію постмодернізму, сьогодні бачиться малообґрунтованою й такою, що не пройшла перевірку часом. Щоправда, літературознавчі твердження щодо деструктивного впливу постмодернізму на українську культуру та літературу зокрема добачаємо й у сучасному літературознавстві. Наприклад, П. Іванишин у монографії «Критика і метакритика як осмислення літературності» називає постмодернізм «антимистецьким політичним конструктом денаціоналізуючого призначення; <...> антиестетичною химерою ХХ ст.» [69, с. 249], інтерпретуючи слідування світоглядним засадам напрямку як шлях до маргіналізації нації, спотворення та викривлення притаманних українській культурі основ ідентичності індивіда (віра у Бога, людяність, свобода, духовність, щирість). Вважаючи постмодерн непритаманним і навіть ворожим для української національної сутності явищем, науковець порівнює його з періодом диктатури радянських часів і розмаю соцреалізму та теренах української культури, убачає подібність обох «антихудожніх» ідеологій у їхньому прагненні деконструювати основи української культурної автентичності. П. Іванишин звинувачує основоположників і послідовників філософії постмодернізму у «відірваності» від реального життя, конструюванні та розробці штучних, неактуальних для навколишнього світу проблем (до яких автор зараховує теорії «смерті автора» та «фашизму мови» Р. Барта, «гноїння ідей» Ж. Батая, «війни цілісності» Ж.-Ф. Ліотара та ін.), прагненні до егоїстичного самоствердження у тексті будь-якими засобами. Провідним завданням сучасного мистецтва слова, на думку дослідника, має стати рішуча протидія духовній деградації нації та активне сприяння відродженню одвічно українського світосприйняття, а отже, постмодернізм «як новітній літеральний божок» [69, с. 254] та суголосна йому антилітература мають бути вилучені з контексту сучасної національної культури.

Водночас низка критиків дала позитивну оцінку явищу постмодернізму на українському ґрунті: одні визначали його як закономірний результат поступу української літератури в контексті світової (Т. Денисова, Л. Лавринович,

Ю. Андрухович), інші – як протидію тоталітарному режиму та соцреалізму (Т. Гундорова, Р. Харчук, Р. Семків, М. Павлишин).

Грунтовне дослідження історії світового постмодернізму та його місця в українському літературному процесі здійснила Т. Денисова у статті «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири» [51]. На її думку, середина минулого століття усвідомлювалась американськими інтелектуалами як доба «нічних кошмарів», початок кризового світовідчуття, яке надалі «стало таким гострим, що спричинило тотальну негачію і всесумнів постмодернізму, його дошкульний непримиренний трагіфарс, відчайдушний особистий опір системі» [51, с. 22]. Саме митці США першими відчули й художньо інтерпретували пік кризи західної людини. Згодом обговорення постмодернізму виходить за межі виключно літературні й охоплює питання зі сфер філософії, культури, мистецтва. Термін з суто літературознавчого перетворюється на загальноновживаний і міжнародний, позначає постмодерністський спосіб мислення, особливий умонастрій, духовний стан, тип свідомості. Т. Денисова, спираючись на результати досліджень західних теоретиків постмодернізму (І. Гассан, У. Еко, Р. Барт, М. Бредбері), визначає такі характерні риси постмодернізму, «як невизначеність, амбівалентність, неможливість (непотрібність) чітких дефініцій, фрагментарність, деканонізація, брак самозосередженості й самозаглибленості, іронічність та іронія як провідне начало, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, гібридизація або контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, конструкціонізм, іманентність, семіотичність тексту» [51, с. 26] та додає до переліку еклектизм, синкретизм, вільне поводження з традицією, метахарактер літератури як «першої реальності», єдність історичного та позаісторичного, що, на думку авторки, також входять до складу естетичної парадигми постмодернізму. Також дослідниця визначає основні іпостасі існування постмодернізму на межі тисячоліть:

- постмодерністська свідомість – варіативна, іронічна, в основі котрої лежить вічний сумнів, що стає рушійною силою поступу;
- постмодерністська творчість, що стала антитезою до модерного (елітарного) мистецтва, передбачає звернення до широких мас, плюралізм на всіх рівнях,

мультиваріативність прочитання, максимальну іронію, одночасний творчий пошук автора і читача й т. ін.

- постмодерністський менталітет – новий погляд на світ, зумовлений втратою віри у всесильний розум, вічний, мудрий прогрес. Спрямований на досягнення рівноваги між усіма складовими людської екзистенції у часі та просторі, пошук гармонії у стосунках між індивідом, цивілізацією та світом, він уможливлює нове прочитання історії культури, сприйняття одвічних контрадикцій як своєї єдності. Автор стверджує, що «криза Логосу, Системності, ентропія соціальних утопій, перманентні кризи демократій свідчать про їхню своюєдну завершеність. подібно до шпенглерівських фелхів, ми опиняємося в епіцентрі кінця і маємо визнати неминучість постмодернізму – ери пошуку та сумніву, «броунівського руху» та синкретизму» [51, с. 27].

Т. Денисова переконує, що постмодернізм міг уповні сформуватись виключно в культурі, що увібрала в себе здобутки попередніх періодів, зокрема й модерного, та здатен художньо переосмислити будь-який мистецький спадок, пропонуючи безмежну множинність стосунків і прочитань.

Л. Лавринович вважає, що постмодернізм в Україні слід сприймати як об'єктивну даність, спричинену соціокультурною ситуацією у світі, закономірну реакцію на глобальну кризу людини і суспільства. Однак інтерпретувати його, спираючись виключно на зарубіжну постмодерністську теорію (праці І. Гассана, Ж. Дерріди, Д. Бодріяра, Ж.-Ф. Ліотара) не слід, адже «західний постмодернізм – продукт передусім постіндустріального, споживацького суспільства, орієнтований на масового читача, хоча в кращих своїх зразках поліфункціональний, багаторівневий. Східноєвропейський постмодернізм, зокрема й український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво» [95, с. 39]. Щоправда, природа українського постмодерну істотно відрізняється від інших східноєвропейських варіантів, зокрема російського. Так, притаманні генотипу російської нації геосоціальний маргінес, одвічну розхристаність, загубленість душі у неосяжних просторах Л. Лавринович протиставляє цілісності духовного універсуму українця, що формує природну індивідуалістичну, романтичну

ментальність, котра, трансформуючись, органічно асимілює постмодерністську свідомість. Дослідниця підсумовує: «Таким чином, постмодерна свідомість, що домінує в сучасній українській культурі, – результат своєрідної романтично-рефлексивної дифузії національної ментальності, викликаной до життя нинішніми історичними умовами перебування української спільноти (передусім йдеться про зміну статусу України з колоніального на державний й актуалізовану цим потребу вільного – в екзистенційному вимірі – самовизначення)» [95, с. 45].

Суголосні міркування висловлює Р. Харчук, стверджуючи, що однією з провідних рис українського постмодернізму і його істотною відмінністю від західного варіанту (що був альтернативою модернізму) стає протидія соцреалізму.

Дійсно, критика офіційної літератури, цілком зосередженої на виконанні необхідних владі суспільно-дидактичних завдань, актуалізувала гостру протидію молодого мистецького авангарду. Щоправда, Я. Поліщук у книзі «Література як геокультурний проект» [140] підкреслив, що бунт молодого покоління митців реалізувався не послідовно, адже вся література періоду ототожнювалася з її тоталітарним соцреалістичним складником, що, на думку автора, був провідним, однак далеко не єдиним, а тому руйнація канону зрештою обмежилась епатажем масової свідомості. Науковець стверджує, що постмодерний світогляд з притаманним йому запереченням будь-якого ієрархічного порядку та постійним тяжінням до деконструкції та хаосу навряд чи можна визнати домінуючим в сучасній Україні. Це пояснюється тим, що неусталеність життя українців в новій системі координат спричинює перманентно високий рівень екзистенційної напруги індивіда, підсилює відчуття тривоги, незахищеності, страху перед невизначеним майбутнім, а тому повноцінне існування у межах постмодерних світоглядних настанов є просто неможливим (на відміну від Європи, котра перебуває у цілком комфортних суспільно-цивілізаційних умовах). Водночас реалії існування та самоусвідомлення людини в нашій державі (тотальна втома, розчарування, непевність) великою мірою зближує її зі станом постмодерного індивіда і «у такому сенсі постмодерний світ прямо стосується України, а для письменника відкривається перспектива осягнення та вираження постмодерного

світогляду загального скепсису, гри, розчарованості та зневіреності» [140, с. 275]. Я. Поліщук закликає сучасних письменників у творчості меншою мірою наслідувати універсальні канони постмодерної культури, а лише, спираючись на них, створювати нові коди та значення, іманентні українському соціально-культурному ландшафту.

Концептуальний погляд на причини виникнення та становлення постмодернізму в Україні висловлює Тамара Гундорова у книзі «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» [44]. У центрі дослідження — оригінальний авторський погляд на історію української літератури кінця XX ст. крізь призму апокаліптичного бачення, зумовленого Чорнобильською трагедією. На думку авторки, «Чорнобиль є основним знаковим символом української літератури кінця XX століття. Саме Чорнобиль — як реальний атомний вибух — визначає характер українського постмодернізму, його можливості й обмеження. Загалом український постмодернізм — постчорнобильський текст. Це не означає, що вся постмодерністська література прямо пов'язана з чорнобильською темою, однак у тому сенсі, в якому для Дериди ядерний вибух є абсолютним референтом літератури в атомну добу, Чорнобиль стає реальним референтом усього українського постмодерністського дискурсу. Чорнобиль збігся в часі з процесом розпаду тоталітарної радянської свідомості й став символічним тлом, на якому відбувається видозміна як свідомості, так і самої літератури в українському історичному контексті кінця XX століття» [44, с. 17].

Аварія на ЧАЕС стала каталізатором розпаду радянської імперії та соцреалізму, дала початок відліку нової історії українського народу, межею, перетнувши яку, звикле до існування під гнітом тоталітарної системи суспільство нарешті зрозуміло, що настав час мислити інакше. Безумовно, в авангарді нового, вільного від заборон і цензури мислення, постало українське письменство. В інтерв'ю газеті «Дзеркало тижня» Т. Гундорова зауважила: «Для мене було важливим простежити, як змінилась література після Чорнобиля. Я пишу про той проміжок між Чорнобилем і кінцем другого тисячоліття як про минулий час,

свідомо відмежовуюся від літератури теперішнього моменту. <...> За своїм смыслом апокаліпсис – це певний тип повідомлення, послання про кінець, яке несе в собі також порятунок. Тому чорнобильська бібліотека – це той тип літератури, що, за словами Ю. Лотмана, народжується від вибуху. Іронічна, фрагментарна, претензійна, українська література після Чорнобиля все-таки існувала» [36, с. 25]. Дослідниця зазначає, що Чорнобиль і його наслідки зовсім по-різному сприймаються в Україні та на Заході. Так, західна культура здебільшого характеризує цю подію в контексті психології та філософії, надає їй символічного сенсу, різнобічно осмислює вплив Чорнобиля на суспільну свідомість. Водночас, в Україні трагедія сприймається виключно зовнішньо, а отже, очевидною є необхідність наукового осмислення зв'язку головної апокаліптичної метафори нашого часу та постмодернізму в його українському варіанті в контексті літературознавчого, філософського, цивілізаційного наративу.

Т. Гундорова стверджує, що Чорнобиль став основоположною подією для українського постмодернізму, адже докорінно змінив усталені уявлення про час, простір, культуру, мову та віртуально поєднав складові елементи нового постмодерного світу, де постчорнобильський текст стає носієм символічної реальності, в основі котрої притаманні кінцю XX ст. заперечення ідеологічного простору тоталітаризму та соцреалізму, сумнів і недовіра до основних модернізаційних ідеалів. Дослідниця говорить, що «Чорнобиль став матеріальним утіленням постмодерністської метафори. Він поєднав реальність постіндустріальну, втілену у величній красі Чорнобильської електростанції, відбитої у водах атомного озера, і середньовічну, передмодерну. Він означив час не як процес лінійний, контрольований, але звихнений і регресивний. Він реалізував післяапокаліптичну, не фантазійну й не утопічну, а справдешню реальність» [44, с. 17].

Ядерний дискурс «посилює іронічний характер повідомлення, привертає увагу до текстуальних розривів, багатозначності й різнорідності дискурсів, стверджуючи, що знання не тотожне правді чи зв'язності повідомлення» [44, с. 16] та продукує «атомну не-реальність» – риторичний фантазійний текстуальний

вимір, існуючий у віртуальному мовному середовищі, сповнений текстами-гібридами, словами-мутантами, цитатами, риторичними повторами та топографічними мапами «забруднень», що стає полем постмодерних інтерпретацій низки етичних, онтологічних, ідеологічних та ін. проблем тоталітарного часу. Водночас, чорнобильський катастрофізм провокує рух у напрямку переосмислення ролі історії, цивілізації, прогресу, пошуків нових вимірів свідомості.

Т. Гундорова вважає, що притаманна західному постмодерному світоглядові втома від історії своєрідно інтерпретується в Україні, де «розчарування у великих наративах історії співіснує з романтичною мітологізацією національної історії» [44, с. 33]. Заперечення або ж зміна радянської історії відповідно до нових суспільних реалій формує ставлення до неї як до плинної віртуальної реальності, залежної не стільки від об'єктивних фактів, скільки від нових потреб і вимог сучасності. Науковець підкреслює, що Чорнобиль втілює апокаліптичну іронію постмодерної епохи, реалізувавши закладений у самому понятті «постмодернізм» метафоризм – «буття-після-сучасности».

Ранній постмодернізм в Україні, на думку Т. Гундорової, виник ще за радянських часів і виявив себе як у сфері андеграунду (Київська іронічна проза) так і в офіційній літературі. Однак отримав змогу розвинути саме у 90-х роках ХХ ст. – післячорнобильський період, що став перехідним і вкрай травматичним для української державності та культури. Р. Харчук відзначає, що авторка «Післячорнобильської бібліотеки» виокремлює в цьому десятилітті дві фази, відмінні за ідейним і мистецьким спрямуванням: «Якщо в першій панівною, на її думку, була ідея свободи, а головним завданням – ревізія попередньої традиції, прагнення подолати «неповноту» української літератури, модернізувати її і знайти своє місце у Європі, то у другій – посилюється протистояння між різними літературними групами, а позиції дидактичної літератури зміцніли» [191, с. 23].

Книга «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» викликала широку полеміку в інтелектуальних колах, однак, ми погоджуємося з позицією Р. Харчук, котра стверджує, що здійснена

Т. Гундоровою наукова розвідка є найгрунтовнішою та найсистемнішою, зокрема й тому, що «дослідниця розглядає період після Чорнобиля як постапокаліптичний, пропонуючи почати відлік від Чорнобиля як символічної події кінця ХХ. ст., після якої, за словами Ж. Бодріяра, Берлінська стіна більше не існувала. Внаслідок цього її концепція набуває масштабності, відділяє постколоніальний канон від імперського, об'єднує в постмодерне ціле українське літературне неонародництво, неомодернізм і постмодернізм. При цьому багатоголосся й формальні відмінності свідчать не про слабкість літератури, а про її нормальний розвиток» [191, с. 24-25].

Ю. Андрухович у статті «Повернення літератури?» [1] іронізує з приводу великої кількості термінів і понять, якими критики намагаються окреслити явище постмодернізму в українській літературі, та приходить до висновку, що подібний термінологічний хаос пов'язаний з неможливістю надати чітке визначення тому, всередині чого знаходишся. Адже, на думку автора, постмодернізм – це, передусім, певний культурний стан, ситуація, спричинена попереднім розвитком людства, а також наступний крок у літературі після завершення епохи модернізму. Ю. Андрухович зауважує, що такі основоположні критерії модернізму, як глибинний психологізм, заперечення загальноприйнятих суспільних норм, бунтарський пафос, прагнення до пошуку нових методів і засобів творення мистецтва у 40-60-х роках ХХ ст. вичерпали себе. Особливо це стосується принципу «новизни», що у результаті став визначальним і прирівнювався до критерію «мистецькості», або ж навіть ототожнювався з «художньою вартісністю». Натомість, постмодернізм проголошує рівноправність будь-яких критеріїв у мистецькому полі, передбачає «плинність правил і цінностей», заперечує ієрархічність, диктатуру і, як підсумовує критик, «зрештою, постмодернізм – це ще й усвідомлення остаточної, онтологічно зумовленої безвиході будь-якої з практик. Історія мистецтва на рівні історії його рухів, стилів, напрямів і течій – це перш усього історія поразок і безвиходей. У постмодернізмі, спричиненому передусім відбутістю Великої Модерністської

Ілюзії, акумульовано пам'ять про ці поразки й безвиході і звідси, припускаю, його іронічність» [1].

Теза Ю. Андруховича щодо рівноправності будь-яких явищ в контексті постмодерної літератури видається нам дещо дискусивною, адже, так само як модернізм прагнув новизни, постмодернізм прагне тиражу, бестселеру, непересічного тексту, і, як зауважує І. Старовойт, часто «сучасне мистецтво заклопотане суто постмодерною ідеєю рекорду, пов'язаного радше з наполегливістю і зусиллям, аніж з талантом» [161, с. 8]. Загалом же розлогу дискусію з приводу стосунків модернізму та постмодернізму в українському літературному просторі можемо підсумувати висновком про те, що останній став критичним переосмисленням модерністичних канонів і навіть включив ряд їхніх тлумачень у власну естетичну матрицю, а також сформував нові умови для прочитання текстів попереднього періоду. Водночас, інтерпретація досягнень модернізму коригує шлях розвитку постмодерного дискурсу.

Ю. Андрухович окреслює риси, притаманні «істинному» постмодернізму (як то тотальне цитування, монтаж, гра заради гри, іронія та відкидання будь-яких етичних систем, смерть автора як творця індивідуального літературного світу, формальні експерименти з мовою, загравання з масовою культурою як демонстрація несмаку та вульгарності та ін.), котрі часто згадуються критиками у негативному сенсі як чинники руйнації літератури, мистецтва, суспільної свідомості, та висловлює припущення стосовно того, що в основі такого неприйняття постмодернізму з його орієнтацією на фрагментарність, хаос та іронію над колишніми цінностями лежить активно пропагована літературами попередніх епох цілісна модель світу, заснована та вірі та довірі. Однак, письменник закликає читача сприймати нову літературу не лише як територію пародії й інтелектуальних ігор, а й як небайдуже мистецтво, що спрямоване на зближення та співпереживання, душевну комунікацію, взаємне проникнення, та говорить про людину і людське. І неодмінно дарує насолоду від тексту.

І. Старовойт у дисертаційному дослідження «Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ ст.» узагальнила та

сформулювала основні положення естетичної концепції постмодернізму в Україні. Так, науковець відзначає, що «рух літератури не доцентровий, як раніше (до суті жанру, до шедевр), а розсіяний, відцентровий (до пограниччя мистецтв і жанрових симулякрів). Сучасні художні тексти в Україні породжені метатекстом, і більшість домінуючих у літпроцесі книг є прописами культурологічних концепцій. Постмодернізм приймає це все і заохочує приріст критичної маси письма, де книги робляться із книг» [162, с. 9]. Отже, постмодерністський текст мислиться як маргінальний, експериментальний, побудований з елементів різних стилів та жанрів, такий, що апелює до «літературних гурманів» і має безліч прочитань, адже стає моментом співтворчості автора і читача, тим самим нівелюючи межу між «своїм» і «чужим» словом. Такий обмін смислами може призвести й до їхньої кардинальної зміни. Цей момент пов'язаний з явищем інтертекстовості як домінуючого елементу постмодерністського текстотворення та його співвідношенням з реаліями навколишньої дійсності. Зміни епох, поколінь, культурно-історичних обставин продукують нові прочитання, мутації змісту, а отже текст у сприйнятті реципієнта завжди відрізнятиметься від авторського варіанту.

І. Старовойт відзначає такі провідні риси постмодерністської культури та літератури зокрема, як поривання з земним існуванням та перехід у віртуальність, безтурботний плюралізм й всеїдність, порушення ієрархічних зв'язків, пріоритетна увага до суперечностей, а не до згоди, деонтологізація світу та стверджує, що «з постмодерної точки зору, сучасність можна описати як концепт вибірково повтореної минувшини. Цитата перетворилася на знак опанованої культури. Підвищена ремінісцентність, увага до чужого слова стали запоруками творчості в постісторичних умовах. Наша епоха досягла високого рівня складності й багатозначності. Нового для людини культури суттєво поменшало у порівнянні з наївною людиною. У цьому сенсі постмодерністи були завжди. Але колись такий тип світогляду був рідкісним і випадковим, а тепер стає ключовим» [162]. Тому постмодерна українська література наприкінці ХХ ст. постає явищем маргінальним, інтелектуально насиченим, зорієнтованим на «свого» читача.

Відмирання радянської культури та канонів соцреалізму вимагало витворення якісно нової культурної свідомості, що у часи бурхливих історичних, соціальних, ментальних змін формувалась хаотично і нелінійно. Ця невизначеність і невпевненість, вірогідно, й стали базисом для багаторічних дискусій з приводу українського варіанту постмодернізму, його закономірної або ж вимушеної з'яви в межах українського літературного простору, прогресивного чи деструктивного впливу нового напрямку на національну культуру й т. ін.

Одним з провідних літературних жанрів епохи постмодернізму є роман. М. Бахтін відзначав, що визначальною рисою нового прогресивного світу стає активна багатомовність, в умовах якої між мовою та зовнішнім світом вибудовуються цілковито нові зв'язки, досягнути котрі не під силу багатьом жанрам, домінуючим у часи замкненої одномовності. Натомість роман «склався та виріс саме в умовах загостреної активізації внутрішньої та зовнішньої багатомовності, це його природна стихія. Тому роман і зміг постати на чолі процесу розвитку та оновлення літератури в мовному та стилістичному плані» [11]. В. Пестерев у посібнику «Постмодернізм і поетика роману» [137] визначає особливу художню мову та стилістику засадничими рисами жанру, однак, наголошує, що майже всі ознаки постмодерністської поетики мають багатовікову історію використання в межах різних напрямків та стилів, і постмодерними вони стають виключно в контексті відповідного світосприйняття, на основі которого твориться, а згодом прочитується текст. Автор називає такі елементи художньої системи постмодерністської прози, як інтертекстуальний простір, відкритий текст, нелінійне письмо, вторинність («відображення відображення» та «образ образу»), поєднання різних жанрових рис, цитація та гіперінформативність, нівелювання меж між «високим» та «тривіальним» мистецтвом, поєднання масового та інтелектуального, пародія, стилізація, гра та ін. Усі ці ознаки В. Пестерев об'єднує поняттям полістилістика, використовуючи термін на позначення гетерогенного та багатокомпонентного характеру постмодерної поетики. Водночас, науковець наголошує, що «як і роман попередніх епох, постмодерністський роман – органічна єдність форми в динамічно складних

взаємовідносинах її зовнішніх і внутрішніх сутностей та виявлень. Однак, в інших параметрах. Полістилістика передбачає в межах одного романного тексту постійних рух, зміну та заміну художніх домінант» [137, с. 24].

Л. Сокол у статті «Український постмодерністський роман: реалії та критика» доводить, що роман як неканонічний жанр, що постійно змінюється, зміг легко адаптуватися до умов невизначеної постмодерної реальності, за обставин якої провідним аспектом зображення у літературному творі стають індивідуальні стосунки автора з текстом. Письменник-постмодерніст реконструює мистецькі, наукові, інтелектуальні здобутки попередніх епох для створення різноманітних жанрових моделей романної прози (роман-клепсидра, роман-лексикон, роман-гороскоп і т. ін.), сучасних текстів-головоломок, спрямованих на варіативне прочитання та переосмислення. Роман, кінцевий зміст котрого не залежить від попередньо заданого напрямку читання, науковець термінологізує як гіперроман, у якому «із наперед запропонованого автором розгалуженого прочитання непомітно висновується тканина безконечних переплетених прочитань. Кожен із текстів, логічно прорахованих автором, неминуче вивищується над власним логічним корінням і перетворюється на розгалужену крону. У таких текстах стає можливим поєднання творчого й дискурсивного підходів, що варто розглядати як проекцію принципу побудови тексту на сам текст» [158, с. 37]. Окреслена характеристика роману співпадає з поняттям «ризом», що разом із такими формотворчими прийомами, як колаж, монтаж, ремінісценція, пастиш, лежить в основі постмодерністської стилістики.

Однак, дослідниця сербського варіанту постмодернізму в літературі А. Татаренко зауважує, що такі притаманні постмодерністській парадигмі риси, як хаос, асистемність, розрізненість, на рівні форми тексту парадоксально співіснують з категоріями структурності й упорядкованості, «адже лабіринт (попри безліч коридорів і варіантів їх проходження) має сталу зовнішню форму, яка є незмінною. <...> Карнавал має свої правила, порушення яких перетворює його на щось інше. Існування (багатоваріантне, поліморфне тощо) відбувається в межах форми, яка є (так чи інакше) заданою» [167, с. 18]. Така неоднозначність і

багатоаспектність постмодерністської прози й заохочує літературознавців до вивчення її поетикальних особливостей. Науковець доходить висновку про наявність у сучасній прозі ідентифікаційних поетикальних домінант (літературоцентричність, текстуальність, формотворчість), що несуть у собі дух постмодерного часу та можуть мати місце як у визнаних літературознавчою наукою постмодерністських текстах, так і у тих, що не містять повного комплексу зазначених вище ознак.

Гостро постала й проблема періодизації постмодерного періоду української літератури, що викликала багатоголосся наукових припущень та узагальнень. Р. Харчук у книзі «Сучасна українська проза: Постмодерний період» [191] окреслює три основні класифікації сучасної літератури: розподіл авторів і текстів за генераційним принципом на «вісімдесятників» та «дев'яностників» (обстоюють В. Єшкілев, Л. Демська); поділ митців слова за географічним принципом на представників «галицької» та «житомирської» шкіл (В. Даниленко), або ж «галицько-станіславську» і «київсько-житомирську» школи (Н. Білоцерківець); однак, ми погоджуємося з думкою дослідниці про те, що центральною варто вважати третю класифікацію, засновану на принципах естетичної та стильової орієнтації (гармонійне існування в контексті постмодерну трьох провідних естетичних орієнтацій – неопозитивізму, неомодернізму та постмодернізму).

Отже, вивчення особливостей побутування явища постмодернізму на українському ґрунті позначене особливою актуальністю, адже процес становлення цієї літературної парадигми та визначення її художньо-естетичних меж пов'язаний з докорінними змінами у системі екзистенційних координат українців, травматичним досвідом аварії на ЧАЕС та руйнацією тоталітарного режиму, витворенням нового плюралістичного типу мислення та світосприйняття, що не заперечує або ж паразитує на здобутках минувшини, а трансформує й переосмислює їх, надаючи сучасному мистецтву слова нових сенсів та форм.

1.2. Апокаліптичне візіонерство: джерела та різновиди.

Апокаліптична література як специфічний метажанр бере свій початок з прадавніх часів й, передаючись в усній (міфи, легенди), а згодом писемній формах (Біблія), нині побутує у різних культурних світах. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» відзначено, що «найвідоміший апокаліпсис склався в юдео-християнській словесності, починаючи з кількох століть до Христа й закінчуючи I ст. н.е. Він зумовлений атмосферою тривоги й зневіри, що характерно для ситуації державно-політичної нестабільності юдейського суспільства, яке пережило розпад царства, ряд кровопролитних війн, окупацію та катастрофу вавілонського полону, громадянську війну часів Макавеїв та експансію з боку гелліністичного оточення, вінцем якої став римський протекторат» [3, с. 36]. Юдеям було важко усвідомити й пережити падіння Царства та Єрусалиму, тому вони мали відновити релігійний оптимізм і почуття необхідності подальшого руху задля подальшої долі віри й культури, самого існування народу. Протягом усієї історії людства інтерес до апокаліптичних настроїв і мотивів посилювався в суспільствах під час криз, нестабільності, на зламі епох.

Як апокаліптичні визначають книгу пророка Даниїла в Старому Завіті, апокрифи Єноха, Авраама, Петра, Павла, Марії та ін. Мотиви цих книг лягли в основу християнського апокаліпсису – «Об’явлення Святого Іоанна» – канонічної книги, написаної Іоанном Богословом у вигнанні в 68–69 чи 81–96 рр. н.е.

Іоанну, коли той перебував «у дусі», явився Господь, осяяний силою та мудрістю, й мовив: «Отже, напиши, що ти бачив, і що є, і що має бути по цьому!» (1:19). Керуючись цими словами, пророк розпочинає свою оповідь від імені Божого.

Апокаліпсис складається з 22 глав. Перша становить собою своєрідний вступ. Наступні дві глави містять звернення до семи малоазійських церков. У них говориться про позитивні сторони їх християнського життя у вірі та викриваються все ж наявні духовні вади роду людського. Як зазначає дослідник Апокаліпсису

архієпископ Аверкій, «зміст цих одкровень і настанов має найближчий стосунок до стану церковного життя малоазійських церков наприкінці I століття, та разом із цим він стосується всієї Церкви в цілому від часу її існування на землі» [5, с. 19].

Сьома глава «Об'явлення» гласить про 144 000 обраних, котрих оминє лихо Страшного Суду, «і Бог кожную сльозу з очей їхніх зітре!» (7:17). Решту людей очікують великі біди та смерть. Сім Ангелів, посланих Богом, сплять землю та ліси, перетворять моря на кров, заразять воду полином і т. ін. Жахливі пророцтва Апокаліпсису можна інтерпретувати і в сучасному контексті. Наприклад, Зірка Полин, що, впавши з неба, отруїла воду річок і морів, нині асоціюється з екологічною катастрофою (зокрема з аварією на ЧАЕС), під градом, що падає на землю, та вогнем, змішаним із кров'ю, можемо розуміти велику кровопролитну війну та ін.

Вражаючим є й образ сарани, що вийшла з диму темряви, аби п'ять місяців знущатися над людьми. Схожа вона на коней, готових до війни, на голові вінець із золота, обличчя людські, волосся – як у жінки, зуби – як у левів. Архієпископ Аверкій зауважує, що «сарана – це алегоричний образ людських пристрастей, кожна з яких, досягаючи краю можливого, набуває ознак цієї потворної комахи» [5, с. 39].

Вагоме місце у оповіді надано протистоянню двох основоположних сил: Бога й антихриста, боротьби, що давно стала основою для популярних апокаліптичних сюжетів. Якщо Бог – всемогутній, справедливий, велично-білий, то антихрист у «Об'явленні» зображується так: «І я бачив звірину що виходила з моря, яка мала десять рогів та сім голів, а на рогах її було десять вінців, а на її головах богозневажні імена. А звірина, що я її бачив, подібна до рися була, а ноги її – як ведмежі, а паща її – немов лев'яча паща» (13:1, 2). Утіливши у собі риси найлютіших звірів, антихрист, наділений владою дракона (диявола), ступить на землю, щоб завойовувати людство. Та правління його буде нетривалим – 42 місяці.

Двадцята глава «Об'явлення» відкриває перед читачем картину Страшного суду, де кожен отримує за діяннями своїми. До суду будуть прикликані й живі, і

мертві, а мірилом справедливості буде книга життя. Усі праведники записані в цю книгу, й житимуть вони далі, не знаючи ні пекла, ні смерті. На всіх інших чекає вічне покарання: «Смерть же та ад були вкинені в озеро огняне. Це друга смерть, – озеро огняне. А хто не знайшовся написаний в книзі життя, той укинений буде в озеро огняне...» (20:14, 15).

Завершується книга Апокаліпсису створенням прекрасного міста, нового Єрусалиму, де у святості житимуть праведники. Зауважується й Слово Боже: «Так, – незабаром прийду!», звернене до всіх, хто живе нині на землі.

Загалом, за останні двадцять століть з'явилося багато трактувань Апокаліпсису. Одні тлумачі надають книзі винятково історичного значення (часів гоніння на Церкву в I ст. н.е.), інші очікують на Пришестя Христове. Дехто вбачає в тексті не пророчий, а повчальний зміст, інші стверджують, що яскраві алегорії використовуються лише з метою вразити читача. Наприклад, О. Сосланд у статті «Задоволення від апокаліпсису» нагадує, що до початку Реформації «Одкровення» було вилучене зі Святого Письма, адже «чітка маргінально-танатофілічна зорієнтованість цього тексту не могла не бути поміченою. З іншого боку, його нове визнання також не було випадковим. Страх можливого завершення всього сущого з пропагандистської точки зору виявляється досить зручним. Крім того, будь-яка релігія як тотальна світоглядна конструкція повинна містити у своїй структурі й садистичний локус» [161].

Отже, містична і моторошна книга-пророцтво не залишила жодне покоління, жодну епоху байдужими до свого змісту, і світове мистецтво знову і знову звертається до мотивів Біблійного Апокаліпсису, що став «граматикою апокаліптичної образності» [2].

М. Могилевич у дисертаційній роботі «Апокаліптичні уявлення в європейській культурі XX ст.» використовує поняття «міфологема» на позначення «стійкого образу колективної свідомості представників культури, що знайшов втілення в певній символічній формі та безпомилково розпізнається представниками культури завдяки цій формі» [112, с. 11] та називає апокаліпсис однією з найвагоміших міфологем християнської доби, що не втрачає своєї ваги й

у постхристиянській, секуляризованій свідомості. На думку авторки, апокаліптична міфологема глибоко вкорінена в європейську свідомість, адже остання сформувалась саме в часи превалювання християнського релігійного компоненту. Зважаючи на цей факт, вірогідною є теза про те, що сучасне уявлення про апокаліпсис хоч і формально дистанціюється від есхатологічних першоджерел, та все ж має ряд спільних рис з його християнським тлумаченням (наприклад, використання або інтерпретація сучасними митцями біблійних апокаліптичних образів як маркерів вірогідного кінця світу). Науковець відзначає, що «образ апокаліпсису, будучи включеним до основоположної для світобачення християнина міфологічної системи, продовжує існувати як структура, «архетип» європейської свідомості, оскільки тісно пов'язаний з такими базовими апріорними та смисловими конструктами, як час та історія» [112, с. 3].

Сучасне потрактування апокаліпсису продукує найрізноманітніші кінцесвітні образи й концепції у філософії, культурі та мистецтві, що є рівноцінними за значенням та вагою. На нашу думку, з-поміж багатоманіття поглядів на означену проблему можна виділити три основні напрямки апокаліптичних інтерпретацій: релігійна, соціально-історична, психологічна, що охоплюють низку роздумів, концепцій, висновків, спрямованих на глибинне осягнення витоків, сутності та шляхів подолання апокаліптичної проблематики.

Релігійна інтерпретація апокаліпсису тісно пов'язана з ідеєю гріхопадіння, глобального занепаду духовності, втрати гармонії, що людство вже не здатне повернути, а отже, шлях цивілізації завершено. Т. Тернова зауважує, що «переживання апокаліпсису завжди – саме людське, а не соціальне переживання з прямо протилежними знаками, що поєднує тваринний страх перед покаранням і світле, духовного виміру починання – очікування кінця пільми, пізнання істини. Апокаліпсис не кінець, а пролог, двері у новий світлий вимір, де немає шляху, але є спокій і гармонія» [173, с. 141]. Підґрунтям подібного погляду на кінцесвітню проблематику стає безапеляційна віра у Бога – могутнього й милостивого, небайдужого до роду людського. Він не покинув Землю напризволяще, навпаки, дарує власним «блудним дітям» шанс на спасіння душі. У вирі боротьби за

існування цивілізація «оглухла й осліпла», втратила здатність співчувати, вірити, втратила глибинний зміст існування й опинилась на дні історії. Тому Страшний Суд тут трактується не як покарання, а як єдина надія для людства, що відвернулося від ідеалів, як шлях покаяння й спокути для грішників і вічний спокій для праведників. На межі двох інтерпретацій апокаліпсису перебувають дослідження російського філософа М. Бердяєва, котрий, спираючись на християнське розуміння апокаліпсису, розширює погляд на кінцесвітню проблематику та пов'язує апокаліпсис з категоріями «часу», «сенсу історії», а також окреслює концепцію, згідно якої стан глобальної кризи та деструктивного катастрофізму є закономірним результатом історичного поступу цивілізації та необхідним завершальним етапом на шляху до якісно нової історії людства [12].

Для релігійної інтерпретації апокаліпсису основоположним є поняття гріха. Т. Гребенюк простежує розвиток та особливості побутування категорії гріха від прадавніх часів до сьогодення, відзначаючи вагоме місце цього поняття не лише в релігійній, а й у морально-етичній світоглядній парадигмі, та, аналізуючи мотив гріхопадіння в сучасній українській прозі, виокремлює три основні напрямки його дослідження та інтерпретації у тексті: релігійний, морально-етичний та міфологічний [39]. Перший з них тісно пов'язаний з особистістю автора та рівнем релігійності його світогляду, що закономірно відображається у творчості; другий (найбільш поширений) – зумовлений прагненням письменника проникнути в «морально-психологічні виміри існування індивіда в суспільстві» [39, с. 323]; третій – «має право на існування в разі наявності комплексного, міфологічно закоріненого синтезу кількох мотивів, яскравої алюзійності (найчастіше – до священних текстів), звернення до первинної подієво-образної моделі» [39, с. 324]. Однак, зазначає дослідниця, окреслені вище форми утілення мотиву гріхопадіння не притаманні постмодерністській стилістиці, котра засобами іронії та карнавалу до комічного нівелює «серйозність» цього мотиву.

Актуальність релігійної парадигми потрактування апокаліпсису втрачає провідну роль у сучасному світі. Так, Т. Хеффернан у праці «Постапокаліптична культура: модернізм, постмодернізм і роман XX ст.» [206] досліджує різноманітні

впливи постапокаліптичного середовища кінця другого тисячоліття на формування європейського, американського та канадського роману, а також аналізує наслідки життя у постмодерному світі, де релігійна парадигма (зокрема й «Одкровення») давно перестала бути єдино правильним шляхом духовного розвитку. Науковець відзначає, що «терміни модернізм і постмодернізм уже самі собою точно передбачають кризу теологічного наративу ХХ ст., адже неухильно вимагають відповіді на питання, що може бути після модерну, або ж «після» його після?» [206, с. 7]. Відчуття того, що сила кінцесвітньої проблематики у сучасному наративі вичерпується, з одного боку, викликає тривогу, зумовлену усвідомленням власного існування у посткатастрофічний час, момент після Кінця, а з іншого – дає надію на те, що відкритий наратив, котрий не мав позитивного сприйняття в умовах панування єдиної теологічної концепції, тепер живить різноманітні напрямки та можливості розвитку індивіда, що віддаляє його від реального апокаліпсису. Історія залежить від смерті у двох її проявах: смерті людини й завершеності тексту, що неодмінно пов'язує її з есхатологією. Літературознавець Ф. Кермоуд [207] наголошує на тому, що апокаліпсис як форма наративу набирає сили в тому, що передбачає сувору відповідність між початком, серединою та завершенням. Прикладом такої відповідності дослідник вважає біблійні тексти. Саме симетрія творить ілюзію смислу, надає сенс людському існуванню.

Нищівні наслідки поступу техногенної цивілізації, що охопили Землю на зламі тисячоліть, констатують богозалишеність, самотність індивідуума, безсилового завадити неминучій катастрофі. Загострення екологічної кризи, економічна нестабільність, стрімкий розвиток технологій (у тому числі й зброї масового знищення), превалювання інтересів «сильних світу цього» над загальнолюдськими стають базисом для формування соціально-історичного потрактування апокаліпсису. О. Заїковська звертає увагу на те, що «згідно з соціально-історичною інтерпретацією, гріхи трактуються як соціально-історичні помилки людства, і в межах реальності відбувається розплата окремих індивідів» [58, с. 58]. Цю думку можемо поширити, відзначивши, що існує шеренга

науковців, соціологів, філософів, які десакралізують апокаліпсис і використовують кінцесвітню риторiku як засіб передбачення, пророцтво неминучого фіналу для певного соціального прошарку, культурного угруповання, виду мистецтва або ж і людства в цілому. О. Сосланд пише про те, що, «секуляризуючись, апокаліптичний дискурс виявився вбудованим в загальнокультурний текст і породив безліч різновидів. Прикладів таких дискурсів – назовемо їх параапокаліптичними, або есхатологічно орієнтованими – скільки завгодно. Серед найвідоміших – «Захід Європи» Освальда Шпенглера [196] і «Кінець історії» Френсіса Фукуями [187]. З іншого боку, це – всі тексти, заповнені міркуваннями про «смерть мистецтва», «смерть автора», «зникнення суб'єкта», «кінець європейської культури» [161].

Зауважимо, що зазначені роботи О. Шпенглера та Ф. Фукуями часто згадуються в дискусіях щодо соціально-історичних аспектів апокаліптичного наративу, зосередженого на майбутньому як окремих держав, так і світу в цілому. Наприклад, прогнози Шпенглера стосовно майбутнього Європи є вкрай песимістичними (адже європейська цивілізація, на думку автора, нині перебуває на схилі свого розвитку). Фукуяма ж, навпаки, підкреслено схвально висловлюється щодо ліберальної демократії західного зразка як найвищого щабля соціокультурної еволюції людства. Дослідник пов'язує апокаліптичну проблематику, передусім, з кінцем історії подій і вчинків, де боротьба ідей, цінностей, відвага та уява поступилися місцем економічному розрахунку, технологізації та першочерговому задоволенню потреб споживача.

Подібні погляди висловлює й Семюель Хантінгтон у історико-філософській праці «Зіткнення цивілізацій?» [188]. Дослідник вибудовує свою концепцію моделі світу на основі об'єднання певних держав у межах декількох цивілізацій (західна цивілізація, що мала вирішальний вплив на розвиток усіх інших цивілізацій, японська цивілізація, ісламська цивілізація, православна цивілізація та ін.), що являють собою великі конгломерати країн, споріднених за мовними, культурними, релігійними ознаками. Цікавою є теорія автора щодо існування «ліній розколу», котрі розривають спільноти країн, не здатні однозначно

ідентифікувати себе з певною цивілізацією. З-поміж таких країн автор виділяє Туреччину (боротьба європейських та ісламських традицій), Мексику, а країною, розкол у котрій сягає глобальних масштабів, називає Росію (де тяжіння до європейської спільноти вступає в суперечку з бажанням очолити власну православно-слов'янську цивілізацію). Кожна з розколотих держав має шанс на повноцінне існування, якщо виконає три основоположні вимоги: «По-перше, необхідно, щоб політична й економічна еліта цієї країни в цілому підтримувала та схвалювала такий крок. По-друге, народ держави має бути згоден, хай ненадовго, прийняти нову ідентичність. По-третє, правлячі групи тієї цивілізації, до якої розколота країна прагне долучитися, мають бути готовими до прийняття «новонаверненого» [188]. В іншому випадку розкол держави неминуче призведе до її знищення. Теорія Хантінгтона яскраво відображає сучасний стан української держави, яка, на жаль, стрімко наближається до моменту катастрофи, не здатна однозначно розв'язати одвічний конфлікт двох цивілізацій, епіцентром якого стала. Загалом кількість соціально-історичних прототипів апокаліпсису зростає з кожним століттям, так само зростає й вірогідність їхньої реалізації.

Ідею неминучого знищення людства внаслідок різноманітних історико-соціальних катастроф покладено в основу низки сучасних текстів «масової» літератури. Відзначимо, що часто автори таких «апокаліптичних» творів мають на меті досягнення комерційного успіху шляхом задоволення інтересів широкого кола читачів. Психолог О. Сосланд вважає, що підґрунтя такої зацікавленості коріниться в підсвідомому бажанні кожного пережити страх перед смертю, викликаний вищою мірою есхатологічного напруження. Цим пояснюється той факт, що засоби масової інформації, кінематографісти, художники, письменники акцентують увагу на різного роду катастрофах, катаклізмах, руйнуваннях, завдяки чому отримують високі рейтинги та гонорари. Науковець називає такі твори параапокаліптичними (або ж есхатологічно орієнтованими) та виділяє два їх різновиди: футуристичні (передбачення кінця світу) та вже усталені (констатація апокаліпсису як катастрофи, що вже відбулася) [161]. Однак, обидва різновиди параапокаліптик мають спільне підґрунтя, а саме: задоволення садистсько-

деструктивних бажань автора. О. Сосланд переконує, що апокаліптичний дискурс стає надпривабливим саме завдяки легітимізації деструктивних схильностей, адже зображення навіть найвищої міри жорстокості може бути виправдане апокаліптичним контекстом.

О. Заїковська, досліджуючи постмодерністські версії апокаліпсису в канадській літературі, відзначає, що очікування кінця світу тут десакралізується, адже можливе знищення або ж спасіння цивілізації залежить не від волі Божої, а від людини. Апокаліпсис уявляється як межа між минулим та майбутнім, модель історичного рівня, позбавлена моралізаторського пафосу. Науковець визначає три типи апокаліптичних сюжетів, притаманних канадській літературі: 1) криза, покарання і відплата; 2) деструкція, покарання і відродження; 3) декаданс, кінець та регенерація [59, с. 9]. Відзначимо, що окреслена класифікація є актуальною й для українського постмодерного тексту.

У науці існує поняття психологічного апокаліпсису, закоріненого «у факті кінця індивідуального існування особи і в спостереженнях за плином речей» [3, с. 36]. Пов'язаний з категоріями «концепція дійсності» та «концепція людини», психологічний апокаліпсис стає змістовою тенденцією постмодерної літератури, зокрема активно розробляється сучасним українським письменством. Тут кінцесвітні переживання закодовані у порухах свідомості (підсвідомості) наратора та обмежені виміром тексту, доля якого залежить від автора-деміурга. Такий різновид апокаліптичного бачення є виключно суб'єктивним, «приватним», зверненим до глибин світовідчуття реципієнта, саме тому не має чітко визначених витоків і меж, адже здатен охопити та художньо виразити кожен «злам» мінливої людської екзистенції.

Філософським підґрунтям кінцесвітнього дискурсу в постмодерні стали праці європейських учених Ж. Бодрієра [17; 18], Ж. Дерриди [52], Е. Левінаса [98]. Спроби аналізу апокаліптичної складової в літературі ХХ ст. здійснено в роботах канадської дослідниці Т. Хеффернан [206], літературознавця та критика Р. Делламори [203], історика та культуролога, професора Оксфордського університету М. Булла [202] та ін.

Україна наприкінці ХХ ст. опиняється у «моменті кризи», що став потужним поштовхом для численних наукових роздумів і філософських рефлексій, зосереджених на пошуках нових шляхів розвитку індивідуума, суспільства, нації, а задекларована у ньому концепція неминучого катастрофізму дала початок відліку для нового, постмодерного етапу в історії української літератури.

Розпад СРСР і пов'язані з цією подією занепад інфраструктур, економічна нестабільність, безробіття, розквіт бандитизму та тіньової влади не лише ускладнили шлях становлення самостійної України, а й стали підґрунтям для формування перехідного типу свідомості, де прагнення до позитивних змін контрастує з безрадісними життєвими реаліями. Автори книги «Україна і Росія в історичній ретроспективі» зауважують, що «для сучасних держав, що утворилися на уламках колишнього СРСР, чи не найбільшою перешкодою на шляху якнайшвидшого виходу з кризового стану є ментальний комплекс «радянської людини», що був свого часу важливою складовою життя громадян Союзу» [94, с. 173]. Страх перед глобальними змінами, ослаблення волі та прагнення діяти самостійно заради власного добробуту, безпорадність в умовах реальної конкуренції, перекладання особистих проблем на владу, звичка вважати пріоритетними інтереси класу, спільноти, а не окремої особи та ін. – риси, притаманні пострадянській масовій свідомості українців, що у комплексі спричинили до високого рівня негативної напруги в суспільстві, котре частково не було готове жити поза тоталітарною системою, де кожен має нести особисту відповідальність за право мати свободу. Тотальний песимізм, відчуття фрустрації та страх перед невизначеністю майбутнього панують у настроях українського суспільства початку 90-х років і, безумовно, знаходять відгук у мистецькому середовищі, зокрема творчо інтерпретуються письменниками у романній прозі.

Ще одним болючим шрамом на тілі нової України постає аварія на ЧАЕС, відгомін якої чуємо й сьогодні. Тамара Гундорова у книзі «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» [44] пов'язує бурхливий розвиток апокаліптичного компонента художнього мислення в Україні з Чорнобильською трагедією та кризовим станом, започаткованим аварією.

Дослідниця відзначає, що «саме в зв'язку з Чорнобилем можна та варто говорити й про ситуацію українського постмодерну. Зрештою, для відомих філософів постмодернізму – від Дериди до Бодріяра – постмодерн асоціюється з ядерною епохою – ситуацією кінця світу. Можливість чи неможливість атомного вибуху означає, відповідно, не лише кінець існування людини, але символізує кінцевий зміст самого буття. <...>. Іншими словами, саме кінцесвітня філософія й атомний катастрофізм стають тими ідеологемами, які продукують постмодерну свідомість. Однак було би перебільшенням повністю ідентифікувати постмодерн із есхатологічним станом. Межова ситуація виживання і людини, і культури уможливорює буття постмодерну як іронічної свідомості» [44, с. 12].

Ну думку дослідниці, Чорнобиль стає «моментом неповернення» для українського художнього слова, глобальною духовною порожнечою, котру не здатна заповнити жодна реалістична оповідь. Саме тому на рубежі віків, у час найінтенсивнішого апокаліптичного напруження, тривоги, страху набирає обертів нова українська постмодерністська література.

Говорячи про види та особливості відтворення кінцесвітніх ситуацій у прозі 90-х рр. XX ст., Т. Гундорова пропонує розглянути пласт посткарнавальної прози (що найбільшою мірою несе в собі апокаліптичний код) у межах двох напрямків: риторичного апокаліпсису та віртуального апокаліпсису.

Науковець відзначає, що характерними ознаками текстів, які належать до риторичного апокаліпсису, стають структурованість та формальність: «Ця своєрідна морфологічність тексту означає матеріалізацію формальних мікроструктур, які повторюються і стають базовими в процесі образотворення та при побудові наративної структури твору. В текстах українських авторів-постмодерністів в основі такої риторичної структури часто лежить топографічний або ідеографічний образ» [44, с. 97]. Такі апокаліптичні тексти, в основі котрих лежить вже навіть не цитата, а особлива топограма, стають своєрідною візією судного дня та пошуку можливого спасіння. Т. Гундорова говорить, що такий тип постмодернізму (риторичний апокаліпсис) за рахунок своєї плинності, фрагментарності, постійної рекомбінації елементів, повсякчас віддаляє момент

кінця (смерті). Дія вислизає, частини тексту розбудовуються на риторичних повторях і реконструкціях, і таким чином *притримують* час, що нестримно схиляється до останнього рубежу. «Апокаліптичність такого постмодернізму полягає в обігруванні «вже сказаного», в переписуванні текстів минулого, навіть у самій стилізації нестильового» [44, с. 101].

Виразниками риторичного апокаліпсису як течії українського постмодернізму науковець бачить Тараса Прохаська, Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Володимира Єшкілева, Юрія Винничука.

Віртуальний апокаліпсис головним чином пов'язаний із творчістю Юрія Іздрика, а особливо з його творами «Воцтек» (1996 – 1997), «Острів КРК» (1994), «Подвійний Леон» (2000).

Головною ідеєю цих текстів є руйнація свідомості головного героя, членування, розпорошення себе самого в снах та спогадах. Так, у романі «Воцтек» наратор розщеплюється на Я, Ти, Той (він). Так само і внутрішній світ героя безупинно деформується та метаморфує, а цілісність зовнішнього світу вже не є аксіомою. Т. Гундорова добачає у творі «фіксацію подолання межі тілесності», адже герой знаходиться далеко від свого слабкого, безпорадного, знищеного болем тіла. Натомість свідомість жива, розум пульсує й шукає своє місце в лабіринтах снів і марень. Так Іздрик творить своєрідну постмодерну віртуальну реальність, «адже дійсність безваріантна, а сни дають простір свободи та фантазії» [44, с. 106].

Головний герой роману «Подвійний Леон» – особа з нестабільною психікою та алкогольною залежністю. Замкнутість, страх перед світом, ототожнення себе з чимось позатілесним підштовхують його до руйнації будь-яких зв'язків з дійсністю. Зокрема, у розділі «Трансильванський транс» наратор, не спроможний до існування в людському тілі, перетворюється на слимака, кінцева мета життя котрого – вічний морок. Перманентний стан існування героя – біль та нав'язливе прагнення спокути, що зрештою стають єдиним можливим сенсом буття. А тому правдивим буде твердження, що «постмодерний персонаж ототожнюється з плинною вербальною і психологічною субстанцією» [44, с. 109].

Безкінечне перетворення, деконструкція власного «Я» заради втечі від самоїдства, знищення себе самого заради спасіння – ось змістові топоси цього напрямку постмодерну. Вагомого значення набуває й мова творів, котра, будучи не в змозі передати події та стани адекватно, перетворюється на своєрідне символічно-ієрогліфічне письмо: «Слова, що виражають сплутані й химерні думки, самі стають мутантами, втрачають свої значення. Слова виявляються мешканцями якогось іншого, паралельного світу. Недоступність сенсу слів, втрата значення слів або ж безмежність щоразу нового звучання – ось що стає основою абсолютної некомунікабельності» [44, с. 110].

На особливу увагу в контексті розмови про постмодерне апокаліптичне візіонерство заслуговують і письменники – представники так званої «житомирської» школи, творчий доробок яких можна співвіднести з ідеєю метафізичного апокаліпсису (романи Є. Пашковського, С. Процюка, М. Закусила та ін.).

Наприклад, Є. Пашковський у романі «Щоденний жезл» висловлює протилежну до світу симулякрів та віртуалізацій позицію, пропонуючи власний шлях виходу з усесвітньої морально-етичної кризи. Т. Гундорова зауважує: «Опонує риторичній грі авторів-постмодерністів, письменник, мисливець за останніми сенсами, прагне відродити автентичність українського культурного простору, відкриваючи його, як рану на карті Європи. Пашковський в особливий спосіб поєднує модерністські та постмодерністські ідеї» [44, с. 152].

Роман Є. Пашковського сповнений есхатологічним пафосом, біблійними архетипами та пророцтвами, він стає полем протистояння хаосу та правди, темряви і світла, автор же ототожнює себе з пророком, який за допомогою слова-жезлу, що в руках майстра стає зброєю, веде боротьбу за спасіння людських душ.

Для таких текстів першорядними рисами є акцентуація необхідності суворого дотримання суспільством морально-етичних норм, високий рівень есхатологічного напруження, констатація тотального гріхопадіння та заклик до відновлення традиційної для нації ієрархії цінностей, відкидання постмодерністського сприйняття апокаліпсису як гри, іронічної форми.

Спираючись на досвід вітчизняних та закордонних теоретиків апокаліптичного дискурсу, можемо зробити висновок щодо визначення сутності постмодерністського апокаліптичного роману як літературного твору, об'єктом художньої інтерпретації у якому постає унікальна авторська візія апокаліпсису. З огляду на це, пропонуємо власну характеристику моделей кінцесвітнього візіонерства, які добачаємо в межах постмодерного періоду української романної прози:

1) Апокаліпсис як гра. Тісно пов'язаний з основоположними категоріями постмодернізму (гра, іронія, інтертекст), підсилений низкою стилізацій та симуляцій, апокаліпсис індивідуалізується, віртуалізується й стає інструментом гри автора-деміурга, який конструює власний світ-текст, насичений образами-симулякрами, словами-мутантами та сюжетами-лабіринтами, приречений на існування за крок до загибелі. Наявні у тексті алюзії та ремінісценції, пов'язані з біблійними джерелами, не надають роману есхатологічної напруги, а постають засобом формування кінцесвітнього світовідчуття, психо(пато)логічного простору тексту.

2) Апокаліпсис як пророцтво. Світ відображено як втрачену реальність, еру катастрофізму, спричинену втратою Бога й тотальним нехтуванням його заповідей, поглинутих виміром штучно створених кодів та симулякрів. Хаос, розгубленість та біль, історична несправедливість та констатація комплексу меншовартості нації підштовхують письменника до насиченої викривальним пророчим пафосом кінцесвітньої риторики. Глибинний символізм, суб'єктивність і міфологізація, художня інтерпретація категорії гріха, а також пошук шляхів зцілення людства від пошесті бездуховності та морального зубожіння стають домінантами метафізичного апокаліпсису, представленого у постмодерністському романі.

3) Апокаліпсис як подія. Есхатологічні настрої, кінцесвітні страхи стають універсальним мотивом для літературної творчості різних стилів. Апокаліпсис у масовому романі передусім варто сприймати як популярний, а отже й комерційно успішний сюжет, що зазвичай має трирівневу структуру

(занепад – кінець – відродження; криза – покарання – відплата та ін.), зорієнтовану на щасливий фінал. Такі тексти покликані здебільшого виконувати розважальну функцію, задовольнити в моменті насолоди звільнення читача від есхатологічної напруги, хоча й не позбавлені моралізаторства. Запозичені з поеми казки превалювання зовнішньої дії над внутрішньою, провідна роль опозиції Добро-Зло, гіперболізація чеснот центрального персонажа та наявність мотиву героїчного порятунку стають провідними рисами апокаліптичного «масового» роману.

Варто відзначити, що ця та інші спроби класифікації апокаліптичної складової в українському романі кінця XX – початку XXI століття є умовними, адже не виключеним є побутування кількох кінцесвітніх інтерпретацій у межах одного тексту, що лише додає останньому художньої вартісності та читацької привабливості. Детальній характеристиці різних моделей апокаліпсису в українському постмодерністському романі присвячено другий розділ дисертаційного дослідження.

Висновки до першого розділу

Постмодернізм на українському ґрунті постає унікальним багатоаспектним явищем, новою світоглядною парадигмою, з'ява котрої в просторі національної культури та літератури зокрема викликала широкий резонанс, спровокувала бурхливі дискусії найвідоміших вітчизняних критиків і літературознавців кінця ХХ ст. Ряд наукових досліджень містили позитивну оцінку означеного явища (одні визначали його як закономірний результат поступу української літератури в контексті світової, інші – як протидію тоталітарному режиму та соцреалізму). Водночас, було висловлено й радикальну позицію щодо постмодернізму як чужорідного для українського культурного середовища способу художнього мислення. Однак риторика, спрямована на дегуманізацію та демонізацію постмодернізму, сьогодні бачиться малообґрунтованою й такою, що не пройшла перевірку часом. Нині можна стверджувати, що в українській постмодерністській літературі гармонійно співіснують художньо переосмислені традиції національного та здобутки світового письменства, романтична українська ментальність та варіативна постмодерністська свідомість, що укупі формують неповторний характер варіанту постмодернізму в Україні.

Постмодерністський менталітет провокує нове прочитання історії світу, зумовлене втратою віри у всесильний розум, вічний, мудрий прогрес, що, зрештою, формує у свідомості сучасника стан перманентної кризи та зумовленого нею кінцесвітнього передчуття, даючи простір для різноманіття форм вияву апокаліптичного провіденціалізму. З-поміж безлічі сучасних потрактувань апокаліпсису у філософії, культурі та мистецтві можна виділити три основні напрямки кінцесвітніх інтерпретацій: релігійний, соціально-історичний та психологічний, з огляду на природу й специфіку тлумачення котрих визначено сутність апокаліптичного роману як різновиду постмодерністського твору, об'єктом художньої інтерпретації у якому постає унікальна авторська візія апокаліпсису, а також запропоновано власну характеристику моделей кінцесвітнього візіонерства в українській романній прозі (апокаліпсис як гра, апокаліпсис як пророцтво, апокаліпсис як подія).

РОЗДІЛ 2.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ МОДЕЛІ АПОКАЛІПСИСУ

2.1. Деміургія апокаліпсису в романі Юрка Іздрика «Воццек»

На межі XX – XXI століть світова постмодерністська література насичується апокаліптичними наративами, а кінцесвітні перестороги та есхатологічні візії стають однією з характерних ознак прози означеного періоду. Кризовість переходу в новий часопростір, підсвідомий страх перетину межі тисячоліть сформував у колективній свідомості людства модель дійсності за крок від апокаліпсису. Трагічний зміст Об'явлення Іоана Богослова – останньої книги Нового Заповіту, що пророкує Страшний суд і кінець світу, стає підґрунтям для творчих інтерпретацій та узагальнень, і, виходячи поза межі релігійного контексту, метаморфує, віртуалізується, набуває метафізичних сенсів. Відтак постмодерністський апокаліпсис найбільшою мірою актуалізується у площинах індивідуально-психологічних, побутуючи у просторі підсвідомості наратора, та постає своєрідною метафорою пошуку сенсу буття поколінням «зневіри».

Рання проза українського письменника-постмодерніста Юрія Іздрика епатажна, контroversійна, однак безумовно самотутня й талановита. Творчий доробок автора спонукає до споглядання, рефлексивних розмислів, тут відсутність зовнішньої дії компенсується стрімким внутрішнім рухом, тож реципієнт має не лише естетично сприйняти текст, а й попрацювати над його «тілом», шукаючи шляхів пізнання «душі» твору. Р. Харчук слушно зауважує, що «проза Ю. Іздрика апелює передусім до відчуттів, вона, як і психотропні засоби, здатна впроваджувати читача у дивний емоційний стан зависання між реальністю й сновидінням» [191, с. 156].

Роман «Воццек» став своєрідною візитівкою письменника та втіленням нового, епатажного за формою та за змістом, постмодерністського письма в українській літературі.

На нашу думку, домінуючим елементом світобудови, концептуальною основою сприйняття та відображення дійсності у «Воццеку» є апокаліптичність. Тут апокаліпсис – це не лише Страшний суд і велике пророцтво, а процес, що підпорядковує собі свідомість літературного персонажа та призводить до деконструкції створеного автором літературного виміру. Головний герой знищує кордони реальності, подорожує вглиб власного «я», аби віднайти відповідь на питання про те, що ж лежить в основі речей, що змушує його тіло рухатись, дихати, відчувати, що дає сили кохати, вірити, бути. Для Воццека ідея людського існування винятково в рамках фізичної оболонки стає непереконливою (адже герой неодноразово долав межу тілесності, подорожуючи як углиб свого тіла, так і далеко назовні), його єство охоплює весь світ: вловлює плин часу, порух вітру, шепіт піску, стискається до розміру піщинки або ж споглядає з космічної висоти своє «анемічне тіло». Воцтек – це світ всередині, мікровимір, макроенергія, він творець і руйнівник, Бог і Ніщо, він приречений на страждання, та саме воно дарує його існуванню сенс.

Калейдоскопічний, фрагментарний характер апокаліптичного виміру «Воццека» продукує стан безкінечного «руху у думці» героя (адже його тіло належить до реального світу, котрий має лише опосередковане відношення до часопростору роману), що, з одного боку, заглиблює наратора у вир безнадійних шукань втраченого сенсу існування, а з іншого – повсякчас віддаляє Воццека від кінцесвітнього фіналу, тримаючи героя (як, з рештою, і читача) у перманентній напрузі від перебування «за крок до кінця».

На думку В. Костюка, «Воцтек» за структурою і формою схожий на спробу щоденника, «але щоденника не подій, а намагань зафіксувати найпотаємніші спалахи свідомості, яка перебуває у процесі безупинної руйнації» [91, с. 30]. Справді, простір роману становить досить нестійку структуру, створену зі сновидінь, марень, лабіринтів свідомості головного героя. Констатуючи жанрову невизначеність «Воццека» (повість, роман, цикл новел), дослідник пропонує називати його фрагментом, адже твір насичений «фіктивними переміщеннями», візіями, постійними змінами часопростору, перевтіленнями героя, котрий

розпадається на кілька осіб. Іздрик вдало використовує прийом «нагромадження фікцій» [91, с. 30], нескінчений потік персонажів-привидів (розділ «Прихід героїв»), ряд алюзій на українських літераторів («Синдром Любанського») та ін. Мова «Воццека» лише підсилює враження фрагментарності, штучності описуваного дійства. За словами Л. Стефанівської, «розваги лексичні і стилістичні, нагромадження синонімічних рядів, гра зі значеннями фонічними і семантичними – все це свідчить про те, що Іздрик трактує слово лише як знак в системі інших знаків, а не як носія «вартості об'єктивного значення предмета» [163, с. 196]. Письменник майстерно володіє словом, широко використовує базові стилістичні прийоми постмодернізму (алюзія, ремінісценція, перифраз і. т. ін.), наснажуючи текст «відбитками» світового та вітчизняного мистецтва, історії, науки й, безумовно, літератури попередніх епох, у такий спосіб залучаючи реципієнта до інтелектуальної філологічної гри. Звідси й авторське визначення жанрової специфіки роману як палімпсесту. На думку В. Костюка, саме таке означення – найкращий синонім для фрагмента, адже палімпсест є «отим «чистим символом» – метафорою знищеності й вічності, шляху нізвідки в нікуди» [91, с. 31].

Роман складається з двох розділів, однак не має лінійно вибудованого сюжету. Подібний до нотатника психоемоційних станів та рефлексій, він вміщує віртуальний мікросесвіт душі героя, який, руйнуючись, залишає у свідомості читача калейдоскоп вражень, розібрану мозаїку з думок, що її кожен реципієнт має можливість скласти по-своєму. Ірраціональне подієве тло роману творять дві сюжетні лінії: історія хвороби та історія кохання. Саме кохання до А. слугує каталізатором апокаліптичного поступу в свідомості наратора.

Перша лінія лише схематично окреслена; початок твору одразу подає читачеві розв'язку, кінцевий результат і стан героя: свідомість його поглинута болем, що став вічним супутником Воццека. «Біль повернувся вночі. Знову, – з роздратуванням подумав він. І знову, і знову, і знову. Знову, отже, доведеться терпіти до ранку. А це – невідомо скільки. З тієї пори, коли час втратив свою однозначну розмірність, невідомість чекання зробилася звичною <...>» [71, с. 35].

Герой чітко уявляється як фізичне тіло (хворий на лікарняному ліжку), людина, сповнена болю та страждань настільки, що кожен крок, порух тіла супроводжується новою хвилюю фізичних тортур. Привертає увагу класифікація болю, що її пропонує наратор. Детально та прискіпливо герой аналізує свої стани, складаючи певний рейтинг больових відчуттів, залежно від їх тривалості та сили ураження. Тут вражає не лише скрупульозність класифікації та дивовижна відстороненість її автора (він уявляється нам стороннім спостерігачем, пильним, але байдужим до страждань хворого), а й віртуозність у передачі засобами мови емоцій, які відчуває Воцек. Критик М. Павлишин відзначає, що «особлива пікантність опису полягає в тому, що він унаочнює ефемерність зв'язку між «реальністю» нейрофізіологічних процесів, їхнім відбиттям у нашому самопочутті й можливостями точної передачі цього самопочуття мовою» [125, с. 102]. Отже, Воцек страждає, біль паралізує, виснажує, знищує героя, але саме в боротьбі з болем він вбачає сенс існування. Навіть більше – це своєрідне змагання з фізичним болем позбавляє наратора душевних страждань, звільняючи життя від тягара зайвих сумнівів, тривог, дарує просту безваріантну дійсність, що цілком влаштовує героя. Відзначимо, що фізична недуга зводить нанівець соціальну активність Воцтека, однак думки його так само гострі, часто іронічні, мозок жваво працює, невтомно продукуючи нові візії та асоціації.

Що ж нам відомо про життя Воцтека – постаті поза часом і простором, реальністю та фантазією? Воцек – дрібний співробітник якоїсь «паскудненької газетки», котрий ненавидить відрядження, вокзали та металеві камери-поїзди, повернувшись після однієї з чергових подорожей, вимкнув телефон, викинув телевізор і радіо, повідносив у гараж усі книжки і насамкінець замкнув у підвалі власних дружину й сина. Протягом року їхнього ув'язнення Воцек справно ходив на службу, а вечорами регулярно напивався в кафе «Росинка». «Знайомі намагалися обминати це кафе, щоб не потрапити на гачок обов'язкових Воцтекових балачок, які мали наліт дещо нав'язливого алкогольного месіанізму» [71, с. 107]. Тривала відсутність дружини і сина зацікавила допитливих сусідів, які й викликали міліцію. «Щоправда, незаконне, на думку влади, ув'язнення сім'ї

в підвалі, на думку Воццека, було єдино можливою спробою порятунку сина і дружини від загрози розтлінного, лихого, хтивого світу» [71, с. 110]. Так Воцcek опинився на лікарняному ліжку психіатричної клініки.

Безумовно, літературний характер «Воццека» сформовано в постмодерністській естетиці, а тому йому притаманні загострене відчуття вичерпаності історії, мистецтва, деструкції та світового регресу, глибинне психологічне напруження та маргінальність у настроях і вчинках. Водночас, постмодерний образ людини-самітника та інтелектуала, філософа, бунтаря, що тонко відчуває всі порухи людської екзистенції, у «Воццеку» набирає рис егоцентризму, тотальної апеляції виключно до власних світоглядних переконань та потреб. Відтак, герой не намагається врятувати світ або хоча б змінити його на краще. Він свідомо замикає себе в «комфортній» мушлі, власному мікровимірі, що існує за його правилами і підпорядковується волі «творця», а отже, сповнений інтерпретаціями, візіями, постійно змінний та рухливий, «адже так сумно бачити лише незрозумілу і незмінну, а від цього ще більш незрозумілу, довколишню дійсність» [71, с. 48].

Закоханість для Воццека стає сенсом існування. Зазвичай апатичний і практично бездіяльний, байдужий до інших, у любові він по-справжньому захоплений, одержимий почуттям. Світ для нього зосереджено в образі коханої, кожену хвилину життя герой присвячує А., досліджує її тіло і розум, розчиняється в ній: «Він відшукав багато улюблених куточків, але чимраз більше пересвідчувався, що любить абсолютно все – і складку, що заповідалася укластися з роками в обрязкність, і сіточку судин, котрі неодмінно набрякали б з народженням дитини, і недоречну родинку, чия недоречність відразу зникала і перетворювалась на гармонію симетрії» [71, с. 119]. Тому велике подивування й неспокій викликає у Воццека те, що його обраниця, хоч і кохає, але все ж існує окремо, і виміри їхні не тотожні: «Я ж уміщаю цілий світ. Усе, що тобі потрібно. Все-все. Я ніяк не можу збагнути, як вдається тобі бути десь поза мною. Як вдається жити окремо. Мати власну волю. Бажати чогось іншого. Дихати самій» [71, с. 130]. Почуття до А. стають патологічно хворобливими, героя сповнює

егоїстичне бажання асимілювати, підкорити, підпорядкувати тіло й душу коханої власній волі. Однак наприкінці твору Воцтек – розгублений, морально зломлений і знову самотній. Нещаслива любов ще раз переконує героя у безглузді світу, віддаляє від інших. Розлука з коханою, котра стала невід’ємною частиною Воцтека, його зовнішнім тілом і внутрішньою суттю, обертається для героя метафорою апокаліпсису, адже А. існує всередині Воцтека як життєво необхідний орган, що не можна вилучити з організму. Тому наратор перетворюється на примару, асоціальне аморфне тіло, що не має жодного стосунку до реальності. Лише мозок працює: напружено збирає спогади й факти, зазирає в кожному шпаринку свідомості, щоб знову пережити це страждання, і біль, і любов. Дві молитви, що ними закінчується кожен з двох розділів роману, ніби замикають його в кільце і, разом з тим, підсумовують дві основні сюжетні лінії твору. Як влучно зауважує С. Хопта, «Іздриків герой утікає від несвободи та страху не так перед смертю, як перед недосконалістю. Утікає він не стільки в культуру, скільки в любов, у кохання, котрого боїться, як чогось, що можна спалити власною слабкістю, <...> утікає в любов, якою реконструює себе, від якої залежить і якою мучиться, щоби щоразу вмирати й перероджуватися, ставати іншим» [192, с. 43]. Велике й світле почуття зникло, розтануло і, зрештою, ще більше занурило Воцтека в апокаліптичну самотність. У молитвах герой благає спочинку й спокою. Герой не бажає жити, благаючи в Бога, «щоб душа не мала ніде й ніколи нізачо й ніскільки ніякого ні краю, ні кінця, а тільки забуття і спокій» [71, с. 148]. Наприкінці твору Воцтек благає спасіння, та, розпадаючись, розсипаючи слова хаосом із літер, молитва зникає, а тому ніколи не буде почута.

Прикметно, що героїня, кохана Воцтека, у тексті практично відсутня тілесно, наприклад, має не ім’я, а лише позначку. На кількох сторінках тексту читач довідується про деталі життя А. до і після зустрічі з Воцтеком. Щоправда, стисло окреслена автором хронологія не дає змоги зрозуміти і, що найголовніше, «відчути» героїню як ціле, адже почуття, надії, емоції – усе те, що сповнює життя сенсом, творить особистість, несе зміст, а не форму, залишається незвіданим. У романі А. постає своєрідним символом кохання, бажаною симуляцією, але не

реальністю. Тому, усвідомивши штучність почуття, що здавалось основоположним, сакральним, Воцтек просто стирає з пам'яті кохану. Щасливі спогади вмирають і разом з тим літера А. як візуальне втілення реальної особи, розпадається на шматки, залишаючи по собі Ніщо.

Відчуття замкненого простору й безвиході сповнює увесь твір, котрий стає не просто текстом, але рухомою конструкцією, що змінюється, розвивається та рухається за власними правилами. Задля того, щоб відповідний змістові настрій, ритм не було втрачено, Іздрик застосовує відповідну манеру письма. Виникає щось на зразок «ефекту причетності» – читач рухається разом з героєм, відчуває таку саму невпевненість у тому, що буде далі, а сама будова тексту слугує своєрідним кодом до розуміння змісту роману. Вагомого значення набуває й мова твору, яка, втрачаючи здатність передавати події й стани адекватно, перетворюється на своєрідне ієрогліфічне письмо, в якому слова, що виражають сплутані й химерні думки героя, самі стають мутантами, втрачають свої значення, виявляються лише віддзеркаленням незнайомого, безмежно далекого виміру. Т. Гундорова зауважує, що «недоступність сенсу слів, втрата значення слів або ж безмежність щоразу нового звучання – ось що стає основою абсолютної некомунікабельності. Це – прообраз постмодерного Апокаліпсису, де відсутня референція, а існує лише дзеркальна поверхність стилізації та повторень» [44, с. 110]. Мова стає фрагментарною, уривчастою, складається з графічних знаків, синтагм, не лише семантично окреслює, а й візуалізує думки героя.

Фактично втративши сенс існування й зв'язок із реальністю, Воцтек тікає від болю у безмежжя химерних сновидінь, мережива асоціацій, марно намагаючись віднайти спасіння. На думку Л. Стефанівської, основними засадами світовідчуття героя в романі стають такі: «існування земне є недосконалим і не сповненим, бракує в ньому присутності справжньої реальності, а людина самотньо протистоїть цілком не залежним від нього ворожим силам, без шансу на порятунок, тому жодні спроби протиборства не мають сенсу» [163, с. 191]. Тому самотність є найбільш прийнятним станом для Воцтека. Потерпаючи від тілесного болю, блукаючи лабіринтами сновидінь, він завжди залишається

наодинці з собою, заглиблений у перипетії свого симульованого всесвіту. С. Хопта, інтерпретуючи психологічні особливості протагоніста крізь призму екзистенціальної теорії, відзначає, що останній «розчиняється серед безлічі можливих «субстанцій», через які має пройти людина, щоб усвідомити себе всюди, щоб бути всім тим, із чим можна себе ідентифікувати, щоб перемогти власне «Ніщо» [192, с. 40]. Будь-які стосунки із зовнішнім світом відбуваються опосередковано, здебільшого крізь призму спогадів. Наприклад, у главі «Прихід героїв» на своїх друзів, знайомих герой дивиться ніби крізь скло, даючи кожному з них коротку й байдужу характеристику. Так, зрештою, ставляться до Воццека й інші. Закохавшись в А., він не сприймає її як особистість, суб'єкт окремого світу, натомість намагається перетворити кохану на частину себе. На думку М. Павлишина, для Воццека, загубленого у вирі марень та снів, узвичаєним є сумнів в існуванні інших, похідний від сумніву щодо сутності предметів поза суб'єктом, «а от відчутти повноцінність Іншого – це важко і страшно. Інший, як і «я», залишається загадкою: підтверджений досвідом, звичаєм і почуттям, він опиняється під знаком запитання в тій хвилині, коли постає питання про можливість його існування» [127, с. 24].

Отже, герой «Воццека» є лише об'єктом, породженням нереального гіперпростору, доторкнутися до світу реальності він може лише одним шляхом – у снах.

Існує думка про те, що сни мають нерозривний зв'язок з дійсністю, однак відкривають шпарину для досягнення незвіданих вимірів людської свідомості. Психоаналітик та філософ З. Фройд у праці «Тлумачення сновидінь» [184] говорить про те, що уві сні активізуються незначущі, на перший погляд, моменти нашої свідомості, котрі в сновидіннях набувають зовсім інших, вагоміших та чітко окреслених форм. До того ж, за Фройдом, сни є лише прагненням задоволення наших внутрішніх бажань, котрі і являють собою підґрунтя будь-якого сновидіння. Саме територія снів стає основою Іздрикового наративу, тільки тут Воцтек здатен вільно мислити, діяти відповідно до власних ірраціональних потреб і бажань, позбавлений тиску відповідальності перед соціумом, далекий від

загальноприйнятих правил і норм. Герой бачить сні, і лише вони засвідчують його присутність, факт існування в реальному вимірі. До того ж, світ снів для Воццека – послідовний і зрозумілий, саме там він відчуває себе творцем, деміургом, на рівних змагається з «архітектором сновидінь», іронізує, мислить, відчуває. На відміну від потворної одноманітної реальності, що стає для героя холодною пусткою, простір марень дарує йому багатогранність перевтілень і станів, котрі, однак, остаточно розчленовують його «я». Як зауважує Тамара Гундорова, «<...> авторіві важливо не лише замкнути свого протагоніста у власних думках, але показати сам процес матеріялізації сприйняття, вихід свідомости поза межі тіла й тілесності» [44, с. 105–106]. Наприклад, глава «Синдром Любанського» зображує сон уві сні, своєрідний ланцюжок із марень, кожне з яких втілює дещо видозмінену реальність. Герой усвідомлює це, ретельно оцінює кожну наступну яву, шукає похибки, бореться з «архітектором сну», щоб, перемігши, знайти вихід у справжній світ. Однак зробити це не так легко, адже зв'язок із дійсністю не настільки міцний, і збуджена викривлена підсвідомість вже керує Воццеком.

М. Павлишин зауважив, що «Воцтек» – це твір, «котрий і дарує читацьку насолоду, і нагороджує спроби докладніше з ним розібратися» [125, с. 101]. Справді, текст роману привертає увагу дослідників як оригінальністю змісту та стилю, лексико-семантичним багатством мови, так і виразними постмодерністськими рисами. Варто зауважити ту з них, яка без сумніву є провідною для розуміння внутрішнього виміру «Воццека», і бере за основу теорію симулякрів французького філософа Жана Бодріяра. На думку дослідника, симулякри, котрі постають у сучасному світі як форма без наповнення, псевдокопія, що не має першоджерела, активно продукуються у новітньому технологізованому середовищі, проникають в усі сфери людського існування. Це комп'ютерні ігри, реклама, телебачення, кіномистецтво та ін. Загроза окресленого явища полягає у тому, що масова інтеграція симулякрів у простір повсякденного існування індивідуума нівелює межі реального та віртуального рівнів людської екзистенції, завдяки чому відбувається перехід «від знаків, які щось приховують,

до знаків, які приховують, що нічого немає» [17, с. 13], що веде за собою створення зовсім іншого виміру існування, моделі світу «коли вже не існує Бога, аби розпізнати своїх, і Страшного суду, аби відділити хибне від істинного <...> бо все вже вмерло і воскресло завчасно» [17, с. 13]. Симулякр є елементом віртуального виміру і його присутність в реальному світі таїть у собі певну небезпеку, адже розрив між дійсністю та її вигаданою копією може бути занадто великим або навіть нездоланим. Художньою візуалізацією нищівного впливу симуляції на формування психопатологічного простору свідомості героя добачаємо у «Воццеку», адже безкінечні подорожі наратора примарними лабіринтами з безлічі симуляцій та повторень перетворюють сутність героя на порожню копію, гру, відбиток власного «я».

У «Воццеку» егоцентрична спрямованість світогляду головного героя актуалізується протиставленням унікальності індивідуума-особистості безликий однорідній суспільній «масі». Зокрема, у главі «Про мудаків» наратор недвозначно висловлює своє ставлення до переважної більшості населення нашої держави (та й світу загалом). Будь-які прояви «масовізму» викликають у героя активний супротив, асоціюються з примітивним, низько інтелектуальним, «стихийним» типом поведінки, що є категорично неприйнятним для Воццека. Відзначимо, що феномен «масової» людини постає об'єктом досліджень і теоретичних розмислів багатьох світових учених. Як зауважує філософ Хосе Ортега-і-Гассет, починаючи з середини XIX ст., усі соціальні спільноти та людина зокрема практично не мають перед собою жодних соціальних бар'єрів, від самого народження індивідуум потрапляє у середовище рівності та правових відносин, позбавлений необхідності боротися з концептуальними перепонами та обмеженнями, він отримує безмежний простір для формування власної унікальної особистості [122]. Отже, людина вільна від тиску – релігійного, політичного й світоглядного, сама обирає свою нішу в житті, формує коло інтересів. Музика, образотворче мистецтво, театр, телебачення, церква – ці носії світової культури в тій чи іншій мірі насичують життя, збагачують душу людства. Свобода, відкритість, доступність – позитивні чинники, що генерують економічний,

політичний розвиток соціуму і, здавалося б, дають безмежний простір для культурного та мистецького удосконалення кожного індивідуума. Однак сучасність породжує нову реальність, в якій суспільство зазнає розподілу на активних дієвих лідерів, інтелектуалів, що схильні до розвитку, самовдосконалення, знатні на рух проти течії задля досягнення поставленої мети, і на тих, бажання котрих не виходять за рамки задоволення примітивних споживацьких потреб. Свобода нового часу не лише дарує безмежні можливості, а й ставить перед людиною надважливе завдання – у світі мільйонів шляхів не загубити себе і зробити власний вибір. Адже головним є те, щоб, оволодівши безперечною й найвищою цінністю – свободою, людина зробила крок не до нової залежності від думки загалу, а прагнула досягнути позитивної свободи, що заснована на неповторності та індивідуальності кожного.

У романі Іздрік ставить під сумнів штучну псевдонасиченість життя, устами героя він виголошує сумнів і недовіру світу яскравих барв, гострих відчуттів, суспільству, запрограмованому на постійну гонитву за «мінливими цінностями». Адже у цьому вирі втрачено найголовніше – людину, особистість. Часи антропоцентризму минули, натомість з'являється новий тип індивідуума-споживача, у котрого, засобами сучасного маркетингу, рекламних пропозицій, модних трендів знівельовано усі відмінні риси, стерто усі душевні перепони на шляху до єднання з сірою масою соціуму. Жан Бодріяр у книзі «В тіні мовчазної більшості» говорить про це так: «Маса поглинає всю соціальну енергію, і та перестає бути соціальною енергією. Маса охоплює всі знаки і смисли, і ті вже не є знаками і смислами. Вона поглинає всі звернені до неї заклики, і від них нічого не залишається. На будь-які поставлені перед нею запитання вона відповідає абсолютно однаково. Вона ніколи не бере ні в чому участі. Її піддають різного роду впливам і тестовим випробуванням, але вона є саме масою, і тому з абсолютною байдужістю пропускає крізь себе і впливи, й інформацію, і нормативні вимоги. Вона нав'язує соціальному абсолютну прозорість, залишаючи шанси на існування лише ефектам соціального і влади, цим сузір'ям, що обертаються навколо вже порожнього ядра» [19, с. 14]. Масі підпорядковані усі

сфери людського буття. Масова література продукує масового читача, що обирає книгу за ступенем розкрученості імені автора та дизайном обкладинки, масова культура породжує масового споживача, людину-симулякра, котра замінює своє «я» на «я-загальноприйняте». Та герой «Воццека», осягнувши безмежну безглуздість усього існуючого, робить радикальний крок назад, від розміреного життя, від сім'ї, дітей, і назавжди покидає реальний вимір. Відступивши від законів суспільства, він перетворюється на спостерігача, що лиш зауважує й аналізує процеси зовнішньої дійсності (крізь призму внутрішніх асоціацій та інтерпретацій). Та по суті він перетворюється на людину меншості, котра ще не втратила переконань, ідей і поглядів (хоча й химерних), вимогливості до себе і світу, зрештою, індивідуальності.

Апокаліпсис у «Воццеку» десакралізується, символізуючи стан критичного напруження мікрокосму (душі), що, втративши внутрішній сенс, знищує зовнішню симульовану оболонку. Щоправда, герой часто звертається до Господа (молиться, благає про допомогу, звільнення, божественне провидіння), однак залишається не почутим, адже у віртуальному просторі Воццека немає Бога, а існує лише він один – самотній і байдужий до всього людського. Л. Стефанівська зауважує, що у романі відчувається песимізм з причин усвідомлення кризи цивілізації, спричиненої нівеляцією усталених ієрархій цінностей, що веде людство до катастрофи, тому що «ідея людини була поставлена над ідеєю Бога, через що цінностям забракло трансценденції – тому світ візуальний є світом удаваним, прикриттям хаосу» [163, с. 190]. Герой констатує занепад людства, збайдужілого до колись найсвятіших речей (недарма для Воццека-батька смерть сина і дружини стає найкращим і єдиним шляхом порятунку родини від лихого, жорстокого світу), бачить навколо одне велике і неподільне Ніщо, основою його, як і світу загалом, є пустка. Ця думка лише утверджує відчуття фальшованості, гри, якими сповнений реальний вимір. Тому він робить свій вибір – назавжди покинути межі «нашого-вашого» часу і простору.

Глобальна людська самотність, збайдужілість до простих життєвих радостей, людських почуттів у романі поєднується з відчуженням і зневірою в соціумі як

носієві культурно-моральних основ. Тож для головного героя логічним є висновок про те, що тільки «соціальна смерть» може бути єдиним способом порятунку його душі. Адже все, що оточує його, розпадається, перетворюється на уривки спогадів, варто лише спробувати осмислити навколишню дійсність, зазирнути під яскраву обгортку і відчуті її холодну штучність. Весь світ для героя роману – ілюзія, симуляція, та й сам він є його продуктом. Р. Харчук наголошує, що «головною рисою Воццека є його егоїзм, а центральною проблемою, як здається, – проблема віри. Історія його хвороби, його діагноз, як впливає із роману, стали наслідком егоїзму й нігілізму, а також його надвразливості. Можна припустити, що Ю. Іздрик на прикладі Воццека показав, як індивідуалізм, який був основною цінністю для екзистенціалістів і модерністів, перероджується в егоїзм і нігілізм, а свобода волі, що відкидає волю Божу, ототожнюється з атеїзмом» [191, с. 161]. Вірогідно, взаємодія між категоріями «я» і «суспільство» у романі стає підґрунтям для розуміння мотивації героя в прагненні до крайнього відчуження, аскетизму. Воцcek усіляко підкреслює, що обридлий йому ворожий світ урятувати неможливо, адже більшість його мешканців ведуть «загальноприйнятний» спосіб життя, навіть не усвідомлюють те, наскільки жалюгідні цінності сповідують. Мислитель Е. Фромм, характеризуючи особливості суспільства ХХ ст. говорить, що «людина, звільнена від догматів доіндивідуалістичного суспільства, котре одночасно і обмежувало її, і забезпечувало їй безпеку й спокій, не здобула свободи у сенсі реалізації своєї особистості, тобто реалізації її інтелектуальних, емоційних і почуттєвих можливостей. Свобода принесла людині незалежність і раціональність її існування, але в той же час ізолювала її, викликавши у неї почуття безсилля й тривоги» [185, с. 8]. Герой роману «Воцcek» приречений вічно блукати лабіринтами марень і сновидінь, він навмисне віддаляється від хаосу реального виміру, замінюючи його замкненим віртуальним простором, що дарує йому довгоочікуване звільнення. Воцcek назавжди розриває усі зв'язки зі світом марних мрій та яскравих обгорток, обираючи соціальну смерть як шлях до спокою. Крайній нігілізм наратора стає джерелом його хвороби, але саме хвороба

дарує Воццеку шанс на спасіння, дає шанс у плетиві марень і саморефлексій віднайти віру в людину, життя, Бога.

Отже, у романі «Воцcek» Юрій Іздрик конструює віртуальний апокаліптичний вимір, що наближається до свого фіналу. Герой стає добровільним заручником штучного мікровсесвіту, самотнім і знесиленим, приреченим на безкінечні блукання лабіринтами марень та візій. Однак цей всесвіт підкоряється виключно волі Воццека (Іздрика), рухається, видозмінюється, пульсує думками та інтерпретаціями, а тому живе доти, доки на змученому болем обличчі наратора присутня іронічна усмішка.

2.2. Актуалізація травматичного досвіду пострадянського часу в романі Олеся Ульяненка «Сталінка»

Олесь Ульяненко – непересічна постать в сучасній українській літературі, твори якого не лише стали предметом наукової зацікавленості та завоювали читацьку прихильність, але й зазнали заборон, що на сьогодні є рідкісним явищем. «Між католицизмом і порнографізмом, між публіцистикою і прозою – мабуть, так на сьогодні можна узагальнити літературознавчі коментування письменницького набутку О. Ульяненка, а проте вага в національній (!) культурі його як майстра слова й мислителя досі залишається не виписаною, не зважаючи на два десятки виданих творів, звання Шевченківського лауреата» [15, с. 38], – так коментує наявні наукові розвідки, присвячені творчому доробку письменника, літературознавець і критик Г. Білик. Апокаліптичне візіонерство як спосіб відображення реальності, на нашу думку, є визначною рисою у творчому доробку Олеся Ульяненка. Особливо виразно кінцесвітні почування втілено в художньому просторі тексту першого роману «Сталінка» (1994), за який автор отримав Малу Шевченківську премію. Цей роман не для широкого кола читачів, однак жорстка правдивість авторського слова безумовно вражає, захоплює та занурює реципієнта в похмурий світ зовсім недалекого українського минулого, де кривавий слід історії й актуальні суспільні реалії стають підґрунтям глобальної

морально-етичної кризи і, як наслідок, поштовхом для формування кінцесвітніх настроїв і пророцтв, які й покладено в основу ідейного змісту твору.

Змістове тло роману «Сталінка» умовно можна поділити надвоє, визначивши окремі виміри, в яких розгортаються події: земний і духовний. Як зауважила Н. Зборовська, «<...> з одного боку, твір про соціальне дно, злочинців, суспільних покидьків та босоту 80-х рр., з іншого – релігійний твір, покладений на матрицю біблійного міфу про ніневійського пророка Йону» [65, с. 166]. Біблійні мотиви стають засобом формування містичних настроїв, глибинним підґрунтям філософсько-світоглядного та аксіологічного підтексту роману. Отже, подієву основу твору складають дві сюжетні лінії: перша – історія моральної деградації та зрештою повного виродження роду Піскурів-Піскарьових; друга – опис життя пацієнта психлікарні, безпритульної та «наділеної Духом» людини – Лорда-Йони.

Основне місце дії у романі – київський район Сталінка, де свого часу мешкав Олесь Ульяненко. Л. Масенко підкреслює, що заголовок твору маркує не лише географічну назву, «<...> а прочитується як містичний художній символ на позначення цілої історичної епохи» [104, с. 147]. Сталінщина як доба «культу вождя», граничного деспотизму влади, нівеляції моральних пріоритетів, знецінення особистості породжує новий тип «владної» людини: її світовідчуття ґрунтується на сталінських догмах, наслідуванні вождя в поведінці та вчинках (звідки й хвороблива підозрілість, жорстоке свавілля, бажання підкорити своїй волі будь-якою ціною й жити за принципом «хто не з нами, той проти нас»). Втіленням вірного слуги культу особи стає патріарх родини Піскурів, гріхопадіння котрого – перше серед низки жорстоких злочинів, скоєних членами цього роду. Щоправда, в «Сталінці» зло не залишається непокараним (на відміну від багатьох злочинів окресленої історичної епохи), навпаки, містичне передчуття наближення глобальної розплати (Божої кари) стає невідворотним, формує апокаліптичний настрій роману.

Ще за діда-сталініста, енкаведиста в минулому і вбивці в душі, котрий займав не останнє місце серед наділених владою, родина Піскарьових мешкала у висотці з гранітними колонами й загалом жила в достатку, аж до того часу, поки гостре

слово старого Піскуря, вихоплене в хвилини чергового алкогольного протесту проти «ненависного кукурудзяника» Хрущова кмітливим товаришем по чарці Ванею, не призвело до його звільнення. Жорстокість і навіть кровожерливість, непереборне відчуття права власноручно вирішувати людські долі (прищеплене роками відданого служіння режимові Сталіна) щоденно гнітить, ятрить дідове самолюбство: «...але дід якось принишк, підупав, ходив, як у воду опущений» [178, с. 23]. Зрештою внутрішній «звір» виринає назовні: дарма молилася в порожній куток маленька та ошатна Піскуриха, «що увесь час говорила про Кінець Світу», акт «відновлення справедливості» здійснено: «Іван скочується високими східцями, скривавлений, так і дзюрить із нього. Тягне щось потихеньку, покривавлений, по підлозі, підібгавши ноги, голос бовтається у горлянці, а позаду Піскаренко розтягується могутнім, сповненим справедливості басом» [178, с. 24]. Згодом дід помирає і родина переїжджає на ріг Володимирської і Прорізної.

У образі старого Піскуря Ульяненко втілює виразні риси фанатичного послідовника культу «вождя народів», портрет якого для діда – ікона, а слово і приклад – релігія. Деспотизм, жорстокість, нехтування людськими свободами і презирливе ставлення до життя інших деформують світоглядні засади героя, остаточно витісняють з його свідомості будь-яку мораль, етику, духовність. Зауважимо, що образ Піскуря втілює типові риси когорти наближених до влади «діячів» радянських часів. Л. Масенко говорить: «Антисупільне спрямування ідеології більшовиків і нехтування загальноприйнятими морально-етичними нормами привабили до їхніх лав, крім романтичних ідеалістів, що вірили у проголошувану світлу мету, специфічний людський тип з патологічно перерозвиненою жадобою до влади і психічно ущербний тип насильника і вбивці» [104, с. 149].

Жахливий злочин старого Піскуря залишає відбиток на долях наступних поколінь Піскарьових. Михайло Піскарьов, що мав би зайняти місце голови родини, не маючи ні сили духу, ні батькового авторитету, топить горе у пляшці, не гребуючи при цьому компанією легкодоступних жінок. Задоволення від тілесних утіх триває недовго: розпусний спосіб життя руйнує тіло, алкоголь

нищить розум героя і зрештою призводить до того, що втрачений Дух заступає страх, відчуття наближення кінця, жахливі галюцинації та безмежна самотність, які поступово підштовхують Михайла до божевілля: «Ніби хробак залазить у алкогольну свідомість Михайла, невидимий родовий біс переслідує його лютим ревищем діда, голосами вождів народу, страхіттям і гріхами історичного роду. Жахіття роздирають його свідомість зсередини, доводять містичну причетність до всього злодіяного» [65, с. 167]. Перебуваючи на межі здорового глузду, герой відчуває свою нікчемність і непотрібність, та допомоги шукати ніде. Після того, як дружина влаштовується на роботу «на віно і водку», примара домашнього вогнища зникає: єдиною відповіддю на заклики Михайла про допомогу стає «Піть, сволочь, треба менше» [178, с. 31] і скляний погляд очей Марії. Свою смерть герой зустрічає на ліжку психлікарні – переляканий і самотній. Опис похорону вражає тваринною байдужістю до людської душі, що упокоїлася. Так, поховальний ритуал та поминки в квартирі покійного перетворюються на содомічний бенкет: «<...> попереду стіл із білою цариною, якому, видавалося, не буде кінця і краю, ряди пляшок на ньому, червонопикі фізії батькових товаришів, а швидше, одноденних Маріїних коханців; <...> коли прийшов полудень і треба було виносити труну, оббиту червоним і чорним, то половина з тих, що пили за упокій, порозповзалися дряблям у кріслах, хтось тицяв невірну дружину свою писком у «імпортне» олів'є, а осторонь, заголивши до пупа спідницю, нач. караула ччавив на дивані сусідку покійника Піскарьова. Марія дивилася на те зле, й не тому, що оскверняли прах чоловіка, а тому що їй самій давно приглянувся той сусід...» [178, с. 37]. Так попрощався з батьком Горік, молодший син Михайла, ватажок однієї з розбійних бригад Сталінки, якому судилося завершити шлях моральної деградації та фізичного виродження роду Піскурів-Піскарьових.

Атмосфера тілесного гниття, смороду, тління плоті, що присутня на кожній сторінці тексту, поступово нагнітається й стає апокаліптичним символом наближення неминучої Божої кари. Н. Зборовська відзначає: «У символічних візіях і містичних картинах «Сталінка» розгортає кінцевий сюжет загибелі «язичницької» божевільної епохи» [65, с. 166]. Гнітюче велике місто – містичне,

холодне, сповнене хворобами, насильством, безчинством – холодить нутро, підсилює страх наближення страждань і смерті, що майже фізично відчують герої роману (наприклад, у момент смерті батька Горік відчув металевий присмак у роті, раптовий поштовх у спину, липкий морок пройшов крізь його тіло і змусив мерщій бігти додому). В цьому місті кожен сам за себе: бореться за виживання, тваринно, озлоблено, задля шансу на існування, без надії на повноцінне життя: «<...> цими дворами, спертий дух яких перебивався терпкою анашею й не вистояним кислим запахом браги, по продутих колючими східними вітрами схованках-хазах, прошитих звуками старих лампових магнітофонів, звідки, захлинаючись, лунав протяжно «блатняк», – приходилося змужніння Горіка Піскарьова» [178, с. 51]. Це чітко розуміє Горік, який за свою звірячу хватку й отримані в сутичках поранення заслужив прізвиська Вовк і Клик. Він вправний ватажок, йому не притаманні сумнів і страх кровопролиття (мабуть, даються взнаки традиції сімейного виховання). І лише іноді автор нагадує про те, що перед читачем 16-річний хлопець, у якого вже зараз за спиною кривавий слід убивств, а попереду тільки порожнеча. Картина кінця світу постає у своїй страхітливій простоті – відсторонившись від подієвої лінії та осягнувши створений Олесем Ульяненком вимір у цілому бачимо, що кожен герой «Сталінки» вже мертвий, порожній всередині, живцем похований під уламками агонізуючого суспільства: «Всі герої «темного» світу Ульяненка пройняті страшним відчаєм, онтологічним жахом перед «подувам могили» – кінчною несмисловістю життя» [65, с. 168].

Зображуючи суспільне дно, автор іде далі злочинств Сталінки як окремо взятого криміналізованого району, акцентуючи увагу на загальнолюдських проблемах кризи моралі, втрати духовності, внутрішньої гармонії та цілісності, нехтування заповідями Божими. Так, на протиположність біблійній праведниці Марії письменник творить образ Марії Піскурихи, котра є «вираженням матері божевільного світу» [65, с. 167], в якому саме поняття материнства таке ж нелюдське й огидне, як і сімейні стосунки. Марія не відбулася ні як дружина, ні як мати, віддавши більшу частину свого існування алкоголю й розпусті. Кінець

життя героїні стає логічним завершенням її гріховного шляху, своєрідним розрахунком «за заслуги». Марія переживала страшні фізичні муки і, роздираючи гнійні сифілітичні рани, перед смертю гарячково шукала в конаючій свідомості далекі спогади, безтямно тинялася містом, згадувала дітей, плутала дати народження Горіка та старшого недоумкуватого Сьо-Сьо, аж поки життя її не обірвалося на бруківці біля пивниці, так само безглуздо й брудно, як і події, якими воно було сповнене. Як слушно зауважує Н. Тендітна, «проза О. Ульяненка сповнена містифікацій, які маскують суб'єктивний потяг до смерті і до всього мертвого <...>. Смерть у прозі О. Ульяненка позбавлена високої поетики трагізму і героїзму, вона носить маргінальний характер, відбувається у маргінальному просторі <...>, що вказує на постмодерністське висвітлення художньої танатології» [170, с. 7].

Окремої уваги заслуговує образ старої Піскурихи, яка вирізняється з-поміж ряду колоритних образів роману, постає «білою вороною» та існує дещо відокремлено від інших членів сім'ї. Реакцією старої на божевілля світу стає молитва. Баба завжди молиться у глухий порожній кут (де мали б традиційно розміщуватись ікони), прохаючи у Бога порятунку. З часом тексти молитов забувалися, але Піскуриха вигадувала нові, видаючи їх за церковні, й так само несамовито і безнадійно зверталася для Всевишнього. Для неї молитва – це не лише ритуал, а й прадавня національна традиція, що стала частиною духовної суті жінки. Тому й сприймається стара Піскуриха як постать з минулого, що вже не повернеться. Вона не може існувати в сучасному світі, де споконвічні моральні орієнтири стають рудиментами. Як пише Л. Масенко, «приреченість Піскурихи, а в широкому дискурсі – приреченість патріархального українського села символізує її смерть від руки рідного онука, дегенерата Сьо-Сьо, що викликає виразні літературні асоціації з відомим твором М. Хвильового. Образ Сьо-Сьо <...> уособлює повний розрив спадкоємного зв'язку поколінь, виродження і втрату пам'яті» [104, с. 151].

Горік – останній з роду Піскарьових, народився цілком здоровою дитиною і життя його могло б скластися щасливо, аби не умови, в які потрапляє хлопець,

тільки-но зробивши перші кроки у житті. Дитинство Горіка минало серед смороду та бруду вулиць, дворових бійок, участь і перемога в яких визначала права і свободи кожного юнака Сталінки. Наділений геном виродження й спустошення ще від діда, вихований вулицею герой утілює темний бік життя: спустошення і занепад особистості. Позбавлений батьківської любові, Горік знаходить себе у злочинному світі безкінечних війн між дворовими бригадами, одну з яких він очолює. Скоївши перше вбивство, він не відчуває провини, навпаки, для юнака це вища міра самоствердження, а також доказ істинної сили для інших представників «суспільного дна» (ситуація подібна до завоювання території у світі звірів, де один з самців має вбити суперника).

Прикладом і навіть учителем для Горіка стає Нікандрич, старий урка, котрий підпорядкував собі увесь район. На думку Б. Пастуха, «характер урки, його типаж відтворено унікально правдиво. Починаючи від дрібниць (побуту), закінчуючи злочинською ідеологією. Це останній урка, який сидів ще за Сталіна, зберігав стару злочинську традицію «нікого і нічого не мати» [132]. Розповідь про кримінального «авторитета» починається з опису його похорону. Ховали Нікандрича з почестями, в оксамитовій труні, як людину непересічну й видатну: «Понесло Нікандрича десятеро коренів у твідових піджачках, спікаючись, поскулюючи пісні, задираючи догори обличчя з натягнутою шкірою кольору пергаментного паперу...повз десятки зелених воріт і притихлі, з коробками голуб'ятень двори, де Нікандрич брав вуркаганські побори й де не одна вдова заламала перед портретом свого годувальця руки, бо суділки Нікандрич правив швидко й жорстоко, але справедливо; подекували, що порятуватися від його праведної руки – то річ марна» [178, с. 53]. Нікандрич був не лише хазяїном Сталінки, але й мав владу вершити долі, «караючою» рукою прирікати на смерть. «Як показує О. Ульяненко в «Сталінці», сталінщина – це божевільне суспільство, в якому найвищий щабель владної структури посів безкарний злочинець, а вся морально здорова більшість соціуму опинилась в кошмарі тотальної незахищеності від свавілля кримінального дна» [104, с. 150]. Найстрашніше те, що для дворової босоти, він – убивця, гвалтівник, збоченець-педофіл – стає

моральним наставником, втіленням верховної сили й справедливості. Тому страхітливі злочини, гріхопадіння та блуд стають логічним наслідком діяльності урки-вождя, який у кривавому насильницькому світі виконує роль божества. Горік, який став наступником старого, ще за його життя відчував до Нікандрича майже дитинну прив'язаність і повагу, тому його щиро дивує неприхована ненависть матері Марії до місцевого ватажка, що, однак, не впливала на його власну позицію. Згодом дізнаємося, що саме Нікандрич стає причиною смерті Марії, заразивши її (і багатьох хлопчиків району) сифілісом. Реакцію міліції на ці злочини важко назвати адекватною, адже представники виконавчої влади – маріонетки в руках злочинців: «Нікандрич розтинав сукнар або чифір, а Сироватко задом до дверей: «Ну, я тебе предупредив», – витягував із себе майор, переляк сіпався в очах...І так ні з чим плентав назад» [178, с. 55]. Щоправда, у «Сталінці» Олесь Ульяненко засуджує не окремо взятого героя, а морально вироджене суспільство в цілому, й пророкує його загибель, підтверджуючи це тим, що кожен з персонажів роману зрештою відчує на собі силу Божої кари.

Духовну опозицію до образу Горіка становить собою Лорд-Йона – головний герой другої сюжетної лінії роману. Психіатрична лікарня, пацієнтом якої є Лорд на початку твору, мало чим відрізняється від зображеного письменником реального світу: моральна деградація й розпуста усіх її мешканців перетворюють медичний заклад на вмістилище людських пороків найвищої концентрації. У цьому психопатологічному середовищі Лорд постає пильним спостерігачем, дещо відстороненим від щоденної какофонії хворого світу. Бажання вийти за межі неприродного для нього середовища підштовхує героя до втечі, на яку він зважується разом з товаришем Лопатою.

Обидва образи виражають ідею розплати за гріхи. Спільник Лорда – Лопата – опиняється в психлікарні через убивство власної дружини. Мешканець сусідньої палати Бронька розповідає Лордові історію його роду, який ще за часів приходу більшовиків до влади занапастили батько Лопати та дід Єресько, взявши великого гріха на душу: «<...> залізли на церкву, б'ють сокирою, а батюшка заюшеними губами говорять, молитви липнуть до губів... Юшку батюшка обтирають, баби

кричать не своїм гласом <...> тут червоним зайнялося, кругом церкви зайнялося, дзвін у-у-у поламав крилос, упав, покотився <...> і хрест птахом полетів над селом, упав за селом, бо Єреська шмаг по хресту, шмаг, і хрест полетів і упав...» [178, с. 10]. Вражає не лише завзяття, з яким знищували «опіум для народу», але й нечувана зухвалість та неповага до Бога, що традиційно не притаманна українському селянину. Так, батько Лопати, вистеливши іконами свинарник, сміється з богобоязких сусідів: «Покарав мене Бог, га?» Цей та подібні непоодинокі вчинки засвідчили прихід нової епохи – сталінщини – часу втрати ментальності, національної й духовної ідентичності. А за гріхи батьків довелося відповідати дітям. Ось і Лопата годинами розповідає Лорду про своїх дітей та дружину, яких безтямно любив, але темний бік душі чоловіка все ж виявив себе й у нападі ревнощів герой жорстоко вбиває свою кохану. Тож зерна гріховності, закладені за сталінських часів, безупинно дають пагони морального занепаду, розривають анемічне тіло бездуховного суспільства.

Конаючи від тяжких ран, отриманих після втечі, Лопата приймає свою смерть як покарання за гріхи свого роду, тому відмовляється від допомоги Лорда: «Тому що людина – гріх, гріх у ній, Лорде...і гріх виходить із неї <...> людина прах...і хто Бога не любить, той і до людей...» [178, с. 15]. Смерть товариша стає переломним моментом в житті Лорда: «Іменуючи себе по-новому – Йоною – він починає новий сюжет, рухаючись до нечестивого міста, назустріч – Горіку» [65, с. 169].

Ім'я Йона, котре свідомо обирає герой після втечі, можна сприймати як алюзію, що відсилає читача до Старого Заповіту, а саме до розповіді про пророка Йону, посланого Богом у здичавілу від гріха Ніневію задля її порятунку. Справжнім випробуванням для чоловіка стає необхідність змінити себе й віднайти в душі сили для доброти й прощення, віри в те, що будь-яке гріхопадіння можна спокутувати щирим покаяттям. Подібний шлях духовного зцілення повинен подолати і герой роману Олеся Ульяненка, що й «приводить його у фіналі роману до Лаврських печер – до того підземелля великого міста, що символізує повернення до витоків, до історичної пам'яті, до життєдайних світлоносних

джерел, які дадуть сили для прийдешнього остаточного звільнення й морального очищення від гріховного божевілья» [104, с. 152]. Йона – людина, загублена між минулим і майбутнім, знаходить себе у вірі й завдяки цьому здобуває омріяну духовну цілісність.

Отже, в основу ідейно-філософської концепції роману покладена символічна боротьба християнства й поганства [65], або ж атеїзму [191], в результаті якої, за О. Ульяненком, вироджена епоха зазнає остаточного знищення й пророки Господні виведуть темний люд до світла християнської надії.

На думку Р. Харчук [191], сюжетом «Сталінки» є подієвість душі, де Йона уособлює світлу сторону, а Горік – темну. Так, світогляд останнього з Піскурів ґрунтується на бандитських «поняттях», законах суспільного дна, далеких від Божих заповідей. Герой не відчуває любові до близьких: родина не має для Горіка жодної ваги, стає рудиментарним явищем у світі, де людина людині вовк; дружба перетворюється на тимчасовий «договір про ненапад», що кожної миті може бути порушений (саме через зраду товариша всю банду Горіка знищують люди Султана); головною метою в житті стає втеча від страху насильницької розправи, заради чого герой здатен піти на будь-який злочин, а отже, намагаючись знайти порятunek, ще глибше поринає в смертельну трясовину.

Мабуть, єдиним світлим моментом в житті Горіка було несміливе кохання до юної Нілки, що збурювала в його серці незвичні й неприродні для хлопця емоції. Але в солодкій мрії про кохану починають проникати страшні криваві марення, Горік передчуває небезпеку, інтуїтивно відчуває таємничий зв'язок між Нілкою та його ворогами – мусульманами Султаном та Месаїбом. Зрештою, любов виявляється оманною, а тендітна дівчина, донька шанованих батьків, яка щовечора розчісувала волосся біля відчиненого вікна і так сильно хвилювала душу молодого Піскарьова, – повією й зрадницею, позбавленою моральних принципів. Таким чином, автор ще раз переконує читача в тому, що у виродженому суспільстві немає місця чистоті, любові, ніжності, адже ці почуття йдуть від душі (від Бога). Для Горіка, як і для світу, який він уособлює, існує єдиний можливий шлях порятунку – покаяння, без якого апокаліпсис стане невідворотним.

Натомість Лорд-Йона знаходить в собі сили триматися «світлої сторони» життя. Знесилений і самотній, герой потрапляє в полон до справжніх нелюдів, котрі тримають чоловіків у неволі та до смерті закатовують їх тяжкими роботами. І Йона знову тікає, але тепер ним керує не егоїстичне бажання бути якнайдалі від нудотного смороду психлікарні, а щире прагнення допомогти знедоленим, запалити в душах каторжників вогонь боротьби і надії. У «Сталінці» в образі Йони бачимо людину-борця, що приймає свій гріх й добровільно віддає життя на його спокуту. Спостерігаючи занепад навколишнього світу, герой вірить в те, що такі, як він мають достатньо віри, щоб побудувати на його уламках нове – краще суспільство. Таким чином, втілюючи ідею одвічної боротьби добра і зла, автор протиставляє шлях духовного поступу моральній деградації, яка веде суспільство до апокаліптичної прірви.

Отже, у романі «Сталінка» зображено пік апокаліптичної руйнації, спричиненої глобальною втратою духовності, морально-етичним виродження суспільства, закономірним наслідком якого стає деградація соціальної спільноти до рівня звіриної зграї. Так, основою світу «Сталінки» стають злочинність, вбивства та фізичні знущання, сексуальні збочення, фізичні й психічні хвороби, страх смерті, байдужість до ближнього, відчуття приреченості та ін. Першопричиною, своєрідним каталізатором реакції суспільного розпаду у тексті роману є історична спадщина радянських часів, а саме деструктивні принципи періоду «сталінщини», що, на жаль, залишили негативний відбиток у свідомості та внесли корективи до парадигми світосприйняття українця як за часів правління «вождя народів», так і на початку 90-х років XX ст. Як наслідок, ментальні травми, отримані українством протягом минулого століття (збіднення духовної сфери існування, культивування зрадництва, недовіри між членами суспільства і навіть однієї родини, заперечення цінності людської індивідуальності), провокують людей, далеких від часів тиранії Сталіна, стати на шлях нехтування заповідями Божими, котрим десятки років тому йшли їхні предки.

Р. Харчук зауважує: «В романі «Сталінка», попри гіперболізацію гріха, вдається показати, що реальність містична, бо в ній присутній промисел Божий.

Здається, після кожної колізії письменник констатує: вигадати подібний поворот міг лише Господь, інших доказів Його присутності розумній людині годі й шукати» [191, с. 94]. Щоправда, на відміну від жителів біблійної Ніневії, герої роману приречені на загибель, адже, на думку дослідниці, в інтерпретації Ульяненка Господь не є всепрощаючим і завжди карає грішників [191].

Отже, роман Олеся Ульяненка «Сталінка» – це талановито створений страхітливий світ, позбавлений віри у Бога, що йде до своєї загибелі, автор якого постає перед читачем «в образі зневіреного аскета-пророка, котрий зневажив життя, пізнавши людину, її природу як суспільний гріх» [65, с. 171]. Апокаліптичні візії сповнюють художнє тло роману, виявляючи себе на різних його рівнях (сюжетно-композиційному, образному, ідейному). Тому передчуття занепаду морально виродженого суспільства присутнє й у гнітючих урбаністичних пейзажах, й у тому «стилі» життя, який обрали для себе мешканці Сталінки, і в душах героїв твору. І змінити цей світ, мабуть, не під силу навіть найзапеклішому праведнику.

2.3. Роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» – одкровення постапокаліптичного часу

Роман «Щоденний жезл», відзначений Національною премією України імені Тараса Шевченка 2001 року, – це своєрідна художня реалізація накопиченого десятками років поневірян і нехтувань загальнонародного болю України, інтелектуальна «сповідь» Є. Пашковського, що дає необмежений простір для наукових розвідок і читацьких інтерпретацій, синтезує інтелектуальний рух, метафізичний пошук і теологічну впевненість письменника, уміщує енергію відродження національного духу, віртуозно втілену в пророчому Слові. Трагічні сторінки історії української держави у контексті локальному та світовому, політичні рухи, зміна світоглядних орієнтирів людства, місце правди, таланту, Бога у новому «бездуховному» й агресивному просторі існування постають підґрунтям розлогих авторських роздумів щодо кризового стану «безчасся», у

якому опинилась Україна на початку 90-х рр. XX ст., та вірогідності подальшого позитивного поступу нації. Незважаючи на те, що роман уперше побачив світ ще у 1997 році, сповнений викривального пафосу та болю за понівечену батьківщину текст не втрачає щемливої актуальності й сьогодні. На думку Л. Кульчинської, «Щоденний жезл» можна назвати «ідеальною книгою», адже «в ній на одній площині представлено прожиті події, історичні міркування, філософські теорії, зображено індивідів, соціальні формації групи тощо. І всі ці ризоматичні множинності сприймаються як одне велике ціле» [93, с. 56].

Постать Євгена Пашковського така ж неоднозначна, як і його тексти. Письменника важко порівнювати, долучати до певної мистецької «когорти» або літературного угруповання, адже у житті, так само, як і на сторінках романів і повістей, перед читачем постає мислитель-самітник, опозиціонер, пророк-правдоруб, психолог, прискіпливий критик, а разом – багатогранна особистість, найвищою метою якої є чисте мистецтво. Своїм прикладом Євген Пашковський переконує в тому, що літературний талант вимагає від його володаря невтомної праці, вміння чути шепіт речей, бачити душу піщинки в океані світу, культивувати віру в недаремність слова заради тих, хто вже майже розвіяв попіл надії.

Варто відзначити специфічність жанру твору – роман-есеї, який письменник виносить у заголовок тексту, адже він декларує той факт, що провідну й основоположну роль у «Щоденному жезлі» безумовно відіграє автор: його суб'єктивний світогляд, спогади й непохитні переконання, надії й страхи, його чітко сформована громадянська позиція та комплекс морально-етичних засад. Н. Зборовська зауважує: «Подібно до того, як Пашковський у попередніх творах остаточно поламав сюжет, перетворивши романну структуру на безкінечний епос пам'яті (правда, зберігши при цьому традиційне поняття про героїв твору), то тут він деформував саму суто художню специфіку через тотальну прямолінійність та публіцистичність» [65, с. 156]. Процес нівеляції межі між поняттями «автор» і «персонаж» у «Щоденному жезлі» відзначає О. Поліщук, стверджуючи, що «публіцистична спрямованість есеїстики ставить на перший план особистість

письменника, абсолютизує точку зору мовця щодо читацького сприйняття. Зрештою, у творах подібного гатунку проблему співвідношення між автором і персонажем, як проблему стосунків, взаємодії двох смислотворчих величин, практично знято, адже «Я» автора набуває монологічного, одностороннього характеру» [138, с. 125]. Отже, категоричність письменницької позиції відчувається в кожному слові й реченні, тож читачеві залишається лише погоджуватися або не погоджуватися з прочитаним, однак ігнорувати думку творця тексту навряд чи вдасться.

Виразною ознакою роману стає настрій, котрим пронизана кожна сторінка «Щоденного жезлу». Палітра емоцій, використаних Пашковським, досить різноманітна, однак здебільшого позбавлена світлих, позитивних барв. Оповідач проводить читача лабіринтами тексту, сповнених болем, неспокоєм, гострим сарказмом, відкритою ненавистю. Загальним тоном всього роману звучить мінорний мотив смутку, трагічного занепаду, неминучого фатуму й навіть прокляття, що тяжіє над українською нацією. Безнадія, безсила озлобленість і передчуття неминучого кінця – це передвісники апокаліпсису, до якого нестримно прямує Україна.

Причини такого катастрофічного поступу різноманітні: серед них як трагічні українські суспільні й екологічні (наслідки аварії на ЧАЕС; залежність від інших держав, зокрема підвладність Європі; радянська влада та загальне спустошення, до якого призвела її діяльність на території України; неспроможність сучасного уряду створити дійсно правову державу, кожен громадянин якої відчуватиме себе захищеним і впевненим у завтрашньому дні), так і духовні (людська самотність, втрата життєвих орієнтирів, відірваність від національної традиції, нівеляція моральних цінностей). Про індивідуальний авторський погляд на деякі з них варто поговорити докладніше.

Чорнобиль – непереборний біль українського народу. У «Щоденному жезлі» 26 квітня 1986 року стає своєрідною точкою, в якій зішлися «час до» й «час після». На думку А. Соколової, «чорнобильське буття стає центральною метафорою «скону нашого віку». Весь художній світ твору пронизаний трагічним

пафосом апокаліптичного завершення постчорнобильської епохи» [159, с. 57]. Письменник констатує, що «гама-відчай» докорінно змінив буття всього світу, «апофеоз комунгробіля» створив нову дійсність і новий час, минуле ж залишилось без відповідей. Шукає їх оповідач в глибинах своєї пам'яті, повертаючись у дитинство, аналізуючи історичний спадок свого народу й те, що стало з нацією після чорнобильського лиха. Щоправда, зміни відбулися й з ним особисто – «чорнобобошесть» наклада ще одну зморшку на авторське чоло: «<...> ти прокинувся, заправляєш радіоактивну постіль, вибрав позавчорашній радіоактивний попіл з піддувала, начистив радіоактивної картоплі, і, поки кипить, гортаєш свої радіоактивні романи, складаєш радіоактивний архів на столі, <...> слухаєш по брехунові своїх володарів, *дикутатів*, що дорікають тобі з ефіру відсутністю в нас серйозної літератури, <...> ти минаєш тінь саркофага, далі дописуєш радіоактивні сторінки, без жодного задуму когось розсовістити чи здивувати» [136, с. 47].

Тема Чорнобиля, як і будь-яких інших глобальних катастроф, досить часто супроводжується апокаліптичними візіями, адже масштаби лиха неодмінно змушують замислитися над цінністю світу, в якому живемо, над швидкоплинністю людського життя й страхом перед всесиллям смерті. Та Є. Пашковський не задовольняється банальним філософствуванням з цього приводу. Він обурений безкарністю винуватців трагедії, що переконали мільйони в безпечності «мирного атому», а згодом цілу націю залишили конати під радіоактивним сонцем. Їх автор знаходить як серед радянського керівництва, так і поза ним, маючи на увазі «погіршений зір» Європи в цій ситуації, завдяки чому український народ змушений «труїти пацюччя бульйоном з кісток, молоко пити наперстками, рятуватися клізмами, відрами хлистати зелений чай, боятися перепадів настрою і пов'язаного з цим алкоголізму, знаркочення, суїциду, обминати сонячні пляжі, щоранку слухати, на скільки поменшало в крові клітин-кілерів, що мали б знищувати мутаційні клітини, не дивитися в дзеркало, не думати про щитовидну, не дихати на повні легені <...>» [136, с. 50–51]. Тут варто зауважити точку зору Р. Харчук, яка вважає авторську позицію дещо

дискусійною: «Взагалі, як на мене, з Чорнобилем має розібратися передусім саме українське суспільство, а не Європа чи США. І рахунок у справі Чорнобиля (самої катастрофи, а не закриття станції) виставляти потрібно, звичайно ж, не Європі, яку Пашковський розчерком пера поміщає за колючий дріт, а Росії як правонаступниці ССРСР» [191, с. 57]. Потрясіння, спричинене однією з найстрашніших катастроф ХХ ст., стало потужним поштовхом до посилення деградаційних процесів в українському суспільстві. Особливої актуальності проблема набирає в духовній сфері, що, на думку Пашковського, незворотно дистанціюється від традиційно усталеної морально-етичної парадигми українця. Окрім того, аварія в Чорнобилі залишила на тілі нації довічне тавро смерті, закарбувала згадку про неминучість кінця існування кожного, завдяки чому апокаліптична тривога стає концептуальною домінантою духовного виміру українського народу. Отже, крізь призму суб'єктивного емоційного ставлення автор вдається до осмислення трагічних наслідків катастрофи на ЧАЕС.

Гнів і обурення керують оповідачем, коли мова йде про зв'язок чорнобильської трагедії та влади, а ще більше – коли через десятиліття бачить наслідки катастрофи, що залишили відбиток не лише на здоров'ї нації, але й змінили менталітет українця. Як зауважує А. Соколова, «Апокаліпсис настав у мить вибуху в Чорнобилі, і лише ті, хто його пережив, здатні це зрозуміти. Відтоді можна провадити розмову хіба що про тривання, сенс якого – в очікуванні кінця» [159, с. 56]. Так, герой згадує свого сусіда, ліквідатора аварії, котрий, не знаючи того, віддав власне здоров'я за трикімнатну квартиру, та й ту пропив, зрештою опинившись у дешевій гостинці, покинутий, збайдужілий до життя. Однак, на думку автора, парадоксальність ситуації полягає в тому, що саме ті люди, які втратили через владу бажання жити, легко піддаються впливу, стають маріонетками в руках бюрократів. Євген Пашковський гостро засуджує та відверто зневажає тих, хто готовий за мізерну подачку вихвалити своїх катів, хто втратив залишки сорому й гідності у прагненні прислужитись бездушній силі.

Постчорнобильський час стає для оповідача моментом переосмислення минулого й сучасності. У розлогих монологах-сповідях Пашковський висловлює

власне ставлення до сучасної України, до влади взагалі, звинувачує та засуджує тих, хто, на його переконання, причетний до руйнації фізичного та духовного світу нового українця. «Здавалося б, покоління, котре волею долі, – заступницьким видихом мільйонів забитих, – уникло погибелі в промерзлих бараках, мусило б суворіше йти сьогоденням, та в останній підступності непогребний час накликав знесилля і зненависть до незримої, як душа, ціни в навіки зціпленому, протягнутому до нас кулаці убитого» [136, с. 19]. Письменника дивує той факт, що трагічна історія боротьби за свободу нікого не навчила її по-справжньому цінувати. Натомість, прагнення незалежності напрочуд швидко вироджується в безкарність і вседозволеність, свавілля «*падлітиків*» вже не викликає обурення, а сприймається як належне, згадка ж про одвічні моральні цінності й світоглядні духовні орієнтири «стає такою ж непристойністю, як розтлін неповнолітніх» [136].

Цікаво, що Європа в романі не є втіленням демократії та правового суспільства, як прийнято вважати сьогодні, а постає каталізатором занепаду, символом початку «третьої світової». На думку автора, саме європейська політична пасивність та поверховість суджень щодо України «одбирає розум, як в окремих парламентарів, так і в цілих асамблей, відмовляє в статусі екологічного лиха, примушує дбати про побіжне, приборкувати конфлікти, додушувати страйки, вводити єдину *євгробейську* валюту, морочити оптимістичними нісенітницями» [136, с. 25]. У світі «*дивократії*» об'єктивно мисляча людина зникає під гнітом бюрократів, чиновників, під тиском влади грошей і панібратських домовленостей, не спроможна існувати в цій «по шию загрузлій в магматичних гноях державні, в знелюдненій *зникраїні*, зникаючій, як смертезна, смрадом роздута, булька» [136, с. 22]. Бюрократична машина лякає автора, видається йому ворожою й безглуздою, адже діяльність її спрямована виключно на задоволення потреб влади, людиною ж знехтувано як дріб'язком, піщинкою між коліщатами злагодженого бездушного механізму. Бажання допомогти, підтримати розвиток української нації, що декларується в програмах різноманітних закордонних фондів та організацій, насправді ж, на думку

Пашковського, виявляється принизливим «замилуванням очей», фарсом, що лише створює видимість демократичних свобод і зумовлених ними безмежних можливостей.

Письменник з жалем констатує: в той час, коли політики займались демократичною «розблудовою» держави, «відновлюючи» її культуру та духовність, суспільство все глибше поринало у вир дешевої маскультури, алкоголізму, розпусти, «зчоловіченого жіноцтва» й «збабілих чоловіків», втрачаючи свою ментальну ідентичність, здавна закладені в національному коді моральні й духовні основи. Україна в романі постає жертвою політичних інтриг і змов, а український народ – одуреним і обікраденим. Пашковський палко відзначає, що тоді, коли недоля змушує українців оббивати пороги посольств в надії на краще життя закордоном, жоден з європейських туристів або політиків, який вихваляє здобутки демократії на нашій землі, не змінить свій паспорт на український. Думки автора в цьому напрямку іноді набувають не лише гострого осуду, але й викривального пафосу, заповітного прагнення жорстокої розправи над «гнобителями»: «Поки виношу попіл на вулицю і думаю про батьків, яким все обіцяють підвести газ від лінії, що через наші городи тече до милих, пухкеньких, євгробейських природолюбів, заклопотаних долею хуτροвої звірини, поки зима перетворює пустелю в подобизну закиданої манною оази, моровиця апатії, праматері самогубств, здається, притихла і я згадую про час, коли всенька *євгроба* опиниться за колючим дротом, там, де немає людського співчуття, все зворохоблене, хворобливе, і відсутність любові і змоги допомогти означатиме смерть» [136, с. 49]. Автор упевнений, що не за горами той час, коли вгодовані європейські народи шукатимуть собі притулку так само, як понівечена ними українська нація, не спроможні подолати наслідки власної згубної діяльності. Такою, на думку письменника, має бути закономірна розплата за злочини проти людства загалом і його народу зокрема.

Щоправда, як слушно підкреслює Р. Харчук, винуватців українських нещасть слід шукати не лише з-поміж послідовників європейського політичного курсу, але й відзначити негативний вплив Росії на формування молодого незалежного держави,

котра і не збиралася здавати свої владні загарбницькі позиції стосовно України. «Парадоксально, але в романі «Щоденний жезл» Росії взагалі не існує: ані як географічної реалії, ані як психологічної проблеми» [191, с. 57].

У «Щоденному жезлі» автор здебільшого уникає теми впливу радянського минулого на українське сьогодення. Однак, залишити поза увагою надважливий відрізок історії, що, вірогідно, став провідним поштовхом до формування апокаліптичного світовідчуття, котре за десятиліття поневірянь предків-українців глибоко вкоренилось і стало невід'ємною частиною занепадницької ментальності нового покоління, письменник не міг. Зокрема, площину філософських роздумів і висновків доповнює автобіографічний спогад про діло прадіда, розкуркуленого та розстріляного за вироком «суду трійки» у 1937 році. Зміст «дела», що наприкінці ХХст. Пашковському вдається віднайти в архівах СБУ, коротко інформує про заколотницьку антирадянську діяльність чоловіка, який не хотів віддавати все, що зароблене тяжкою працею, на благо «отчєства», відмовлявся зректися віри в Господа заради віри в партію, і за це (не без допомоги односельчан-донощиків) був знищений. Доля пращура гнітить автора, жалем опікає спомин про кремезного сильного чоловіка зі старої світлини, котрий не підкорився системі, і навіть більше – на сторінках того худенького «дела» герой бачить відбиток власної безнадійної боротьби, адже у прадіда «видерли рід, обійстя, реманент, коней, старість, віру в майбутнє дітей, а в тебе вкрали вітчизну» [136, с. 389], тому що зерна тліну та розпачу, котрі радянська влада невпинно здобрювала терором і репресіями, зволожувала сльозами і кров'ю нашого народу, сьогодні проросли та «живлять» сучасну українську демократію.

Осмислюючи діяльність влади на території України в різні часи, Пашковський приходить до висновку, що і «тоталітарна машина» радянської влади (злочини якої так і залишились безкарними), і політичні сили, що прийшли їй на зміну, не змогли змінити долю держави на краще, а лише призвели до того, що новий час перетворюється на безчасся, адже відсутність прогресивного поступу все глибше затягує постчорнобильське суспільство в апокаліптичну безодню.

Піддаючи нищівній критиці як минуле, так і сучасне України, автор, однак, не пропонує власного шляху виходу з духовної кризи. У безапеляційному засуджуючому тоні письменник говорить про «здобутки» цивілізації, звинувачує Європу, чий згубний вплив на українське суспільство, на його думку, важко переоцінити. Та ми схилиємось до висновку про те, що подібну оцінку Пашковський формує не стільки з об'єктивних реалій і міркувань, скільки з позиції «запеклого біблійця і традиціоналіста» [65] в усьому, що стосується оточуючого його світу.

Аналізуючи апокаліптичні візії Є. Пашковського, відзначимо, що особливу увагу автор приділяє критиці сучасного йому стану українського суспільства, а особливо – його морального зубожіння, відірваності від національного коріння: «<...> що тутай сталося з людиною? народ тут по-своєму добрий, розмножується, попиває, мре, геть начисто все забувши – і голодовки, і комунізм, і методично, впритул, прострелені черепа в пересипаних вапном могилах, – він перетерпів всі межі болю і, знепритомнівши, дозволив одурювати себе довік» [136, с. 64]. Така суспільна апатія, добровільне підкорення владі, що, за Пашковським, є наслідками всездозволеності нового світу, зрештою призведуть до повного виродження нації, загибелі цілого народу. Н. Зборовська зауважує: «Явивши очевидні картини дегенерації людини, світ, на думку письменника, показав наочно, як людина втрачає кращі природні риси в умовах «комфортабельної цивілізованості», як людство позбувається чуттєвості, співчуття, любови» [65, с. 157]. Дійсно, втрата морально-етичних цінностей, духовна деградація українського суспільства стає очевидною тенденцією і, що найгірше, з часу написання роману ситуація лише погіршується. Щоправда, подібний висновок сьогодні ми можемо зробити не лише щодо України, але й говорячи про більш «цивілізовані» європейські держави, що дозволяє зарахувати дану проблему до глобальних і всесвітніх. Так, нищівної критики зазнає й стара Європа, що пропагує «осучаснений» комплекс морально-етичних основ і духовних орієнтирів, неприйнятних для традиціоналіста Пашковського, і США, що побудували «найліберальнішу демократію» на крові чорношкірих рабів, але

особливо Україна як безкрає поприще для безкарних злочинств і необмеженої розпусти, «принадами» котрої не гребують скористатися закордонні представники політикуму, культури та інші борці за світовий прогрес. Колись гордий і принциповий народ, той, що перемагав у повстаннях і війнах, не корився примусу і ревно плекав свою віру та національну ідентичність, за 70 років радянських каліцтв перетворився на силос, підстилку під чобіт сильних світу цього і «всі мерзенні звички й риси вперш за історію так розбуяли сказано, так розцвіли отруйно, а все людське, порядне, щире вимерзло й вищезло до грамини, народ цей став напівпритомним» [136, с. 339–340].

Письменник у «Щоденному жезлі» розмірковує над тим, чому для одних (безумовно, меншості) історія пережитих бід, катастроф екологічних та економічних, зміни влад, кожна з яких несла українському народу тільки нові випробування, стає стимулом для глибшого аналізу навколишньої дійсності, акумулює прагнення розібратися, знайти причини регресу, подолати руїну й, покаявшись, одержати перемогу над абсурдністю світу, пізнавши себе, а в інших «розпалює всезнаючий, гадючим поблиск розуму, всевіру в себе, у правильність свого способу існування, роз'ятрює самовкоханість, яка жалить люто ненавистю спроби навернення і згублює зловірних невірою в найгірше» [136, с. 47]. Пристосуванство й сліпа покора, відступ від своїх національних традицій – ось що викликає найбільший супротив у душі оповідача.

Отож, тягар відповідальності за сучасне ганебне становище українців автор покладає саме на народ, що нині став «конченим», адже сам знищив своїх пророків, мудреців, людей, гідних лідерства, та добровільно віддав усі важелі влади в руки «тупезних, понурих, ледачих» [136, с. 340]. А така нація, на думку письменника, приречена на виродження й стрімко прямує до есхатологічного фіналу. Відзначимо, що однозначна та безапеляційно негативна авторська оцінка українського соціуму зумовлена як об'єктивними історичними і соціокультурними чинниками, так і, більшою мірою, особистими образами і розчаруваннями, що у комплексі стають підґрунтям фрустраційних емоцій письменника щодо співвітчизників, бо «як би ти не любив його, скільки б не

жертвував йому силу пристрасті й роздумів, скільки не окроплював, ніби з пульверизатора, вірою й зашпорами з серця, він хотів залишатися силосом, хотів і лежав собі, докисав, позіхав пребайдуже на всі твої жертвочки, лежав, як купа смороду на колишньому храмному місці, бо в нього вирізали той орган, завдяки якому мучаться щиро і щиросердо воскресають» [136, с. 341]. Євген Пашковський згадує досі актуальне Франкове порівняння українського народу з паралітиком і додає, що безупинний процес гниття, перманентний стан залежності й убогства перетворили рідну землю на країну без надії, без сорому, без майбутнього. Цей край покинув навіть Всевишній, залишивши його скніти в апокаліптичній пустці. А герой, який щосили намагався вдихнути життя в кволе тіло нації, знесилений безрезультатною і, як констатує автор, нікому не потрібною боротьбою, тому що єдине, що нині живить серця його земляків, то відчай і зневіра «безмежна, як море блювотини, тутай вона наскрізна, глуха до вмовлянь, глибша вічної мерзлоти, чорніша мороку для живцем закопаного, звична й природна для проживаючих тут, як міражі водойм для конаючого в пустелі» [136, с. 346–347].

Як зазначалося вище, завдяки специфіці жанру «Щоденного жезлу» художнє тло роману перетворюється на своєрідну сповідь-спогад, сповідь-пересторогу, пророцтво, сповнене апокаліптичних передчуттів. «Ця книжка про «про землю з незгойною тугою безвір'я і звірства» є апокаліптичним знаком у кінцесвітньому безчассі, знаком, який пророкує долю людства ХХІ ст. і радить йому схаменутися» [145, с. 61]. Письменник постає перед читачем пророком, месією, покликання котрого – вказати людству на помилки та закликати до спокути гріхів. А. Соколова зауважує: «Поруч з есхатологічними та месіанськими пророцтвами, що є дуже важливими для християнства, особливе місце належить жанрам викривальних промов, послань, провіщень про біди, плачі тощо. Саме дух профетизму в романі-есеї «Щоденний жезл» оприявнює пророка нашого часу» [159, с. 58].

Тема пророцтв у «Щоденному жезлі» тісно пов'язана з образом смерті, що, на думку автора, вже стала для сучасників буденним явищем і навіть «слово смерть давно вмерло». Але письменник пророкує, що кара за скоєні безчинства

знайде кожного і настане час, коли «смерть зачерпне шоломом із полинових рік і влаштує таке, що терористи вийдуть з підпілля й запросяться на постійні горщики в дитсадок, ультраправі смертикали прийматимуть морквяний сік, лідери сепаратизму ховатимуться по будинках престарілих; героїства, обов'язки, страхи таємних поліцій і служб стануть безглуздими байками; всі, як в останній день, зненацька захочуть життя, та доля, що стільки бачила й терпіла глум, вставить межі очі сірники і змусить узріти годину, від якої вони так ховались» [136, с. 49–50]. Засудження тотального гріхопадіння, порушення законів Божих, осмислення наслідків трагічних катастроф, котрих мали б запобігти, в романі реалізується в проклятті, що гнітючою хмарою тяжіє над «цивілізованим» світом і веде його до апокаліпсису.

Таким перед нами постає центральний у романі образ пророка-митця, який тонко відчуває біль навколишнього світу й, наділений силою вищого знання, словом-жезлом веде щоденну боротьбу за спасіння людських душ. Як відзначає Т. Пастух, «своє письмо оповідач ставить у контекст прояву Божої волі, а сам роман розглядає в проекції вчення про кінцеву долю світу та людства» [133, с. 47]. Образ жезлу, що наділений символічною маскулінною силою, на думку Н. Зборовської, «втілює переконливість і міць. Отож «щоденним жезлом» письменник мислить власну творчість, чий дух призначається для цивілізованого «несвіту» як пробуджуюча і надихаюча сила. Тому тема дитинної природної беззахисності перед жорстоким цивілізованим (дорослим!) світом поєднується з темою сили, започаткованої у романтичній метафорі поета-пророка» [65, с. 156]. Для Пашковського бути письменником «в епоху мерців» – надскладна, але почесна місія, тому що саме майстер слова «здатен помислити й доповісти про кращі ліки» [136], лише він наділений силою допомогти агонізуючому суспільству.

Говорячи про письменницьку працю, автор згадує про переслідування й заборони, які в різні часи довелося пережити українським митцям (тут оповідач знову звертає увагу на Європу, котрій політика ідеологічних гонінь на літератора не притаманна). Сучасний літературний процес, хоч і звільнений від ярма

комуністичної цензури, та все ж недосконалий, обездуховлений, спотворений цивілізованою «тьмократією». Ця література, за Пашковським, не виконує своєї аксіологічної, метафізичної ролі – відкрити людині шлях до духовного «прозріння», каяття й спокути, адже, як відзначає М. Карасьов, «пришестя Бога – це і є сама письменницька праця. Все прочитане попереду: роздуми про людей і державу, полювання і рибалка, роздуми про власну долю автора – стає лише тлом, матеріалом, з якого побудована розповідь про одне – про працю письменника» [80, с. 5]. Варто зауважити, що діяльність та рівень компетентності колег-письменників, критиків, літературознавців, які працювали поруч з Пашковським на межі століть, оповідач піддає гнівному осуду, вбачаючи в їхній злочинній недалекоглядності, творчій безграмотності й небажанні говорити засобами мистецтва слова на «серйозні теми» причину як загальнонаціонального духовного занепаду, так і особистих нещасть. Голос автора не бажають чути, ігнорують його роботу, звинувачуючи в «незрозумілості» та «потопах свідомості», тим самим змушують заробляти на життя бездумним дріб'язком для газет і журналів (наприклад, укладанням кросвордів). Тому він, сповнений образи та безнадії, зневажає своїх кривдників – недалеких пристосуванців, котрих ще вчора саме він вчив «не длубатись у носі», а сьогодні, отримавши владу та вплив у мистецьких колах, вони зводять нанівець результат багатолітньої письменницької праці, адже «тільки дійшло до серйозного, тебе зцурались, перекрили всі телеканали, обрізали готові записи в ефір, сказали, що ти нічого не розумієш – ех, дрантя! – і з хитруватим єхидством через своїх приשמандовок, прес-секретуток закликали працювати на історію, там розсудять» [136, с. 230].

Очевидно, що багатостраждальний рукопис, знехтуваний критиками і видавцями (спогади про поневіряння оповідача з яким часто зустрічаємо на сторінках «Щоденного жезлу»), не лише репрезентує художньо осмислений підсумок авторського шляху, але й символізує своєрідне вмістилище глибоко особистих переживань і роздумів митця, стає літературним відображенням його свідомості, душі, жорстоко скаліченої «неуцтвом» і байдужістю опонентів. Цим і пояснюється болісне переживання чисельних відмов у публікації тексту,

агресивна реакція на будь-яку критику від новоявлених літературознавців, кожне слово яких письменник сприймає як особисту образу. Відтак, Євген Пашковський упевнено констатує, що сучасний літературний процес, книговидання, журналістика та ін. нехтують глибиною змісту й художньою вартісністю творів заради рейтингів, легкої наживи та популярності у представників нерозбірливої масової читацької аудиторії.

У романі «Щоденний жезл» автор упевнено стверджує себе як маргінала – опозиціонера сучасному письменництву та суспільству загалом і відзначає, що став небажаним і «непристойним» автором саме тому, що не знехтував власними принципами, не підлаштувався під швидкоплинні вимоги сьогодення, на відміну від тих, котрі «вискакували, як голий з маку, з розінтрев'юшених шпальт, засвічувались на екранах, вальсяжніли, іронізували, кидали в маси парадоксальні мислі, мислили себе провидцями, геніями, самозакохані до павіанства <...> язикаті мантачки, бздюхи, іграшкові тарабайки, незвичкі мовчати, скорботніти, думати, бо все їм давалось задарма, по блатах» [136, с. 314]. Тож часто слова оповідача сповнені викривального пафосу, бажання відкрити очі, докричатися до глухої більшості у відчайдушному прагненні добитися справедливості, що, однак, лише поглиблює духовну відірваність героя від світу, залишаючи його на межі безнадії й відчаю.

Тепер оповідач завжди один: у хворобі, в боротьбі за виживання, в нещасті та горі він не має підтримки й залишається сам на сам з бідною, що, безумовно, ранило і прикро дошкуляє. Самотність стає для нього «одомашненим звіром із зубиськами вовка, і так і лучить, аби вгризнути» [136, с. 207]. Лише спогади про дитинство, село, рибальство та полювання, що формують своєрідний паралельний реальності вимір, дають насагу в боротьбі з ворожим сьогоденням. Голос автора тут звучить притишено, ніжно, він розкошує в деталях, дрібничках, що створюють тендітне відображення далекого і, як зараз здається, щасливого минулого. І хоч було в ньому різне: і крадіжки з колгоспних нив, і виродження села через надважку працю й безнадійну пиятику, і зашкарубла шкільна освіта, що часто обмежувала потяг героя до пізнання, однак лише у згадках про дитячі

бешкети, безкраї подорожі світами улюблених книжок, полювання з вірним псом Удавом, прогулянки з донькою та мисливську юшку оповідач віднаходить душевний спокій, перебуває в гармонії з собою, дихає на повні груди, а гостре крижане слово митця наснажується теплом і спокоєм.

Отже, в романі «Щоденний жезл» автор репрезентує образ письменника-пророка, митця-спостерігача, мислителя, котрий займає активну громадянську позицію й своїми кінцесвітніми пророцтвами прагне викорінити недоліки сучасного людського буття в суспільно-політичному, морально-етичному, культурологічному зрізах. Для Пашковського апокаліпсис – це не лише Божя кара за гріхи людства – далека й незбагненна, а й збайдужіле, морально вироджене антигуманне сьогодення. Сучасність розуміє виключно мову влади, грошей, примусу, чує голос новітніх тенденцій, бездушних технологій, антихудожніх мистецьких напрямків, тим самим залучаючи все ширші людські кола до процесу всесвітньої глобалізації, що породжує масову культуру, а отже – і літературу, байдужу до серйозних тем, що культивує виключну цінність світу речей і порожніх «облич з обкладинки». Саме тому автор-пророк, озброєний жезлом-Словом, стає на захист свого народу, сповнений прагнення розвіяти морок у головах сучасників і цим відвести апокаліптичну загрозу. І хоч сили не рівні, а кожна поразка дошкуляє та болить, письменник не зупиняється й впевнено утверджує свою позицію борця за правду і справедливість.

2.4. Природа есхатологічного напруження в романі Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого»

Проза Галини Пагутяк самотвора, експериментальна, глибоко психологічна, вона акумулює традицію і новаторство, об'єктивні буттєві площини і суб'єктивну авторську позицію. Творчий доробок письменниці вже протягом кількох десятиліть становить предмет наукових студій дослідників літератури, зацікавленість мистецькою манерою авторки не вщухає і сьогодні. Зумовлена цим поліфонія наукових висновків дає простір для теоретичних узагальнень і

стимулює інтерес як професійно аудиторії, так і пересічного читача й, як слушно зауважує Я. Голобородько, «Галина Пагутяк працює у річищі, яке не спрямовує її романи у розряд бестселерів і блокбастерів, не виводить її на подіум екстрамодних й ультрапомітних прозаїків, проте гарантує інтерес до неї і через десять, двадцять, п'ятдесят, і, прогножую, гарантуватиме інтерес до її текстів і через сто років» [37].

В українській літературі кінця XX – початку XXI ст. апокаліптичне візіонерство активно інтерпретується письменниками і стає одним з провідних засобів моделювання та деконструкції художньої реальності. Зокрема, творчій манері Галини Пагутяк притаманні такі риси «поетики апокаліпсису», як есхатологічна напруга, віртуалізація дійсності, психологізм і містифікація, що часто стають основою створеного авторкою ірраціонального літературного світу. З огляду на це, на особливу увагу, на нашу думку, заслуговує роман Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого», що побачив світ у 1999 році. Відтоді над інтерпретацією роману працювали С. Бородіца, Т. Тебешевська-Качак, О. Карабльова, О. Леоненко, А. Артюх, О. Поліщук та інші літературознавці, акцентуючи увагу на таких аспектах твору, як жанрова та стильова своєрідність, екзистенційна проблематика, аналіз національно-міфологічних площин, особливості персонажної сфери тексту й т. ін. Крім цього, роман становить наукову цінність ще й як вмістилище філософсько-психологічних медитативних пошуків, кінцесвітньої напруги і виразних постмодерністських рис організації тексту (фрагментарність, безфабульність, монтаж, псевдореалістичність) – тих основоположних елементів архітекτονіки твору, що ще не стали предметом широкого наукового обговорення.

Художній вимір роману «Смітник Господа нашого» заплутаний і неоднозначний, подібний до лабіринту, блукаючи котрим читач намагається знайти вихід у реальний світ. Однак саме поняття реальності тут піддається сумніву, дійсність віртуалізується, насичується химерними візіями та поступовим нагнітанням тривоги і страху в передчутті апокаліптичного фіналу.

Територія незайманої землі, що від початку видається основним місцем розгортання сюжету, насправді ж виявляється одним з множини світів, що становлять нерозривну єдність, хоч і різняться один від одного.

- Перший світ – фантастична Дивна країна, що належить до «незайманої землі» (тобто тієї, що не можна займати); сьогодні вона безлюдна і аскетична, однак для п'яťох вар'ятів ця земля – рай;

- Другий світ – химерна реальність, що по суті є відбитком змученої болем і відчаєм свідомості жінки, котра втратила дитину;

- Третій світ – «об'єктивна» дійсність, репрезентована комплексом емоційно-психологічних інтерпретацій жінки-матері.

У цілому ж кожен з рівнів химерного мікрокосму тексту втілює новий крок до пізнання глибинної суті апокаліптичної світобудови роману.

Дія роману розгортається поволі, некваплива оповідь веде нас стежками Дивної країни, в якій мешкають п'яťеро «вар'ятів» (Колос, Діоген, Перевізник, Базіль, Шептун), очікуючи на прихід Короля. Країна ця незбагненна та фантастична, позбавлена усіх благ цивілізації й, безумовно, мислиться як сюрреалістична, навмисне відокремлена від решти світу земля. П'яťеро її жителів відчують цю обмеженість, однак не мають жодних намірів щодо перетину уявного кордону задля пошуку інших людей і країв. Навіть більше, кожен з них ревню плекає свій «рай», докладаючи немалих зусиль для виживання в суворих первісних умовах. Змучені диким вітром, лютим морозом, потерпаючи від нещадних злив або пекучої спеки – вони не зраджують місцю, що подарувало їм «свободу». Вчинки чоловіків часто алогічні, позбавлені сенсу, їхня взаємодія одне з одним та з навколишнім світом зумовлена абсурдними ритуалами і переконаннями, що лише підсилює відчуття нереальності зображуваного світу.

Герої не пам'ятають, звідки родом і яким було їхнє життя багато літ тому, згадують лише, що однієї днини чоловік, який назвав себе Королем, прийшов до них з ключами від усіх дверей і звільнив із в'язниці, а згодом оселив на цій «незайманій» землі, де відтоді мають триматися один одного. Базіль згадує слова Короля про те, що вони – то пальці на одній руці, а отже довіку мають бути разом.

Я. Голобородько констатує, що прикметною ознакою творчого мислення Г. Пагутяк є те, «що персонаж, натура, образна постава являють для неї інтерес не самі по собі, а як речники осяжної концепції, що в образній поставі оживає концептуальна морфологія, що персонаж майже завжди містить у собі символічну чи символіко-метафоричну транскрипцію» [37]. Так, на сторінках роману авторка говорить, що «у Дивній країні люди не були людьми. Колос був колосом, Діоген – дубом, Перевізник – рибою, Базіль – равликом, Шептун – вужем» [128, с. 57]. Однак, внутрішня психоемоційна парадигма героїв-вигнанців набагато ширша, відзначається високим рівнем психологічної й екзистенційної напруги, відтак кожен з них репрезентує певний характер, душевний стан, світоглядну константу, що творять підґрунтя комплексу морально-етичних і духовних орієнтирів людства в цілому. Наприклад, Діоген, якому авторка надає фізичної схожості з дубом (велетенський, сильний, із зашкарублою шкірою, подібною до кори), також наділений сильним характером, мовчазною стійкістю, витримкою, спокоєм і мудрістю – тими рисами, якими народна творчість часто наділяє це могутнє дерево. Він перший порушує негласний закон химерного краю і перетинає межу лісу, до цього часу незвіданого і ворожого. Відчувши спорідненість, духовну ідентичність зі світом первісної природи, герой нарешті відчуває свою довершеність і змістовність, віднаходить душевну рівновагу. Відзначимо, що химерне єднання людини з природою, наявність у тексті фантастичних метаморфоз і перевтілень насичують роман елементами казки, народної легенди, міфу, надаючи йому виразних ознак поліжанровості, що є однією з провідних рис стилю авторки. Цю думку підтверджує Т. Тебешевська-Качак, підкреслюючи, що «творчість письменниці є прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій» [169, с. 52].

Цікавим є образ Колоса, що несе в собі не лише силу життєдайного зерна, але і стійкість, міць української землі. Часом герой бачить страшні видіння: тривожні картини голоду і смерті збурюють свідомість чоловіка. Тому в своєму житті «Колос не бажав більш нічого, тільки б вродило збіжжя і було вдосталь їжі. Тоді

ніхто з них не голодуватиме» [128, с. 35]. Цей підсвідомий страх стає внутрішнім стрижнем героя, зумовлює його вчинки, світогляд. Розважливий, працьовитий, чесний і незлостивий – він вклоняється землі, завдяки волі якої щоразу «творить диво». Образ Колоса у «Смітникові» якісно вирізняється з-поміж інших героїв. На відміну від боягуза Базіля, схибленого на очікуванні Короля, одержимого власними «скарбами» Перевізника (до яких він зараховує і Малого) і заздрісного Шептуна, який здатен навіть на вбивство малої дитини, він наділений найвищими чеснотами і стає втіленням скромної невтомної праці, щоденної роботи на землі, що знесилоє, однак, гартує дух, не пускає в серце лихої думки та злочинного помислу. Отже, Колос – то прадавній український селянин, але не уярмлений, зломлений тяжкою долею, а вільний і щасливий.

Природа Дивної країни так само химерна і фантастична. Вітер, вода, ліс, дерева, Крива груша – усі вони наділені могутнім знанням і прадавньою енергією й часто керують або зумовлюють вчинки героїв. Так, аби вгамувати лютий вітер, кожен з мешканців таємничого краю повинен принести себе в жертву: відбути ніч прив'язаним до старої груші, що росте на пагорбі. Цей ритуал жахає чоловіків, адже будь-хто з них може загинути від холоду та знесилання. Однак правила цього світу категоричні і кожен має їх дотримуватись. Саме порушене правило стає поштовхом до подальшого руйнування Дивної країни, так само, як гріх Адама і Єви закриває для них ворота раю.

Природа у романі стає важливою дійовою особою, вона оживлена, мінлива, всеохоплююча. Наприклад, Вітер – це не лише стихія, але й потужна сила, здатна зруйнувати і понищити, однак спроможна до покори. Галина Пагутяк у коментарях до твору відзначає, що «наша помилка полягає в тому, що ми ставимось до Вітру як до неістоти. Але ж Ісус втихомирював бурю на морі, керували вітром гуцули-мольфари, а Карлос Кастанеда вчить, як ховатися від Вітру, вмилювати його. Жителі Дивної країни досить своєрідно боролись з Вітром, вибираючи між себе жертву. Так колись приносили жертву богам Дощу» [128, с. 72]. Очевидно, що первісна язичницька віра є органічною частиною світогляду героїв. Щоправда, для духовної площини роману характерний

релігійний синкретизм, за якого прадавні вірування органічно поєднуються з християнською релігією. Так, Колос не пам'ятає Бога, але згадує його в хвилини неспокою і страху, а Діоген повиносив образки, знайдені в покинутій хаті, на горище, бо ті його страшили. Перевізник, навпаки, ладен віддати будь-що задля збереження своєї колекції ікон, значущість яких відчуває інтуїтивно, хоч і називає їх «картинками». Для Базіля своєрідним втіленням божественної сили стає Король, пришествя якого він повинен чекати. Подібний до релігійних фанатиків, він з трепетом очікує на спасителя, знаходячи в самому процесі вищий сенс існування. Голос Короля, що чує Базіль крізь діру в стелі, стає для нього одкровенням, стверджує даремність існування героя, хоча тут варто зауважити, що глибинного відгуку в душі героя набувають лише ті думки месії, що співзвучні його власному світоглядові. Отже, віра в Господа у творі постає невід'ємною частиною людського єства, глибоко вкоріненою та навіть несвідомою, однак такою, що знаходимо її відображення у вчинках, звичках, думках героїв.

Кожен з «вар'ятів» Дивної країни має комплекс внутрішніх переконань і прагнень, що зумовлюють коло його повсякденних ритуалів і звичок, особливості поведінки, спосіб мислення та формують шлях до пізнання світу в цілому. Прагнення ці здебільшого химерні й абстрактні, підсвідомі, інтуїтивні, а тому виявляють себе крізь площини снів, марень, фантазій. Утворюючи дещо подібне до соціальної групи, герої, однак, не мають нічого спільного, адже навіть прояви божевілля кожного з них мають виразний індивідуально-особистісний характер. Відтак те, що здається спасінням для одного, стає згубою для іншого. Наприклад, Ліс асоціюється в усіх з іншою (чужою) землею, і лише Діоген віднаходить у ньому споріднену стихію, що дарує спокій і свободу. Для Шептуна ж ліс стає втіленням хижої сили, незвіданої сирії темряви, здатної не лише поглинути необачного мандрівника, а й покарати кожного, хто без дозволу перетне його кордони. Коли до країни з лісу приходить Малий, Шептун втрачає залишки здорового глузду, і, перебуваючи на межі відчаю від почуття страху і ненависті до невинної дитини, яке хворий мозок героя ніби навмисно культивує та гіперболізує, поглиблюючи стан духовної деградації, помирає. Голос, який

приходить до Базіля з неба, стає його тотемом, індивідуальним порятунком від хаосу; земля та зерно – те, що наснажує сенсом існування Колоса; вода і Велика риба дарують Перевізнику внутрішню рівновагу й звільняють його від нав'язливого страху втрати «скарбів» – колекції старих картинок, «заручником» яких він став. Отже, в душах мешканців Дивної країни самотність і божевілля створюють дивний симбіоз, що, з одного боку, вказує шлях до гармонії та дає шанс на звільнення від будь-яких кордонів, а з іншого – становить патологічну єдність, есхатологічна природа якої слугує поштовхом до духовної деконструкції та самознищення.

Наприкінці твору віра, що об'єднувала п'ятьох вар'ятів, зникає, а разом з нею зникають і мешканці Дивної країни. Діоген, що порушив закон, перетнувши межу лісу, який завжди лякав героїв, перетворився на могутнього дуба. Поруч з тим дубом загинув і боязкий Базіль, котрий страшився лісу (як і будь-яких змін) найбільше, одна був скерований Голосом на пошук нової землі й сліпо слідував наказу. Шептун помер від хвороби й злостивості, а Перевізника проковтнула Велика риба, у череві якої він знайшов омріяний спокій. Єдиним мешканцем країни-пустки залишився Колос, землероб-годувальник, для котрого найвищою метою життя було бажання відвернути голод. Весільний «дощ» з насіння, який той бачить у фіналі роману, символізує божественну милість, вдячність за невтомну працю Колоса. Так само й інші герої спокутували свої «гріхи» і отримали омріяну свободу. Смерть, містичні метаморфози, есхатологічний фінал їхнього існування, що традиційно мали б асоціюватися з горем і тугою, насправді констатують звільнення, подолання межі реальності (хоч і фантастичної) та занурення у глибоку воду вічності, і саме смерть (або ж перетворення) вказує їм шлях до власної сутності, що сповнює кінцесвітню розв'язку сюжетної лінії нетрадиційним для подібної тематики життєствердним пафосом. На думку О. Поліщук, територія Дивної країни у романі постає своєрідним авторським втіленням ідеального світу, «духовного сховку, незайманого світу, що міститься у серці кожної людини. Це символ щирості, дитинності, правди, добра, злагоди з самим собою, морального порятунку» [138, с. 131], простору, провідну роль у

якому відіграє природна істинність людського існування. Однак, бездуховні закони реального світу перетворюють Дивну країну (територію душі та віри) на «смітник-звалище людей, відкинутих жорстоким суспільством, людей, які, водночас, є обранцями Божими» [138, с. 132]. Водночас, набуття її мешканцями наприкінці твору своєї первинної сутності стає ознакою наближення реальної людини до площин самопізнання, віри у Бога, морального зцілення.

Неквапливу оповідь про життя Дивної країни «розриває» тихий і стомлений голос самотньої жінки, що блукає брудними вокзалами й сірими вулицями міста у пошуках втраченого сина. Скорбна мати, для якої єдиним сенсом існування є власна дитина, перебуває у полоні страху і трагічних передчуттів, балансуючи на межі здорового глузду: «Очі мої такі втомлені, що вже не заплющуються. Але ними я майже нічого не бачу. Ще не мертва, доки мене пече ось тут, де було серце, а зараз скривавлений шматок м'яса. І що мені робити тут, чекаючи ранку, коли моє дитя, котре не може терпіти темряви, десь плаче, простягаючи до мене руки? Де я, там нема мого синочка, де він, там нема мене, – і це єдина аксіома, витає на моїй свідомості» [128, с. 32]. Душа героїні сповнена есхатологічної напруги найвищого рівня, знесилена, вона втрачає останній зв'язок із реальністю та блукає сплутаними стежками химерних марень і раптових пробуджень, аж поки, отямившись після чергового жахливого сновидіння, не опиняється у квартирі Віктора – лікаря, котрий обіцяє їй допомогти у пошуках сина. Таємничий чоловік рятує жінку, в останню мить звільнивши її від обіймів смертельної безодні й забуття. Так само, як і Король, що свого часу визволив п'ятьох в'язнів. У одній з розповідей про своє минуле, лікар дійсно згадує їх як пацієнтів психіатричної клініки, яким він допоміг перетнути кордон «незайманої землі». Отже, в обох світах образ чоловіка-рятівника наділений пророчим знанням і силою змінювати людські долі. Однак, Галина Пагутяк підкреслює, що «Віктор і Король не тотожні, але Віктор може бути Королем, а Король – Віктором <...>. Віктор – уособлення Іншого світу, який шукає істину, не маючи любові. Увійти у незайману землю він не може, бо вірить в існування стіни. А стіни не існує» [128, с. 72]. Не здатна подолати уявну стіну між двома світами і жінка, для неї

вона є незримою, але реально існуючою перешкодою, зіткнення з якою навіть фізично ранить героїню. Шлях її пошуків завершується на міському смітнику, біля кордону з незайманою землею, у місці, де жоден живий не може знайти ні спокою, ні притулку.

Відзначимо, що перипетії другого виміру, незважаючи на неоднозначність і часто невизначену або надзвичайну природу подій, що трапляються з героїнею, все ж видаються реальними, такими, що можуть мати місце в об'єктивній дійсності. Гнітючі пейзажі брудного, збайдужілого до людського горя міста, щоденні подорожі холодною електричкою на заробітки, злиденне життя матері й дитини на селі: знайомі реалії непростого життя, зрозумілі та близькі багатьом, а отже такі, що викликають у читача стійкі асоціації з сьогоденням. Однак, поступово авторка сповнює текст твору своєрідними «натяками», що змушують утвердитись у думці щодо псевдореальності й цього виміру. Наприклад, дивовижна історія народження хлопчика, який з'явився на світ завдяки пророчому слову старця-перехожого, жахливі фантастичні створіння, що живуть в саду у жінки й саме через них утекла її налякана дитина, а ще малозначущий, на перший погляд, момент, коли мати у розмові з лікарем називає свого сина йменням Малий, хоч так його нарекли чоловіки Дивної країни, позаяк свого ім'я той не пам'ятав. Отже, реальність другого світу виявляється вдаваною і слугує елементом сконструйованої письменницею постмодерністської калейдоскопічної картини буття.

Особливої уваги заслуговує образ Малого, поява котрого каталізує процес руйнації як усталеного життя мешканців незайманої землі, так і всієї багаторівневої світобудови тексту. Він – розгублене дитя, найбільшим бажанням якого є повернення до мами (сила цього прагнення настільки велика, що навіть повертає онімілому хлопцеві здатність говорити). Легко перетинаючи межу двох світів, він, однак, не належить до жодного з них. Ніжна дитяча туга і перманентне переживання втрати стимулюють прагнення пошуку і Малий, маючи лише п'ять років, не страшисться податись у мандри з надією на повернення додому. Дивує, що, слідуючи за старим круком крізь світи, біля кордону Іншої землі хлопчик

бачить свою матір, але не пізнає її, і схвильовано крокує шляхом, який веде його до великого міста. Вірогідно, мати і син взагалі не повинні зустрітись, адже глибинна сутність природи кожного з них, то безкінечний пошук любові, страждання, біль і безперервне переживання розлуки з найдорожчим. Вони – ключ до розуміння витоків і першооснов химерного навколишнього світу, втілений у плоть страх втрати, смерті душі, страх порожнього існування без серця. Хто ж відчуває увесь цей вир болючих і вкрай руйнівних почуттів? Жінка-мати, сильна й упевнена, підсвідомо патологічно боїться будь-якого лиха, що може статися з її донькою. Панічний ірраціональний жах, породжений вищою любов'ю матері до своєї дитини, ховається в темних шпаринах свідомості героїні, нахабно розкошує в сновидіннях і мареннях, не дає спокою, бо є тим єдиним непереборним лихом, «ахіллесовою п'ятою», одвічною тривогою, що стискає від болю серце кожної матері.

Героїня самотня, і природний страх залишитись без дитини як продовження власного «я», витіснений у площину підсвідомості, насичує її душу тривожними переживаннями, апокаліптичними візіями, провокуючи стан, граничний з божевіллям. Образ бездуховного сірого міста, що, ніби прірва, висмоктує життєву силу та позитивну енергію, обмежуючи свідомість людини периметром «бетонної коробки», лише посилює ефект дистанціювання світу від одвічних духовних цінностей, формуючи у свідомості жінки концепцію «ворожої дійсності», що і зумовлює самотність героїні як свідомо обрану форму існування, джерело звільнення від будь-якого впливу, адже «найвища свобода там, де нема людей» [128]. Зауважуючи швидкоплинність власних психопатологічних станів та мінливість есхатологічних настроїв, жінка сприймає їх як невід'ємну частину своєї метаморфуючої багатоплощинної свідомості та прагне перебувати у стані, сутність якого вдало визначив Я. Голобородько, розмірковуючи над особливостями мистецького світогляду Г. Пагутяк. Критик зауважив, що письменниця у творчості, так само, як і її героїня у житті, воліє «перебувати над реальністю. І поруч, побіч із реальністю. Але в жодному разі не в реальності. Не обмежувати себе штучною і не надто природною оболонкою реальності, за якою

якраз і приховане усе найважливіше, найсокровенніше і, можливо, найжиттєвіше» [37].

Зрештою, жінка долає свої страхи і химерні виміри її свідомості зникають. Психологічний апокаліпсис завершується спасінням, довгоочікуваним порятунком «за крок від самогубства». Героїня більше не боїться втратити надію, адже її серце знову сповнене віри: «Отака рельєфна карта моєї свідомості на даний час. Завтра може бути інша, коли відчай нашле потоп на землю або сюди вторгнуться монстри в дерев'яних масках, з облудними очима. Запанує хаос, але я вже знаю, що подолаю його. Бог завше перебуває в моєму серці, хоч я рідко згадую за нього» [128, с. 60]. Дійсно, химерний мікровимір роману (свідомості) навряд чи можна досягнути трьома окресленими вище площинами. Він безмежний, неосяжний і мінливий, сповнений голосами з таємничого лісу, дивними істотами, що пильнують перехожих у пільмі, круками-провидцями і могутніми Вітрами. Цей світ щосекунди може поглинути апокаліптична безодня, однак рука Господа подарує спасіння кожному, хто чує його Голос.

Мотиви самотності, реальності як проекції божевілля, залежності та свободи формують концептуальний базис роману «Смітник Господа нашого». Так, авторка утверджує самотність як основоположну домінанту, що зумовлює сутність «творення» ірраціонального простору тексту та стає підґрунтям внутрішнього єства кожного з героїв. Ізольована незаймана земля – площа хворобливої свідомості і сюрреалістичних візій. Голос говорить Базілю: «Я не бачив жодного сміливця, котрий би добровільно пішов у незайману землю. Туди йшли лише ті, хто не знав, куди він йде, чий розум був потьмарений, про яких кажуть, що вони вбогі духом. Незаймана земля – то несміла ознака Божого царства на землі. Ніхто не заперечує, що тих островців все більшає» [128, с. 48], констатуючи позареальність і хворобливу природу описуваного світу, котрий, по суті, є викривленим віддзеркаленням світоглядно-почуттєвої парадигми жінки-матері.

Смітник постає у романі останнім притулком для речей і пов'язаних з ними асоціацій, спогадів, безлюдною землею, володарем якої є каліка Грицько. До хати відлюдника, котрий живе на межі Іншої землі, приходить Віктор, безсилий

самотужки допомогти жінці у пошуках сина. А ще Грицько прихистив крука, так само скаліченого, але наділеного натомість гострим нюхом і зором, що дають йому надприродну силу відчувати смерть. За його порадою-пророцтвом і приходять герої, а згодом саме він стає провідником між світами для Малого. Цікаво, що мешканці смітника не викликають відрази і жалю, вони навіть не живуть з того «добра», що мають під ногами. Грицько і Круцьо – дві істоти, сповнені внутрішньої сили і мужності, позбавлені злості й байдужі до марнот людського життя, адже мають найвищу цінність – свободу від будь-яких обмежень, вільний дух. Наділені Господом фізичними вадами, вони не скалічені душами, і, як відзначає авторка, «скалічений крук, безногий Грицько, недоумкуваті жителі Дивної країни, хлопчик – це не ущербність світу, а його незакінченість» [128, с. 75]. Вірогідно, образ смітника не варто обмежувати кордонами володінь старого каліки, а ширше потрактовувати його як світ у цілому, реально існуючу землю, створену Господом, і, як часто здається, покинуту ним напризволяще. Химерна дійсність, де люди, забувають Його заповіді, стають заручниками речей, поклоняються ним, а мораль і гідність перетворюються на рудименти і одвічні духовні цінності нівелюються, перетворюючись на сміття – ось що «калічить» сучасність і надає химерній казці актуального звучання.

Отже, роман Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» можна окреслити як багаторівневий фантасмагоричний метапростір, насичений розмаїттям суб'єктивно-емоційних відтінків, що стає площиною розгортання «психологічного апокаліпсису» – есхатологічного напруження найвищого рівня, що творить у глибинах людського мозку химерну патологічну псевдореальність, фрагментарну й алогічну, затну занурити свідомість у морок божевілля, однак запрограмовану на знищення силою віри. Варто відзначити, що апокаліптичне візіонерство у романі набуває особливого характеру та поєднує у собі елементи постмодерністського і модерністського кінцесвітнього світовідчуття. Так, психологічний простір свідомості жінки-матері постає у романі багаторівневим ірраціональним духовним лабіринтом, інтуїтивно сконструйованим героїнею у

прагненні подолати хворобливий есхатологічний неспокій, зумовлений жорстокістю та безглуздям оточуючого її реального світу. Подібні мотиви добачаємо й у романі Ю. Іздрика «Воцтек», що, на нашу думку, постає виразним прикладом постмодерністського апокаліпсису в літературі. Водночас, відсутність у тексті твору елементів постмодерної гри та іронії, що надають кінцесвітній проблематиці відтінку віртуальності та симуляції, та наявні, натомість, суб'єктивність і міфологізація, глибинний символізм, художня інтерпретація категорії первинних, природних (духовних) основ людського буття, осмислення шляху «зцілення» від знищення душі через самопізнання у вірі співзвучні з ідеєю метафізичного апокаліпсису, що зазвичай художньо реалізується у немодерністському романі.

2.5. Перестороги апокаліпсису в романі Юрія Щербака «Час смертохристів»

Роман Юрія Щербака «Час смертохристів: міражі 2077 року» – перша частина футуристичної трилогії про долю України наприкінці ХХІ ст. Автор, який тривалий час брав активну участь у політичному житті нашої держави, створює детально виписану картину її недалекого тривожного майбутнього, котре, однак, має безліч спільних рис з сучасною нам геополітичною ситуацією в Україні та світі. Як зауважує М. Слабошпицький, «роман цей – про крах диктаторського режиму в Україні. Про загрозу зникнення української нації та державності. Про глобальні світові виклики українській людині й Українській державі» [157].

Критичний дискурс роману одразу привертає увагу своєю полярністю: з одного боку – низка літературознавчих студій, котрі визнають твір актуальним, конче потрібним сучасному українському читачеві, називають текст колосальної сили пересторогою, що закликає людство замислитись уже сьогодні, аби утриматися від трагічних помилок у майбутньому [38; 75; 157; 164]; з іншого – гостра критика тексту, у якому, на думку літературознавців, під пафосною ідейною «оболонкою», приховано низьку естетичну вартісність твору [55; 117].

Визначення жанрової специфіки роману також спричинило наукову полеміку. Так, Юрій Щербак називає «Час смертохристів» гострополітичним трилером і антиутопією [90], де за авантюрним сюжетом і фантастичною оповіддю криється тривога за долю України, що стоїть на краю апокаліптичної прірви. Антиутопічну жанрову природу твору відзначають і більшість критиків (М. Стріха, М. Слабошпицький, М. Ільницький). Однак, існують й інші думки. Наприклад, О. Гольник вважає «Час смертохристів» дистопією і відзначає, що ключ до розуміння природи роману криється саме в специфічній природі його жанру. Подекуди зустрічаємо такі жанрові дефініції, як гостросюжетний детектив, роман-пересторога, роман-пророцтво, політичний памфлет та ін.

Незважаючи на неоднозначність наукових відгуків, роман отримав безумовне схвалення читацької аудиторії, адже масштабність ідейного змісту автор майстерно виразив у динамічному сюжеті, насиченому яскравими характерами і політичними інтригами, загостреному нищівною критикою можновладців, релігійним фанатизмом, любовними переживаннями та неймовірним фантастичним «антуражем» світу майбутнього.

Уже сама назва твору викликає у читача есхатологічні асоціації, подальше ж занурення у текст переконує в тому, що сюжетне тло «Часу смертохристів» сповнене апокаліптичними передчуттями, натяками; навіть настрій, внутрішня напруга роману підштовхує реципієнта до думок про неминучий кінець зображуваного світу. Крім того, тенденція до руйнування і занепаду настільки глобальна, що охоплює практично всі сфери людського життя, унеможливорюючи, таким чином, виживання людини як виду.

Зауважимо, що сучасний літературний процес відзначається підвищеною увагою до кінцесвітньої проблематики, що, на думку Т. Гребенюк, «можна визначити як одну з ознак кризового, перехідного періоду соціального буття» [39, с. 288]. Таким чином, реалії політичного й культурного життя нації, викликані нестабільним сьогоденням тривоги творчо переосмислюються митцями слова і знаходять своє вираження в різноманітних художніх формах. О. Сосланд відзначає: «Історія людства, особливо новітня, здійснювала протягом усього свого

шляху формування реально-подієвого метафоричного індексу для апокаліптичної творчості. Кількість соціально-історичних прототипів апокаліпсису неухильно збільшується з кожним тисячоліттям; так само інтенсивно зростає і їхня якість» [161]. Однак, критик висловлює й думку про те, що актуальність есхатологічних передбачень пов'язана не стільки з реальними загрозами людському існуванню, скільки з популярністю текстів подібної тематики серед масового читача. Психологічне підґрунтя такої зацікавленості полягає в підсвідомому бажанні пережити страх перед смертю, викликаний вищою мірою есхатологічного напруження. Цим пояснюється той факт, що засоби масової інформації здебільшого акцентують увагу на різного роду катастрофах, катаклізмах, руйнуваннях, смертельних випадках, завдяки чому отримують високі рейтинги серед глядачів, а письменники-белетристи задля комерційного успіху звертаються до теми кінця світу в творах, зорієнтованих на задоволення смаків широких читацьких мас «у силу фіксованого ще З. Фройдом потягу масового читача до художніх виявів Танатосу, що є, на рівні з Еросом, підсвідомою домінантою реципієнтської цікавості» [39, с. 293].

Щоправда, в українській літературі апокаліптичні мотиви притаманні не лише масовій, а й так званій «елітарній» літературі (згадаймо романи «Воццек» Ю. Іздрика, «Щоденний жезл» Є. Пашковського та ін.). Окрім цього, саме поняття масової культури і літератури, зокрема в українському літературному процесі, не має чіткого визначення, так само відсутні чіткі критерії, за якими той чи інший мистецький твір можна було б схарактеризувати подібним чином. Тамара Гундорова зауважує: «Чимало сучасних українських критиків вважають, що масова культура є втіленням антиморальних і низько артистичних цінностей, які загрожують збереженню та розвитку органічної моделі, яка нібито лежить в основі національної української культури» [44, с. 66]. Іншими словами, масова література, щоби привернути увагу широкої читацької аудиторії, передусім розважає, а не служить високій меті інтелектуального й морального розвитку суспільства. Однак і твори сучасних письменників-постмодерністів, що здебільшого претендують на ототожнення з серйозною «високою» літературою,

часто називають літературою масовою, при цьому визначаючи постмодернізм як чужорідне і небезпечне для унікальної української ментальності явище [44]. Така, створена під впливом європейських тенденцій, література, на думку деяких критиків (С. Квіт, О. Яровий, П. Іванишин), репрезентує західне, далеке від автентичного українського світобачення, а отже, задовольняє смаки «обраних», залишаючись закритою та малозрозумілою для більшості.

Роман «Час смертохристів», з огляду на вищесказане, неможливо, на наш погляд, обмежити рамками як масової літератури, так і постмодерністської інтелектуальної прози, адже йому притаманні й пригодницько-фантастичний сюжет, і динамічна яскрава оповідь, і глибока проблематика, й актуальність ідейного змісту, а також іронія, мовна гра, гротеск та ін. Усі ці складові й творять літературне тло, цікаве широкому колу читачів.

Головна сюжетна лінія роману – політична боротьба за владу і територію на планеті. Увесь світ зазнав істотних змін, пережив три глобальні війни, природні катаклізми, зміни клімату (наприклад, травневий Київ припорошено снігом) й режимів, і, зрештою, світове керівництво зосередилося в руках очільників декількох мегадержав: Конфедерації Держав Північної Америки (США, Канада, Мексика), Чорної Орди (Ісламо-Монгольське об'єднання, що включає територію знищеної Росії), Піднебесної народно-демократичної імперії (частина Азії). Україну ж багатолітня антинародна діяльність її керівництва приводить до критичної ситуації: тиск зовнішніх ворогів, відкрито ворожих і прихованих, що намагаються за будь-яку ціну заволодіти бажаним «ресурсом» – родючими землями, працьовитим народом, і, заручившись підтримкою можновладців всередині держави, поступово руйнують її суверенітет. Запобігти здійсненню цих намірів намагається головний герой – генерал Ігор Гайдук, людина, якій судилося змінити долю України. Повернувшись зі служби в Конфедерації Держав Північної Америки, він поринає в бурхливе й небезпечне життя політичної верхівки України, намагається не лише врятувати країну від зовнішніх небезпек (агресивні наміри щодо повної узурпації влади й усіх українських земель з боку Чорної Орди), але й знайти правду в лабіринтах інтриг і підступних змов, створених

лідерами держави. У романі генерал Гайдук постає втіленням притаманного для «адреналінових» жанрів популярної літератури образу чоловіка-супермена, наділеного гіпермаскулінними рисами (гострий інтелект, різноманітні навички ведення бою та володіння зброєю, чоловічий шарм, сміливість, витримка, лідерство, розсудливість і т.д.), основна мета якого – порятунок держави від терору злочинної влади, а згодом – і від фізичного знищення. С. Філоненко у монографічному дослідженні про становлення та розвиток масової літератури в Україні [182] окреслює думку про те, що сучасній великій прозі вкрай не вистачає героя для наслідування. Адже, як відомо, головними персонажами постмодерністської літератури зазвичай стають постаті маргінальні: мешканці «суспільного дна», алкоголіки, дивакуваті митці, особистості психічно неврівноважені, занурені у вимір власних філософствувань і т. ін. Відтак, з'ява на сторінках популярної романної прози образу супергероя-рятівника постає закономірним відгуком на актуальні вимоги масової культури загалом (наприклад, гіперболізована маскулінність набуває неабиякої популярності у кіномистецтві, тому провокує творення подібних образів у межах художньої літератури й навпаки), а також значно урізноманітнює образну систему роману в епоху постмодернізму. Водночас, притаманна «адреналіновим» жанрам трирівнева структура сюжету роману (у «Часі смертохристів» це – «занепад-кінець-відродження») зорієнтовує читача на щасливий (або ж справедливий) фінал, перемогу сил добра над злом, постає втіленням тернистого шляху протагоніста до омріяної мети.

Україна в 2077 році – Військово-Козацька Федеративна держава, яку очолює Гетьман Кузьма-Данило Махун. Щоправда, влада Махуна формальна, штучна, і кремезний чоловік з козацькими вусами насправді лише пішак, маріонетка в руках таємничого лялькаря (кримінального авторитета Сірого Князя). Як зауважує О. Гольник, «сам Махун є лише пародією на керівника держави. Він – артист. Ця схильність до акторства, причому низькопробної якості, що відлунує штучністю та робленістю, упадає в око уважному спостерігачеві» [38, с. 73]. Та й славетна козацька держава не стала основою для консолідації українського

суспільства й підґрунтям формування могутньої нації, Козаччина виявляє себе лише в декораціях, що приховують реальний стан подій в Україні: всі землі розділено між різними кримінальними кланами й політичними силами, Київ – занедбаний, розкрадений, перенаселений, в історичному центрі якого збудовано Батий-град, де обговорюватиметься питання приєднання України до Чорної Орди. Зрозуміло, що кардинально змінити траєкторію руху всієї держави одній людині, наділеній лідерськими і навіть героїчними рисами, не під силу. Тож усі зусилля генерала Гайдука врятувати Україну виявилися марними.

Розпочинається Четверта глобальна війна, фіналом якої стає ядерний вибух нищівної сили: «Розвідники піднесли голови до неба, наче вперше побачили його таємничу глибину. Вгорі вони помітили якісь дивні рівні білі лінії, що перекреслювали небесне склепіння із заходу на схід. Сонце над Вінницею вже хилилося до заходу, коли далеко на сході над горизонтом народилося друге – більш молоде, енергійне сонце, перенаситивши світлом Євразію, наче день, не скінчившись, почався знову. Потім світло згасло, залишивши по собі зелене сяєво, яке заповонило собою все небо, все довкілля, викликавши ефект люмінесценції» [198, с. 462]. У результаті частина населення планети гине, а вцілілі мають призвичаїтись до первісного існування, позбавлені будь-яких сучасних засобів для виживання, поглинені страхом і темрявою.

Отже, кінцевим етапом розвитку суспільства, в якому панує безпринципність, жага до збагачення і безмежної влади, відсутність будь-якої моралі та гідності, нехтування цінністю людського життя, за задумом автора, може бути лише апокаліпсис. Однак, існує думка про те, що кінець світу може стати і поштовхом до народження нової, вдосконаленої цивілізації, що врахує помилки минулого, створить нову світову історію. Наприклад, М. Бердяєв вважав: «Без ідеї історичного завершення немає сприйняття історії, тому що історія по суті – есхатологічна, тому що вона передбачає завершальний фінал, передбачає катастрофічне звернення, де починається якийсь новий світ, нова дійсність» [12, с. 26]. Вірогідно, подібного погляду дотримується й Ю. Щербак, не дарма з-поміж багатьох виступів учасників світового історичного конгресу, що відбувся

через сто років після описуваних подій, автор зосереджує увагу читача на доповіді доктора Моше Вебера, який окреслює постапокаліптичну картину існування людства, зануреного в морок «інформаційної ночі», де немає місця державним інституціям й бюрократизму, адже єдина мета роздробленого суспільства – виживання. Та найважливіший висновок, проголошений Вебером, полягає в тому, що людство, опинившись на межі життя і смерті, повернулося до прадавніх, ментально й генетично обумовлених почувань, тому не дивно, що «одним з головних масових настроїв, що сформувалися в ті роки, стало почуття гріха й страху перед гнівом Божим. Позбуваючись влади телевізійного колективного зомбування, люди відчули особисту відповідальність за свої вчинки, почали більш гостро розуміти межу між доброчесним життям і гріхом» [198, с. 467].

Апокаліптичні мотиви в «Часі смертохристів» пов'язані не лише з глобальними політичними змінами у світі, а й з перетвореннями на рівні духовності та моралі, спричиненими антигуманною лінією поведінки влади в Україні. Так, Ю. Щербак створює детальний морально-етичний портрет українця майбутнього. У 2077 році суспільством, знехтуваним державними лідерами, керують примітивні бажання, що задовольняються будь-якою ціною. Наприклад, на вулицях Києва, особливо поблизу шкіл та університетів, можна зустріти пересувні кабінки з написом «XENYA», де усі бажаючі можуть отримати інтимні послуги, а молоді навіть надається 50% знижка. Сама ж господарка мережі Ксеня (старезна бабця в коротенькій спідничці з пересадженим дівочим обличчям) визнана українською Богинею – уособленням всенародного свята, що відзначається на найвищому рівні.

Не меншою популярністю серед українців користуються інновації Івана Оврамовича Крейди, в образі якого яскраво втілено ідею нищівної влади капіталу над людською душею. Наприклад, Крейді, вихідцю з Полтавщини, спало на думку перетворити символ рідного краю – галушку – на синтетичний наркотик галуїн, котрий він широко розповсюджує серед молоді. Також йому належить так званий «канал поганих новин», де транслиують природні катастрофи, арешти, криваві

бійки і навіть виконання смертних вироків (з метою профілактики). Незважаючи на насильство, жорстокість, біль і страх, котрі щоденно потрапляють в ефір, канал користується неймовірною популярністю серед глядачів.

Як вирок суспільству споживачів-обивателів звучить відкриття професора Альфреда Вебера, котрий науково довів, що 80 відсотків населення світу є носіями вірусу, що розповсюджується у цифровому вигляді через телебачення (Television debility's virus) і «викликає психічне захворювання, до симптомокомплексу якого входять прогресуючий дебілізм, емоційна тупість і стан агресивної ненависті» [198, с. 447]. Подібна гіперболізація свідомо й зумовлена твердою авторською позицією стосовно реалій сучасного життя, черговим застереженням людству, натяком на його небезпечну пасивність і недалекоглядність.

У «Часі смертохристів» Ю. Щербак засобами гротеску й сатири виразно й чітко озвучує власні думки стосовно майбутнього України і світу. Наприклад, комічного ефекту автор досягає завдяки використанню власних назв політичних об'єднань й аббревіатур типу СУКА – Східно-Українська Комуністична Асоціація, УСРАН – Українська секція російської академії наук, УРОД – Україно-Російське об'єднання держав, МУДА(к) – марксистсько-українська демократична асоціація та ін., які «стають авторськими символами денационалізаційних процесів сьогодення; разом із тим вони стають публіцистичним прийомом, бо, маючи негативну конотацію, спрямовані на формування в українських громадян неприйняття й обурення такими стратегіями розвитку нашої держави» [38, с. 76]. Відзначимо й назви найвідоміших творів носія гуманістичних ідей європейської науки А. Вебера «Імперський психоз Росії: дорога до краху», «Небезпечна психічна хвороба: криміналізація суспільств і держав», «Параноя політкоректності і загибель Європи», «Нові світові демони: психопатологія глобалізації», що виразно ілюструють реальні загрозливі тенденції, притаманні сучасному геополітичному середовищу планети.

Тривожним симптомом у романі звучить думка про занепад української ментальності, знищення національної ідентичності, обмеження нації у правах і

свободах, що здавна були невід'ємною частиною вільного українського духу. Так, у 2077 році основою політики збереження етнічних особливостей українців стає створення Зон етнічної консолідації (ЗЕКів), у яких: «усім любителям української мови, історії та традицій надавались острівці землі, де їм дозволялося оселитися цілими сім'ями, працювати в сільському господарстві, займатися народними промислами, рибалкою та бджільництвом, народжувати дітей і вмирати. При церквах, споруджених «для людей», існували парафіяльні школи, в яких навчали грамоті й рахунку дітей. Ні газет, ні телебачення в ЗЕКах не було, зате всім дозволялося досхочу розмовляти і молитися українською. Зони пильно охоронялися жандармерією ДерВару. Втечі і спроби назавжди залишитися у «великому світі» суворо каралися» [198, с. 176–177]. Абревіатура ЗЕК говорить сама за себе. Українець, який плекає свою приналежність до нації пращурів, стає заручником, кріпаком на власній землі, у черговий раз відчувши силу обману, злочинного недбальства, несправедливості. ЗЕКи стають осередком патріотично налаштованих громадян, місцем, де шанують українські традиції, рідну мову, працю на землі. Позбавлені всіх сучасних засобів до існування (відсутні електрика, водопостачання, опалення, будь-які технології), «зеківці» змушені вести примітивний спосіб життя, де виснажлива щоденна праця, тяжка боротьба з хворобами за відсутності ліків, відчуття замкненості й тотального контролю (за мешканцями зон постійно слідкують дрони) пригнічують бажання до боротьби й спротиву системі. Такими постають вони перед Гайдуком: набожні, одягнені в прості речі, ввічливі й шанобливі один до одного, але налякано мовчазні й похмурі, коли мова йде про зовнішній світ. Мало хто наважується відверто заявити про те, що ідеальна ззовні картина сільського життя приховує реальні страждання й тотальну ізоляцію для людей, які лишень прагнули бути українцями.

Відзначимо, що катастрофічна ситуація довкола національного питання для більшості населення держави залишається малопомітною, вкрай неважливою, а існуючі ЗЕКи мешканці міст сприймають виключно як території сільськогосподарського призначення. Українці вже не усвідомлюють свою

єдність, втрачають відчуття національної ідентичності, перетворюються на розрізнену, мляву, деградує масу, котру об'єднують в єдине ціле лише державні кордони. Ґрунтовний аналіз національного питання, що гостро постає в Україні майбутнього, здійснений Ю. Щербаком у романі не дарма, і, на нашу думку, має вагоме значення для розуміння авторської позиції щодо антинародної діяльності сучасної влади, дії котрої часто ведуть до розколу та протистоянь між різними верствами українського суспільства, що може призвести до вкрай трагічних наслідків для всієї держави.

Гнітючий стан зневіри й духовного занепаду українського суспільства ілюструють пророчі слова отця Івана: «Правда в тому, що в народі – величезний потенціал ненависті.<...> Ненавидять усіх – багатіїв, олігархів, державу, гетьмана, ДерВар, євреїв, росіян, китайців, узбеків <...> Інколи відчай охоплює, коли стикаєшся зі стіною ненависті» [198, с. 183]. На цьому підґрунті набирає обертів рух смертохристів на чолі з отцем Калерієм (Сигізмунд Сансизбаєв), ідеологічним базисом якого є «вчення» про земну смерть Ісуса Христа та заперечення його воскресіння. Смертохристи заперечують існування Бога, визнають християнський спосіб світобачення архаїчним і проголошують концепцію новолюдей, наділених такими рисами:

- Новолюдина вільна, адже Бог помер, а отже його заповіді, норми моралі, канони поведінки вже не мають сили («Бог пішов у своє енергетичне безмежжя, Ісус мертвий, і людина відсьогодні вільна. Вільна вперше за дві з лишком тисячі років!» [198, с. 60–61]);

- Новолюдина має відстоювати своє право на життя засобами насильства й боротьби («Саме ніким і нічим не обмежене насилля становить ядро істинної віри новолюдей»[198, с. 61]);

- Новолюдина має право робити і говорити усе, що їй заманеться, задля досягнення своєї мети («Поняття «неправда» вилучається зі словника новолюдей як архаїчне, позбавлене змісту, й замінюється науково більш точним терміном «інформація». Якщо ви хочете перемогти ворога, знищити його, ви маєте право

використовувати будь-яку брехню, напівправду, доноси, наклепи і дифамацію – тому що ціль новолюдей – це перемога за будь-яку ціну» [198, с. 61]);

- Новолюдина повинна жити легко і яскраво, не замислюючись над наслідками своїх дій, не боячись Божої кари за скоєні гріхи («Бог далекий, незбагнений і темний, людина нового Часу відсьогодні вільна у своїй відповідальності за власну долю в жорстокій боротьбі за всі блага світу» [198, с. 62]).

Примітивні, зрозумілі ідеологеми вчення смертохристів позбавляють людину від тягара відповідальності, страху перед божою карою, притуплюють голос сумління. Тож українська нація, знесилена багатовіковим гнобленням, зневірена у власних лідерах та проголошуваних ними лозунгах, морально знищена злочинним ставленням влади до свого народу, радо пристає на такі умови, і рух, розпочатий як політична провокація, обертається потужним релігійним протистоянням смертохристів і воскресохристів (прихильників християнства). Однак цивілізоване суспільство не може триматися на засадах, що перетворюють людину на первісного звіра. Саме тому озлобленість, жорстокість, внутрішня деградація українського суспільства майбутнього стає очевидним фактом, і, можливо, визначальним фактором наближення апокаліптичного фіналу.

Існує думка, що заперечення існування Бога і релігії загалом може призвести не лише до руйнування морально-етичних канонів християнського світу, а й до радикальної зміни вектору розвитку історії людства. Так, філософ М. Бердяєв відзначав виключну роль християнства як основоположної сили динамізму у розвитку людства, підґрунтям ідеї катастрофічної завершеності історії (не характерної для інших релігій). Учений говорить, що «у християнській свідомості вічне й тимчасове є нероздільним: вічне входить у тимчасове, тимчасове у вічне. У грецькій свідомості тимчасове було коловоротом – християнство здійснило прорив, воно подолало ідею коловороту, утвердило здійснення історії у часі, розкрило зміст історії» [12, с. 28]. Отже, історія має свій початок і кінець, і саме таке сприйняття світоустрою стає поштовхом для розвитку й прогресу. Таким чином, християнство дає людині новий погляд на світ і на себе як його невід'ємну

частину, проголошує єдність і, водночас, вічну боротьбу людського та божественного начал у прагненні до свободи. Саме цей симбіоз продукує необхідний історії рух, однак він і веде людство до есхатологічного фіналу, коли суспільство втрачає свободу і вже не здатне до продуктивного поступу, стає заручником власних амбіцій, штучно створених умов, відчуває на собі тягар апокаліптичного завершення. У цей кризовий період кожна людина повинна віднайти правду й гармонію в собі, знайти в собі сили для подальшого поступу, «людина повинна пройти крізь нове зречення для перемоги над світом у собі та навколо себе, для того, щоб стати володарем, а не рабом. Це і є той духовний стан, в який потрапляє людина в кінці нової історії, на порозі нової ери» [12, с. 142]. Герої «Часу смертохристів» знаходяться на межі апокаліптичного кінця старої ери, у передчутті Страшного Суду (який символізує ядерний вибух, втілюючи кару Божу), і далеко не кожен зможе зробити крок у нову історію.

Оригінальний погляд на рух історії та суспільний розвиток пропонує французький філософ і соціолог Ж. Бодріяр, який зауважує, що «раціональна система моралі, цінности, знання, розуму заправляє лише лінійною еволюцією суспільств, їхньою видимою історією. Та глибинна енергія, що живить самі ці явища, струмує з іншого джерела. Престиж, виклик, усі звабливі чи антагоністичні імпульси, зокрема й самогубчі, не мають нічого спільного з суспільною чи історичною мораллю чи поступом» [18, с. 71–72]. За Бодріаром, суспільством керують аморальність, порок, нові вимоги до задоволення потреб, невпинний технічний прогрес, що в основі своїй мають не божественну, а ірраціональну демонічну силу. Сучасний світ поринає у вир симуляцій, підробок, дзеркальних відображень, реальність віртуалізується й поняття честі, моралі та гідності нівелюються під тиском реалій сучасного життя. Світ, що остаточно втрачає зв'язок з дійсністю, стає лише симулякром, порожньою формою, і зрештою переживає віртуальний апокаліпсис, перетворюючись у ніщо.

У другій частині трилогії – романі «Час великої гри. Фантоми 2079 року» Юрій Щербак дає відповідь на питання: чи оговтається світ від нищівного ядерного вибуху, яка доля чекає на постапокаліптичну Україну? Непорушна тиша

та суцільна темрява, ядерна зима, голод, зруйновані міста і села – ось наслідки амбіційних інтриг і політичних стратегій представників найвищих ешелонів світової влади, розплатою за які стає всесвітня криза. Катастрофічні людські втрати, занепад технологій, інфраструктур, ринків, нівеляція будь-яких державних інститутів і органів керівництва занурюють континент у середньовічний морок. Уцілілі створюють поодинокі суспільні осередки, згуртовуються задля пошуку шляхів до виживання в диких умовах. Однак, з часом кінцесвітню напругу заступає віра у нове життя, відродження цивілізації, час Великої темряви завершується і, зрештою, знесилена українську землю осяює життєдайний промінь сонця.

Здавалося б, головним завданням нового українського суспільства, що ледве пережило політичну кризу, війну, ядерний колапс, неодмінно стане побудова кардинально відмінного від попереднього устрою, системи, котра б служила людині, а не підпорядковувала її власним інтересам, перетворюючи на німого раба. Юрій Щербак наголошує на тому, що історія української держави отримала новий старт – нульовий час, час Zero, а отже країна має унікальну можливість, спираючись на досвід перемог і поразок минулого, створити якісно нове суспільство, взявши за основу найвищі цінності: споконвічну українську духовність, віру в Бога і людину, прагнення до свободи і незалежності. Зауважимо, що Великий спалах став поштовхом до переосмислення морально-етичних основ власного існування багатьма українцями. У своєму листі-сповіді до Ісуса Христа Ігор Гайдук відзначає, що у своїх блуканнях темрявою зустрічав багато наляканих, пригнічених людей, однак ніде він не помітив ознак руху смертохристів. Навпаки, смертоносний ядерний вибух для багатьох став ознакою існування Бога, його скорого пришествя, вселив у душі вцілілих надію на спасіння.

Однак автор не ідеалізує дійсність і відверто говорить про те, що навіть пережитий апокаліпсис не стане запорукою радикальних позитивних змін в душах людей, якщо вони самі того не забажають. Йдеться, в першу чергу, про політичних активістів, що вже починають ділити зруйновану агонізуючу Батьківщину. Нищість, підступність, жага до збагачення і влади знову стають

провідними рисами правлячої верхівки. Так, Василь Воля, новопроголошений лідер України, у виступі на засіданні Центральної координаційної ради вельми красномовно окреслює щасливе майбутнє новонародженої нації, оголошує намір побудувати Українську соборну солідаристську державу, населення якої житиме в мирі, багатстві та злагоді. Однак, коли справа доходить до нагальних питань, що стосуються страхітливого стану практично знищеного Києва та інших міст, голоду, хвороб і навіть людських мутацій, необхідності негайних дій щодо охорони кордонів держави від озброєної до зубів банди «Вовків півночі», риторика молодого лідера стає невизначеною й малозрозумілою кожному, хто усвідомлює масштаб катастрофи. Тож генерал Гайдук вирішує здійснити ще одну спробу допомогти своїй державі піднятися з колін.

Відзначимо, що образ головного героя в «Часі великої гри» зазнає певних змін. Якщо у першій частині трилогії риси характеру та вчинки Гайдук дещо ідеалізовані, підкреслено героїчні, а вади й поразки генерала тьмяніють на фоні безлічі чеснот, якими автор наділяє свого протагоніста, то на межі двох книг, що символізує й межу двох світів (до і після Великого спалаху) відбувається своєрідне «оголення» глибинної сутності особистості героя. Всі сумніви, біль, розпач, що охопили генерала в часи темряви, почуття величезної провини перед усіма, хто був близьким і небайдужим, Ігор Гайдук втілює у сповіді: «Я зрадив Україну, любити яку вчив мене батько. Я служив не Україні, а її ворогам, її господарям, і хоч не завжди розумів це, мене це не виправдовує. Бандитські правлячі режими в Україні, хоч би якими гаслами прикривалися, розтлівали і знищували український народ, заганняючи його в злидні і кріпацтво, денаціоналізуючи, криміналізуючи, галушкізуючи та ісламізуючи його, а я заспокоював себе, Ісусе, що служу Україні, вишукуючи нові види зброї, організовуючи обмін технологіями, крадучи все нові і нові таємниці – для кого і чого це робилося? Коли я зрозумів, що перетворююсь на останнього українця на світі – було пізно» [198, с. 472]. Зізнавшись собі у власних помилках і покаявшись, герой дає обітницю виправити помилки минулого й допомогти побудувати нову країну на рідній українській землі. Тож у другій книзі Ігор

Петрович постає перед читачем не лише як досвідчений політик і військовий, але й як мудра розсудлива людина, емоційна, палко любляча, але здатна до холодного точного розрахунку, а ще сповнена турботою про ближнього, співчуттям, надією, вірою у силу свого народу. Зрештою, Гайдуку вдається отримати омріяну перемогу над ворогами й урятувати Україну, хоч і заплатить він за політичний успіх жахливою особистою трагедією.

В інтерв'ю «Українській літературній газеті» Ю. Щербак говорив, що люди без моралі та совісті безумовно існували в усі часи, але в сучасному світі їх кількість аж надто велика. Тому важливим є й розуміння того, що катастрофічний духовний занепад України кінця ХХІ ст. – це наслідок регресивних процесів сьогодення. Як зауважує автор, «в романі один із близьких мені героїв – священик отець Іван – каже: «Я не знаю, як упоратися з потенціалом ненависті, люди хочуть братися за сокиру і убивати». І це показово: починають вбивати чиновників, олігархів, просто багатих людей. Ми маємо усвідомлювати: терпець має межу. Сила демократії в тому, щоб цю пару, яка накопичується в середині суспільства, якимось чином випускати, а не робити так, щоб вибухав казан. <...> Політики не можуть цілковито втратити совість, не можуть бути абсолютно жорстокі й безчесні, бо (хоч політика – цинічне заняття) є певні межі цинізму і зневаги до людини» [90].

Зауважимо, що проблемі духовного занепаду людства, яка вочевидь турбує Ю. Щербака, у романі «Час великої гри» відведено особливе місце. Велика темрява на Землі стала поштовхом до нового конфлікту між прадавніми ворогами – Богом і Сатаною. Творець, що ненадовго залишив улюблене дітище, вражений кінцесвітньою картиною світу, однак відзначає, що мешканці планети завинили перед ним, адже відцурались від його заповідей заради безмежних можливостей, які дарують гроші, технології, інформація. Тепер же, коли люди знову віднайшли віру в душах своїх, він готовий дарувати кожному прощення й побудувати новий, кращий світ. Однак, скориставшись відсутністю творця, ситуацією на планеті заволодів Сатана, який має намір лише посилювати хаос, голод, занепад, що охопили постапокаліптичну землю. Тож між двома найвищими силами

починається боротьба, котра набирає особливої гостроти у питанні майбутнього України. Це символічне протистояння втілює одвічну боротьбу добра і зла в душі кожної людини, проголошує віру автора у те, що народ, котрий має Бога у серці, завжди буде нацією-переможцем.

Отже, у своїх романах Юрій Щербак художньо реалізує прогноз стосовно можливого майбутнього України, створює викривальний портрет сьогодення, сповнений критикою українського суспільно-політичного ладу, звертається до внутрішнього відчуття свідомості й національної гідності кожного читача з єдиною метою – привернути увагу до регресивних процесів у суспільстві, до необхідності постійного контролю й глибокого аналізу будь-яких політичних рішень, закликає українців не бути сірою масою, «останніми українцями», а нарешті відчувати себе «першими» і спрямувати націю на шлях змін і боротьби за свою свободу і незалежність.

Висновки до другого розділу

Апокаліпсис у романі Ю.Іздрика «Воцтек» десакралізується та постає художньою моделлю постмодерністської гри автора-деміурга, сутність якої полягає у безкінечному блуканні лабіринтами сконструйованого з марень і візій віртуального світу наратора, що балансує на межі реального та підсвідомого. Психопатологічний простір оповіді позначений кінцесвітнім світовідчуттям, закодованим у моменті перманентного переживання «індивідуального апокаліпсису», що натякає на невідворотність власне Кінця, та, водночас, постає своєрідною рушійною силою «поступу у думці» героя, котра і віддаляє фрагментарний вимір «Воцтека» від остаточної деструкції. Наявні у тексті кінцесвітні візії, звернення до Бога, молитви, біблійні алюзії лише підсилюють відчуття іронічної симуляції, «гри у апокаліпсис», отже перебування на вістрі апокаліптичної напруги постає основоположною, концептуальною домінантою текстовпростору «Воцтека».

Втілення моделі «апокаліпсису як пророцтва» добачаємо у романах Євгена Пашковського «Щоденний жезл», Олеся Ульяненка «Сталінка», Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого». Так, спільними першорядними рисами названих творів постають: сприйняття сучасного світу як ери катастрофізму, християнський теїзм, високий рівень есхатологічного напруження, констатація тотального гріхопадіння людства та зумовлений цим пророчий пафос, заклик до відновлення традиційних цінностей і світоглядних орієнтирів нації. Тут апокаліпсис позбавлений ігрової, іронічної форми, а кінцесвітні візії набувають нищівного викривального сенсу щодо значущих недоліків сучасного світу.

Роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» постає вмістилищем сповнених есхатологічним пафосом апокаліптичних пересторог морально виродженому антигуманному сьогоденню. Автор-пророк гнівно засуджує знівечену «гама-відчаєм» постчорнобильську українську сучасність, гострим словом-жезлом прагне викорінити зло, розвіяти морок у головах співвітчизників і цим відвести апокаліптичну загрозу, повернути свій народ на прадавній шлях Віри і правди. На противагу кінцесвітнім пророцтвам Є. Пашковського, що у

романі-есеї набувають дидактичного значення, художній простір «Сталінки» Олеся Ульяненка позбавлений відкритого моралізаторства, однак зображений у тексті пік морально-етичного виродження особистості посттоталітарного часу постає виразною візуалізацією авторської перестороги суспільству молодості незалежності. Першопричиною регресивних процесів у романі визначено історичну «спадщину» радянських часів, а саме деструктивні принципи «сталінщини». Кінцесвітні візії суспільного та особистісного розпаду сповнюють художнє тло роману, однак, проголошена автором ідея порятунку душі через Віру надає фіналові апокаліптичної історії Сталінки оптимістичного відтінку.

Ірраціональний простір роману Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» стає площиною розгортання «психологічного апокаліпсису», що творить у глибинах мозку головної героїні химерну патологічну псевдореальність, фрагментарну й алогічну, здатну занурити свідомість у морок божевілля, однак запрограмовану на знищення силою віри. Апокаліптичне візіонерство у романі набуває особливого характеру та поєднує у собі постмодерністську фрагментарність і пророчий провіденціалізм. Психологічний простір свідомості жінки-матері постає у тексті багаторівневим ірраціональним духовним лабіринтом, інтуїтивно сконструйованим героїнею у прагненні подолати хворобливий есхатологічний неспокій, зумовлений жорстокістю та безглуздям навколишнього світу.

Роман Юрія Щербака «Час смертохристів» репрезентує модель «апокаліпсису як події», де реальний кінець світу, спричинений нищівним атомним вибухом, постає основою структури сюжету твору. Основу апокаліптичної моделі роману становлять: констатація притаманної сучасному світові та Україні нівеляції морально-етичних цінностей, підривання підвалин духовності та віри; гостра критика існуючого суспільно-політичного ладу; апокаліптичний фінал й травматичний досвід постапокаліптичного мороку як старт нової історії людства; позитивне прогнозування переродження української нації.

РОЗДІЛ 3.

ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ АПОКАЛІПТИЧНИХ ВІЗІЙ У РОМАННОМУ ТЕКСТІ

3.1. Інтертекстуальні площини

Епоха постмодернізму постулює ідеї гіперрецептивності та нічим не обмежених різновекторних (філософських, релігійних, мистецьких та ін.) взаємодій у контексті світового метатексту, що призводить до природного співіснування багатьох «голосів» у межах одного літературного висловлювання. Відкидаючи модерністську домінанту творення «нового», постмодерністи доволіно інтерпретують та активно використовують надбання культурно-історичного дискурсу людства, конструюючи з безкінечних ремінісценцій, цитат, мовних ігор, історичних алузій і культурних кодів відкрити для інтерпретацій картину хаотичного і швидкозмінного виміру сучасності.

Однією з найвиразніших рис постмодерністської літератури є інтертекстуальність. Літературознавчої актуалізації це поняття набуло у наукових роздумах М. Бахтіна, а теоретичного обґрунтування зазнало у французькому науковому середовищі завдяки дослідженню Ю. Крістевой [92] та подальшої розробки проблеми Р. Бартом, і «якщо концепція Крістевой у своїй основі здійснювала перехід від інтерсуб'єктивності до інтертекстуальності, то в Р. Барта поняття інтертексту актуалізується в межах переходу «від твору до тексту» [53, с. 24], де текст постає середовищем множинних смислів і набуває ширшого, аніж твір, первинного значення, адже сказане у ньому завжди є відбитком парадигми авторської свідомості, сформованої у контексті певної епохи, соціальної сфери, методик виховання, освіти й т. ін. Саме тому, на думку теоретика, кожен текст є своєрідною «тканиною, зітканою зі старих цитат», тобто інтертекстом [9].

Концептуальні погляди Р. Барта щодо «широкого» трактування інтертексту набувають провідного значення у постструктуралістській теорії і перегукуються

або ж накладають відбиток на міркування інших її послідовників (М. Фуко, Ж. Дерріда). Щоправда, деякі представники означеної літературознавчої течії (Ж. Женнет, Л. Женні) висловлювали дещо відмінну від бартівської точку зору. Наприклад, Ж. Женнет, прагнучи надати інтертекстуальність більш вузького, операційного значення, вводить поняття «транстекстуальності» на позначення очевидної або прихованої взаємодії між текстами та визначає п'ять її типів: інтертекстуальність – наявність у тексті цитат, алюзій, запозичень; паратекстуальність – передмови, післямови, назви, епіграфи, які входять до твору; метатекстуальність – коментарі, які стосуються іншого тексту, співвідношення тексту і підтексту; гіпертекстуальність – суцільна взаємопов'язаність тексту, відношення між різними текстуальними елементами; архітекстуальність – відсилання до правил, згідно яких було створено текст [16, с. 137]. І хоча типологія науковця була гостро розкритикована, «оскільки запропонувала надто вузьке розуміння інтертексту, часто невиправдано обмежуючи його новими термінами» [53, с. 26], визначалася як некоректна, переобтяжена (М. Гловінський) і така, що становить підсумок наукових розмислів, однак не здатна стати джерелом нової методології (З. Мітосек), дослідження Ж. Женнета стало вагомим віхою в історії розробки теорії інтертекстуальності, розкрило глибину та багаторівневність феномену, збагатило термінологічний словник інтертекстуального аналізу.

Теоретичних обґрунтувань набувають нові підходи до класифікації інтертекстуальних зв'язків у тексті. Наприклад, Н. П'єге-Гро у книзі «Вступ до теорії інтертекстуальності» [146] структурує та узагальнює наукові погляди на проблему і пропонує власне визначення поняття: «Інтертекстуальність – це прилад, завдяки якому один текст перезаписує інший текст, а інтертекст – це уся сукупність текстів, відображених у даному творі <...>. Таким чином, інтертекстуальність – це загальне поняття, що охоплює такі найрізноманітніші форми, як: пародія, плагіат, перезапис, колаж і т. ін. Таке визначення охоплює не лише ті відношення, котрі можуть набирати конкретної форми цитати, пародії чи алюзії, або ж виявляти себе у вигляді точкових і малопомітних перетинів, а й такі

зв'язки між двома текстами, які хоч і відчуються, однак складно піддаються формалізації. З цієї точки зору інтертекстуальність передбачає віковичне наслідування та віковичну трансформацію традиції з боку авторів і творів, що цю традицію підхоплюють. Інтертекстуальність, таким чином, – це першооснова літератури» [146, с. 48–49]. Взявши за основу дослідження Ж. Женнета, науковець, прагнучи уповні охопити різні види міжтекстових зв'язків, пропонує власну типологію інтертекстуальності: відносини співприсутності (цитата, референція, плагіат, алюзія) та відносини деривації (пародія та стилізація) [146].

Г. Віват у дисертаційному дослідженні «Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус)» [33] вважає доцільним, у залежності від міри й характеру зв'язків тексту з позатекстовими елементами, виділити чотири групи інтертекстуальності: 1) дотикання (паремії, афоризми, натяк, образна аналогія та ін.); 2) перетинання (епіграф, присвята, передмова, післямова, пастиш); 3) накладання (жанрові алюзії, сюжетно-образні та ритмомелодійні запозичення, адаптація, варіація, переспів); 4) комбінована взаємозалежність (використання різноманітних видів інтертекстуальних зв'язків у одному й тому ж тексті) [33, с. 7].

Особливої ваги в науковому середовищі набула типологія інтертекстуальних елементів Н. Фатєєвої. Теоретик розділяє поняття авторської та читацької інтертекстуальності, де перша «це спосіб генезису власного тексту й постулювання власного поетичного «Я» за допомогою складної системи відносин опозицій, ідентифікації та маскуванню з текстами інших авторів» [180, с. 13], а друга – «це установка на більш поглиблене розуміння тексту або розв'язання проблеми нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами» [180, с. 12]. Н. Фатєєва відзначає, що з-поміж низки спроб типології інтертекстуальних взаємин, найбільш послідовними видаються теоретичні узагальнення Ж. Женнета та П. Торопа, однак, акцентує увагу на загальному характері обох досліджень та пропонує інтегрувати їхні ключові елементи в парадигму нової класифікації: власне інтертекстуальність, що утворює

конструкції «тексту у тексті» (цитати з атрибуцією та без атрибуції, алюзії, центонні тексти); паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовку, епіграфу, післямови (цитати-заголовки, епіграфи); метатекстуальність як переказ та коментуюче посилання на претекст (інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування чужого тексту, мовна гра з претекстами); гіпертекстуальність як пародіювання або висміювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів [181, с. 121–150].

Результати досліджень теоретичних та практичних аспектів інтертекстуальності також відображено в роботах П. Торопа, М. Ріффатера, М. Гловінського, Г. Денисової, Р. Нича, О. Жолковського, Г. Косикова, С. Іонової та багатьох інших світових і вітчизняних науковців. Відзначимо, що розпочата у другій половині минулого століття дискусія щодо наукового осмислення явища інтертекстуальності триває й нині.

Отже, згідно з теорією інтертекстуальності, кожен літературний твір можна сприймати як частину глобального міжтекстового виміру, що має безліч зв'язків з іншими художніми творами та реаліями позатекстового простору, перегукується з культурними і стильовими кодами, дискурсами. З-поміж багатьох вище згаданих, найпоширенішими формами інтертекстуальності можна вважати такі, як: цитата, алюзія, ремінісценція, парафраз, стилізація, пародія, колаж і т.д., що, зокрема, активно використовуються у процесі текстотворення українськими письменниками-постмодерністами.

Ранній прозовий доробок Юрка Іздрика можна сміливо назвати одним з найяскравіших зразків українського постмодерністського письма. Ігри зі значенням та формою, стилізація та іронія, багатоманіття інтертекстуальних прийомів насичують текстуальне тло романів, формуючи неповторний авторський літературно-мистецький простір.

У епіграфі до роману «Воццек» автор говорить: «Присвячується всім, чії тексти проступають крізь рядки цієї оповіді, перетворюючи її на палімпсест» [73, с. 35]. Таким чином, Іздрик, з одного боку, визнає вторинний характер власного тексту, начебто синтезованого з уривків цитат, алюзій та парафраз, що

проступають крізь поволоку сюжету, а з іншого – запрошує до постмодерністської гри, анонсує нелегку, однак захоплюючу прогулянку лабіринтами твору.

Гра починається вже з назви роману, що, за Н. Фатєєвою, є прикладом паратекстуальності, адже ім'я головного героя Воцек автор запозичив з однойменної опери А. Берга, в основу котрої покладено незавершену драму Г. Бюхнера «Войцек». У цьому випадку відсилання до змісту претексту слугує джерелом додаткової інформації про головного героя твору, а отже – ключем до розуміння сюжетної та психоемоційної площин тексту (недарма деякі риси бюхнерівсько-бергівського Воцєка притаманні й герою Іздрика (психічний розлад, галюцинації, ревності й т. ін.).

Домінантами інтертекстуального простору твору стають алюзії та цитати. Так, роман містить безліч згадок про всесвітньо відомих письменників: наприклад, «маятник Фуко» у контексті переліку механізмів і пристроїв водночас асоціюється і з винаходом фізика Ж. Фуко, і з однойменним романом Умберто Еко; розділ «Життя Мопассана» містить ремінісцентні згадки про життя та твори Гі де Мопассана, зокрема і про його перший роман «Життя»; «<...> потрапив на своє місце до шафи, де насправді тліють-догорають ніколи не читані Жуль та Джек» [73, с. 56] – натяк на класиків світової літератури Жуля Верна та Джека Лондона; «За тим хотілось би бачити Годо в сусідстві Пеппи» [73, с. 60] – алюзія на роман «Чекаючи на Годо» С. Бекета; «<...> кінь Марка Аврелія (Болівар не витримає двох)» [73, с. 109] – у дужках використано цитату з оповідання О'Генрі «Шляхи, які ми обираємо».

Особливу увагу письменник приділяє творчості В. Набокова, що, безумовно, мала великий вплив на формування мистецької манери Іздрика («довершені і тілом, і серцем діви з таким дорогоцінним пушком на шкірі, який (за термінологією відомого grosмейстера-ентомолога) «оповиває плоди фруктових дерев мигдалевої групи» [73, с. 83] – відсилання до пізньої творчості Набокова, зокрема й до «Лоліти»; «Смотрі какой, пісал ноч'ю, не спал, какой інтересний і томний» [73, с. 92] – пряма цитата з роману Набокова «Відчай»; «серце єво прінадлежало другой жєнщинє» [73, с. 102] – цитата з роману «Пнін»). Прикметно,

що більшість атрибутивних цитат з текстів «гросмейстера» Іздрик іронічно транслітерує українською, надаючи уривкам улюблених текстів постмодерністської ігрової тональності.

Уведення до тексту роману широкого кола інтертекстуальних згадок про представників літературно-мистецького руху України 90-х років ХХ ст. варто сприймати і як джерело пізнання авторського літературного смаку та особистих стосунків і вподобань у мистецькій сфері, і як своєрідний погляд «зсередини» на простір національного варіанту постмодернізму. З-поміж українських письменників у тексті найбільшою мірою присутня постать («патріарх», «Карп Любанський») та тексти Ю. Андруховича («Поганські дівчата так люблять віддаватися у траві, особливо влітку» [73, с. 51], – видозмінена цитата з вірша «Листи в Україну»; використана в життєписі коханої Воццека назва цирку «Вагабундо» – алюзія на вірш «Цирк Вагабундо» Андруховича, «шматки імлі» [73, с. 86] – навмисне виділений у тексті курсивом уривок з 2-го вірша циклу поезій «Індія» та ін.). Окрім знакової для української літератури 90-х років (та й самого Іздрика) постаті Ю. Андруховича, наявні у романі й згадки про інших, не менш яскравих представників тодішнього письменства. Зокрема, у розділі «Синдром Любанського» Іздрик вдається до довгого (з подеколи наявними елементами мовної гри) переліку постатей: «і Карп, і діти Карпа, і дружина, і Ірпінець, і Боракне, і Камідян, і ірпінцева оксана, Процюк, Малкович, Андрусак, Герасимюк, Забужко, Іздрик, Бригинець, Гриценко, і Римарук, і Лугосад, і просто Сад, Лигеша, Ципердюки (Іван і Діма), Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк» [73, с. 94], – з-поміж яких учасники літ. гуртів «БуБаБу» – (О. Ірванець (Ірпінець), В. Неборак (Боракне) і «Пропала грамота» – (Семен Либонь та Юрко Позаяк), згадка про літературну групу «ЛуГоСад», поети та прозаїки І. Римарук, О. Забужко, С. Процюк. До когорти непересічних постатей українського літературного простору кінця ХХ ст. автор жартома зараховує й себе самого. Письменник не залишає поза увагою й представників української класики, які часто постають об'єктами постмодерністських інтерпретацій. Зокрема, іронічною згадкою про тріаду Тарасик-Іванко-Леся [73, с. 80] відзначено присутність у творі

«велетнів» української літератури – Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки. Зменшено-пестлива форма використана навмисне, адже вдало контрастує із загальноприйнятим в українському середовищі гіпертрофованим звеличенням означених постатей.

Оскільки постмодерністській інтертекстуальності притаманні мультикультурність, всеохопність та певний синкретизм, вона здатна інтегрувати культурологічні коди різних видів мистецтва, органічно поєднувати елементи «високого» та «низького». «Воццек» насичений алюзіями та ремінісцентними згадками про представників науки або ж різноманітних творчих напрямків та стилів (малярство, музика, кіно), митців зі світовим ім'ям і таких, що мало відомі поза межами України. Цілі подібних інтертекстуальних відсилань різні: експерименти та ігри з мовою: «<...> тобі привиділось не монпансьє, не монтаньяр, не Вес Монтгомері на Монпарнасі, а не що інше, як «Життя» Мопассана» [73, с. 54]; реалізація іронічно-комічного задуму: «Але Абраша почав якось іздалеку заводити розмову про Мікеланджело з його Давидом, про красу чоловічого тіла й естетику братських стосунків, про Чайковського та Жида, про Караваджо, Меркюрі, Вайлда та Костя Гнатенка <...>» [73, с. 89] – автор іронічно додає до переліку усесвітньо відомих митців, знаних своїми гомосексуальними нахилами, українського «шоумена» початку 90-х.; часто добачаємо й нічим не вмотивовані алюзії на представників та образи як «високої», так і масової культури, що здебільшого слугують матеріалом для конструювання цитатно-мозаїчної будови тексту.

Різнорманітними формами міжтекстовості, довільним, однак вельми талановитим трактуванням запозичених знаків, символів, та кодів сповнений і роман Юрка Іздрика «Подвійний Леон», у передмові до першого видання котрого (2000) І. Бондар-Терещенко зауважує, що термін «інтертекстуальність» нині вживається аж надто активно й розлого, однак «методика акціональних кодів, практикована в «Подвійному Леоні», дозволяє повернути інтертекстуальності практичний сенс, інакше кажучи, – показати, як вона реалізується в тексті того чи іншого твору» [72, с. 5–6].

Уже сам заголовок роману та назви його розділів мають очевидний паратекстуальний характер і викликають у читача позатекстові асоціації. Так, розділ «Леон-кіллер» апелює до однойменного фільму Л. Бессона, вірогідно, що й постать головного героя, знесиленого п'яниці Леона, автор іронічно протиставляє міцному тілом і духом персонажеві кінострічки; «Трансильванський транс» – ремінісцентна згадка роману «Дракула» Б. Стокера зумовлена не лише назвою, але й фантасмагорійним змістом розділу (далі зустрічаємо й алюзію на фільм «Носферату – фантом ночі», знятий за цим романом); «Never Say Never Again» – одна з частин усесвітньо відомої серії стрічок про Джеймса Бонда, «Син літньої ночі» – видозмінена назва комедії В. Шекспіра.

«Подвійний Леон» підводить фінальну межу в трагічній любовній історії, що розгорталась на сторінках попередніх творів Іздрика (повість «Острів КРК», роман «Воццек»), що укупі формують своєрідну трилогію текстів. Натякає на таку «спорідненість» і сам автор, відсилаючись до низки текстів-попередників та автоцитувань: «Перше ж твоє пробудження на новому місці було відмічене топографічними метаморфозами і появою Горвіца» [72, с. 17] – сюжетно не вмотивована згадка про одного з епізодичних героїв «Воццека»; «Сірі світанки, двійники сірих сутінків, невизначена мішанина «ночі» і «дня» [72, с. 38] – алюзія на «Воццека», химерний текст котрого складається з двох частин «День» і «Ніч», що, однак, хаотично перетинаються у площині снів та марень; «невидимі режисери снів» – як називав їх Воццек» [72, с. 44] – пряме посилання на текст «Воццека»; Карп Любанський – герой «Воццека» (художня персоніфікація Ю. Андруховича); «Так званий синдром Любанського» [72, с. 105–106] – алюзії на один з розділів «Воццека»; «Повзли б собі на Канари чи на острів КРК» [72, с. 110] – згадка про однойменну повість та ін.

Для постмодерністського письма природним є переосмислення та інтерпретація (часто іронічно забарвлена) історичного та мистецького досвіду попередніх епох, а також використання у процесі текстотворення реалій сучасної масової культури. Так, у «Подвійному Леоні» Іздрик вдається до цитувань та пародіювання найвідоміших зразків української літератури: «О запах спирту, що

без тебе я?!» [72, с. 55] – іронічний парафраз поезії Д. Павличка; «Плаче-тужить Стефанія вранці в Путивлі на вокзалі» [72, с. 60] – пародія на «Слово о полку Ігоревім»; «все розпадається на цитати» [72, с. 19] – видозмінена цитата одного з віршів Ю. Андруховича (та натяк на цитатно-мозаїчну природу роману). Наявні у тексті й відсилання до видатних постатей минулого: «<...> це дозволило йому стояти тепер коло столу з виглядом реабілітованої Касандри» [72, с. 22] – алюзія на міф про давньогрецьку провидицю Кассандру, трагічні пророцтва котрої оточуючі сприймали як божевілья; «<...> намагаюся уявити собі цього дурня, склеєного – <...> із слюдяних плиток критики чистого розуму» [72, с. 54] – натяк на філософську працю Е. Канта «Критика чистого розуму»; «Описати мої натужні розмови з поліцаями, приниження і страх, безглузді прогулянки під вартою і покафкіанськи несподіване звільнення справді міг би хіба сухотник Франц» – алюзія на роман Ф. Кафки «Процес»; фонетичні ігри-інтерпретації – «Мата Харі, мати твою в харю», «Гіппократ гіпотрофований», «Прус-Пруст» тощо.

Водночас, текст роману перенасичений різноманітними елементами поп-культури, як от реклама («Кашель зранку. Хрипи в легенях. Жовті зуби. Відкрий для себе країну MARLBORO» [72, с. 117]); бренди (у розділі «Акупунктура» точки китайської медичної методики отримують несподівані назви SAM-SUNG, FUJICOLOR, HYUNDAI, а основоположні поняття китайської філософії Інь і Ян розчиняються в логотипі відомого напою: «Інь-і-ян, пепсі-і-кола. Інь-пепсі, кола-ян. COLАянь in PEPSI. Мати Божа, врятуй нас!» [72, с. 56]); телевізійні програми («Із фрау Де?! Що?! Де?! Коли?!») тощо. Особливе місце у романі займає пласт ремінісценцій, пов'язаних із музичною сферою. Це і пряме цитування текстів польської співачки Кори, і перефразований переклад хіта Земфіри «Хочеш солодких апельсинів» («Хочеш, – знову каже дружина, – сонце замість лампи? Хочеш, – За вікном будуть Альпи? Хочеш, – я познімаю скальпи з усіх, хто дратує тебе?» [72, с. 92]), і згадки всесвітньо відомих гуртів PORTISHEAD, IRON MAIDEN, FUGEES («<...> вчетверте почувши реповий REMIX «Killing me softly», я допер, що фонограма склеєна в кільце» [72, с. 111]) та ін. Таке безмежне коло інтертекстуальних запозичень і натяків ще раз підтверджує думку про

«всеїдність» постмодернізму та прагнення його представників у літературі знищити будь-які межі у творчості та світогляді.

Не оминає автор «Воццека» і «Подвійного Леона» й інтертекстуальних зв'язків із біблійними джерелами. Відомо, що «Біблія» та інші християнські тексти догматичного характеру втрачають свою авторитарну істинність у контексті постмодерністських ідей плюралізму та рівноправності в будь-яких сферах людського існування. Однак, це не применшує значення Святого письма як однієї з найвагоміших пам'яток світової культури, а тому релігійні тести нерідко стають об'єктами постмодерністських переосмислень та літературних ігор, джерелами цитувань і запозичень.

Так, перший розділ «Подвійного Леона» автор розпочинає епіграфом-цитатою зі «Сповіді» християнського теолога Аврелія Августина: «Але сьомий день не має вечора, він не має заходу, бо Ти посвятив його, щоб він тривав вічно» [72, с. 11]. У цьому випадку зацитовано лише першу частину XXXVI розділу тринадцятої книги писання, друга частина котрого проголошує думку про завершення трудів «вельми хороших» (фізичну смерть) та шанс на спочинок у «суботі вічного життя», у Господі, «І тоді Ти так само відпочинеш у нас, як зараз в нас дієш» (XXXVII). Таке цитування експресивно забарвлює текст, підсилює апокаліптичне напруження змісту розділу, підкреслює незворотність кінця історії кохання героїв, котрі не здатні стримати зворотний відлік часу, що стрімко веде їх у забуття. У наступному розділі «Власне кінець» автор досягає ще більшого рівня кінцесвітньої напруги, стилістично наближаючи опис подій до біблійних пророцтв (зокрема, до легенди про Всесвітній потоп). Щоправда, апокаліптична візія смерті та руйнації Леоном сприймається як закономірність, завершальна подія життя світу, далі котрої не страждання та муки, а тиша і спокій. До тексту Аврелія Августина апелюють й інші українські автори-постмодерністи. Наприклад, Є. Пашковський у романі «Щоденний жезл» вдається до цитування: «Плачте зі мною, плачте наді мною, ви, що зберігаєте в своїх серцях добродішні почуття, джерела добрих вчинків» [136, с. 329], використавши рядки «Сповіді» для вираження високої міри емоційної напруги та пафосу в душі наратора.

Відомий теолог присутній у романі й особисто, адже саме він видається оповідачеві (Пашковському) моральним взірцем, що вперше поєднав у оповіді «розкаювання в свідомих і несвідомих гріхах, подяку Всевишньому й безмежну віру» [136, с. 327]. Вірогідно, текстом такого ґатунку став для Пашковського «Щоденний жезл».

Наявні у «Подвійному Леоні» й численні згадки про Бога («Боже, чому все найкраще, що було в моєму житті, виявилось сном?» [72, с. 33], «І що мені залишається, Боже?» [72, с. 33], «Та, дякувати Богу, літо потроху наближалось до кінця» [72, с. 45], «Але тут, дякувати Богу, пішов дощ» [72, с. 48] і т. ін.), і прямі цитати з релігійних джерел: «Блаженні убогі духом» [72, с. 35] – неповна цитата першої з «Заповідей блаженства»; «<...> у багатом знанні – багаті печалі» [72, с. 35] – неповна цитата царя Соломона з книги Еклезіаста та ін. Однак, біблійна інтертекстуальність у романі позбавлена релігійного піднесеного пафосу, а тому вживається не для позначення духовних підвали світогляду героя роману (або ж його автора), а для вираження певного настрою, стану, емоції, побутуючи на рівні повсякденного лексику пересічної людини.

Присутня біблійна інтертекстуальність і у тексті «Воццека». У розділі «Кінець пошуків» герой аналізує результати пошуку власної ідентичності та приходить до висновку, що «присутність небесного Бога унаочнює приземлену тотожність усіх трьох – Його, Тебе, Мене, а отже, звільняє від подальших шукань» [73, с. 43]. Віра в існування Бога стає для наратора найголовнішою втіхою, адже фізичні й моральні страждання герой тепер може сприймати крізь призму спокути та очищення. Воцтек визнає власну гріховність та необхідність понести відповідне покарання, тому хвороба як шлях до спасіння стає для нього єдиним джерелом сенсу існування. Кожен із двох розділів роману («Ніч» і «День») Іздрік завершує молитвою «Отче наш» та благає: «Господи Ісусе Христе, змилуйся наді мною». Очевидно, що заклики героя не почуті й він назавжди залишається бранцем власноруч сконструйованого химерного світу. Молитва, що перетворюється на графічний безлад уривків слів та літер, з одного боку, ілюструє гнітючий стан головного героя, знесиленого від болю й марних надій на спасіння,

а з іншого – натякає на відсутність адресата, а, отже, й непотрібність самого тексту, що є лише набором знаків, які безповоротно поглинає Ніщо.

Вимір вірувань «Подвійного Леона» (так само, як і попередніх творів автора) має еклектичну, всеохоплюючу природу. Поруч зі згадками християнських джерел у тексті роману знаходимо й відсилання до прадавніх вірувань, міфологічного, язичницького світосприйняття. Наприклад, образ черепах, що марно намагаються втекти від неминучого апокаліпсису: «Черепахи відчули це першими, що якраз і не дивно – адже саме вони тримають на собі землю» [72, с. 21]. Відомо, що ці тварини посідають надважливе місце в світовій міфології (як модель світобудови, точка опори світу, символ водної стихії, метафора мудрості, довголіття та ін.). Вірогідно, таке парадоксальне «сусідство» релігійних і язичницьких алузій має на меті знизити градус есхатологічного пафосу та повернути читача в іронічно-ігровий еклектичний простір тексту. Образ черепахи знаходимо й у «Щоденному жезлі», однак Є. Пашковський, як ревний прихильник християнства, залишає поза увагою прадавні уявлення про цього плазуна як про основу світу, акцентуючи увагу на таких природних для тварини та усталених у суспільній свідомості рисах, як: довголіття, мудрість, «сповільнена вічність і промайнута історія в одній непробивній, твердо панцирній істоті» [136, с. 163].

Окрім того, Іздрик часто використовує образи стихій води і вогню, що апелюють до прадавньої, потужної, життєдайної та водночас руйнівної сили цих основоположних природних явищ. Нищівний вогонь, апокаліптична енергія, що вщерть руйнує будинок одного з персонажів (розділ «Син літньої ночі»), постає у романі есхатологічним символом знищення усього матеріального. Велика вода у «Воццеку» мало не забирає життя головного героя, її приходу напружено очікує Леон, блукаючи коридорами лікарні: «Ці монстри, мабуть, лише чекають свого часу – великої води, котра б наповнила їхні нутроці, кишки і жили струмуючим життям» [72, с. 11]. Однак, як зауважує Л. Косович у коментарях до роману: «На відміну від «Воццека», де вода наділена виразними есхатологічними ознаками, «Подвійний Леон» трактує воду як єдину прийнятну форму матерії. Він прагне перебрати її властивості, здобути плинність, аби, відкинувши дискретність

тілесності, цілковито з'єднатися з об'єктом свого кохання, опанувавши таким чином і власну сутність» [72, с. 180–181]. Підтвердженням цієї думки є сюрреалістичний розділ «Трансильванський транс», де головний герой, метаморфуючи до стану молюска, розчиняється у водній стихії.

На відміну від Юрка Іздрика, котрий сміливо компілює та нагромаджує інтертекстуальні пласти, що стають провідними формотворчими елементами мозаїчних конструкцій його перших романів, Є. Пашковський використовує різні форми міжтекстовості, передусім – для підсилення змісту художньої оповіді. Так, текст «Щоденного жезлу», що став для наратора місцем сповіді, очищення й боротьби, насичений алюзіями та ремінісценціями з Біблії та інших текстів на богословську тематику, що, безумовно, постають основою світоглядної позиції героя-оповідача, підсилюють моралізаторський підтекст роману. Т. Пастух відзначає: «Звернення до Бога дає оповідачеві змогу долучитися до відчуття трансцендентного, вийти на таку «точку зору», де суще може бути усвідомлено масштабно й на глибинних рівнях. А відтак, з цієї найбільш авторитетної позиції, він – у різних ракурсах і проекціях – прагне осмислити кардинальні явища та проблеми буття» [133, с. 54]. Також образи Бога, Божої кари, зневіри або ж страху формують площину апокаліптичної загрози для усього світу й українців зокрема, адже «немає Божого страху в них перед очима, нема нічого, крім душевної лінії й смертних гріхів, помножених на одур легкобитства, бо так легше щезати в безвість» [136, с. 343]. Автор усіляко прагне підкреслити богозалишеність сучасного йому суспільства, виправдовуючи цим власні невдалі спроби боротьби за «порятунок душ». Бога Пашковський асоціює із «Вселюбов'ю», «небесним Словом», що незмінно милує «виплакану душу». Він із захопленням і вдячністю говорить про промисел Того (Бога), «Хто з голубиними хмарами невпинно щодень, щомісяць, щорік висилає тобі, малому, малий подих вічного <...>» [136, с. 42]. Однак кожна нова цивілізація рухається шляхом гріховності, все глибше поринаючи в «спокуси зсудомлених руїн і зсудомлених культураїн, все те, що перетворювало цікавих на послідовників дружини Лота» [136, с. 19] (алюзія на біблійну історію про знищення Содому з «Книги Буття». Дружина Лота, всупереч

волі Господній, озирнулася на щойно залишене місто, за що Бог покарав її, перетворивши на соляний стовп). Окрім інтерпретацій релігійних сюжетів, у тексті наявні й цитати з Біблії: «Випростайтесь і підніміть ваші голови вгору, бо ваше визволення близьке» [136, с. 34] (Євангеліє від Луки 21:28) – у 21 главі Євангелія мова йде про апокаліптичні випробування, що чекають на людство в праведному очікуванні рятівного пришествя Сина Людського, споглядати яке «піднявши голови вгору» автор і закликає вірян. Пашковський інтерпретує наведену цитату відповідно до українських реалій і потрактовує постчорнобильський час існування нашої держави як момент гострої кінцесвітньої напруги, водночас наділяючи її силою, що здатна «підняти голови» мале земне слово (літературу); «тому, що розбуяло беззаконня, любов багатьох охолоне» [136, с. 238] (Євангеліє від Матвія 24:12, що за змістом практично дублює 21 главу Євангелія від Луки, однак оповідь ведеться від імені Ісуса Христа); «горе світові від спокус; воно й треба, щоб прийшли спокуси, однак горе тій людині, через яку спокуси приходять» [136, с. 284] (Євангеліє від Матвія 18.7). Отже, у роботі з релігійними джерелами автор не вдається до прийомів постмодерністської гри та пародії, а використовує текст Біблії як джерело есхатологічного пафосу та моралізаторства, не позбавляючи його сакрального для християнина змісту, і, як зауважує Л. Кульчинська, «усі романи Є. Пашковського потрібно прочитувати крізь призму Святого Письма, оскільки на алюзіях цієї книги будується світоглядна концепція самого автора й композиція його творів» [93, с. 58]. Подібно до Є. Пашковського біблійну сюжетологію використовує й О. Ульяненко. Зокрема, у романі «Сталінка» він так само гостро ставить проблеми духовної деградації та розплати за відступництво від заповідей Божих, втрати віри, моральних орієнтирів. Автор активно використовує опозиційні моделі гріха та покарання, добра і зла, світлого та темного в людській душі (у «Сталінці» протиставлення героїв Горіка та Лорда-Йони), що є традиційними і часто вживаними у біблійних текстах. До того ж ім'я одного з головних персонажів – Йона – алюзія на пророка з притчі Старого Заповіту, котрий, подолавши власний страх, жорстокість та байдужість до людського життя, завдяки мудрості Божій

віднаходить у собі милосердя й любов до ближнього. Такого морального очищення прагне і загублений у часопросторі тексту Йона О. Ульяненка.

У «Щоденному жезлі» гостро відчувається авторський супротив масовому світогляду та культурі країн Заходу, що нібито нівелює традиційні для українця норми моралі та етики. Подібну думку Є. Пашковський висловлює й стосовно постмодернізму в літературі, протиставляючи йому власний мистецький голос «без кволого перемовляння з античністю, без дзвінкого пересипання бібліотечного золота класиків, без ремісницької міфології, назбираної то в острівних народів, то в передранішніх, знесилених карнавалом, навстіж них, немов сама вичерпаність, притонах» [136, с. 23]. Щоправда, у тексті роману наявні й алюзії на твори світових та українських класиків, і звертання до античної міфології, й семантичні інтерпретації, що мають виключно ігровий характер. Наприклад, у тексті віднаходимо численні згадки про видатних постатей світової літератури і їхні твори: Д. Джойса («великий ірландець, загрожений стилізаціями, передчуваючи добу графоманства, коли всякий письменник відразу й письменник, був змушений вдатися до роману-кінця, написаного на бібліотечних підвіконнях, чорнилами цитат, вдатися до канонізації тесту й завершенні часу на ньому» [136, с. 29]), Е. Хемінгуея, твори котрого, вірогідно, ідейно та стилістично близькі автору («... де пробували вудити форель на коника, принаймні, так радив у одному з оповідань Ернест» [136, с. 39] – алюзія на оповідання «Найкраща у світі ловля райдужної форелі»; «гемінгвеївської вдачі добряком» [136, с. 44]; «на більшості імперських теренів палають війни і так, то ж Ви зможете написати щось на зразок «Привіт, зброе!» – інтерпретація назви роману письменника «Прощавай, зброе!»), С. Бекета («більшість чекає в молитвах на Годо» [136, с. 55] – алюзія на роман «Чекаючи на Годо»), М. Пруста («тоді ти виймаєш <...> майже столітню телеграму від Марселя Пруста, ви правильно здогадуєтесь, він знав, де захований час» [136, с. 72] – алюзія на роман «У пошуках втраченого часу»), а також А. Камю, В. Фолкнера, М. Кундери, Д. Фаулза та ін.

Ознаки постмодерністської гри простежуються у розлоговому інтертекстуальному «описі життя» Ф. Достоевського, у події котрого

Пашковський інтегрує назви романів російського класика, творячи текст-центон: «<...> він геть пожвавішав, утратив похмурість, ходить з усмішкою в бороді і, коли сонмища рускоязычних бесів з букетами підскакують по автограф <...> – хіба ж їм відмовиш» [136, с. 72] – алюзія на роман «Біси»; «на випадок зустрічі з ними він водить старого Карамазова на повідку і той бульдожить охрипло: боганствсььопозволено!» [136, с. 72] – роман «Брати Карамазови»; «махає рукою і каже, як і тоді: «ідіот», «експансивна Настасья зманює на запах крові нових і нових п'явок» [136, с. 72] – згадка про роман «Ідіот» та його героїню Настасью Пилипівну.

Згадує Пашковський і твори українських класиків Тараса Шевченка («погибнеш, згинеш Україно, не стане знаку на землі» [136, с. 54] – рядки з поезії «Осія. Глава XIV»; «якби з ким сісти, хліба з'їсти» [136, с. 54] – назва однієї з поезій Кобзаря) й Івана Франка («твої попередники, пригадується, твердили поетично, що він лежав як паралітик той, що при дорозі» [136, с. 341] – алюзія на образ українського народу з поеми «Мойсей»), використовуючи трагічні пророчі рядки письменників минулого на підтвердження сучасного занепадницького стану рідної землі (дистанціюючись від постмодерністської традиції іронічного висміювання або ж пародіювання класики).

Часто автор «Щоденного жезлу» звертається до античної спадщини, творчо інтерпретує міфологічні образи та мотиви: «Потрібно підрубувати коріння річкам, задобрюючи Харона» [136, с. 23], – образ із грецької міфології, що уособлює перевізника мертвих душ через річку Стикс; «Та під ту пору ти все ж встиг схопити горгонинські риси» [136, с. 26], – Горгона у давньогрецькій міфології – змієголове чудовисько; «Втомилися дужче сізіфів» [136, с. 29], – згадка про напівлегендарного царя Коринфа Сізіфа; вислів «сізіфора праця» у переносному значенні асоціюють з безплідною, нескінченною роботою; «Все дякуючи духівникам, «орфеям» та ще радіоактивному гетто, де час має схильність до пришвидшення, маніякальний потяг до змін» [136, с. 41], – Орфей у давньогрецькій міфології – постать, що втілювала могутню силу мистецтва. Тут

Є. Пашковський вдається до саркастичного протиставлення образу легендарного співця сучасним «орфеям» мас-культури.

Завдяки низці позатекстових алюзій на трагічні моменти минулого української держави, автор формує історичне тло, актуалізує травматичний досвід попередніх років, що став причиною апокаліптичного передчуття сьогодні: це і нищівні дії СРСР, зокрема голод 30-х років XX ст. («<...> побачивши сутінь совдепу, випеченого з урожаю тридцять другого року» [136, с. 16]), і бездіяльність та мовчання західноєвропейських країн («корті шістдесят чотири роки тому вивозили звідси урожай, а тепер подарували нам буси цивілізації, дзеркальця загальнолюдських свобод, рівність і надію на одцвітаня?» [136, с. 12]), і наслідки аварії на ЧАЕС («день двадцять шостого квітня стане другою датою, що так змінила історію» [136, с. 54]), і сучасне тяжіння до «демократій та свобод» («розсвобіднена людина те ж саме, що й звільнений, розщеплений атом: їхня енергія вбивча» [136, с. 284]).

Окреслити ж ідейне спрямування роману Є. Пашковського «Щоденний жезл» можна цитатою-алюзією на біблійний Всесвітній потоп: «<...> а ти все одно вчитуватимеш, дописуватимеш нові й нові глави, і головним стимулом буде бажання доковчезити книгу; перед слізним потопом, перед прощанням живих із мертвими і гірких надій із тисячоліттям» [136, с. 291].

Отже, інтертекстуальність є іманентним елементом полістилістики постмодерністського роману (а також одним з провідних концептів сучасного художнього мислення загалом), що відзначається різноманіттям визначень, типологій і форм, та виконує у тексті різноманітні функції: спосіб конструювання тексту; підсилення змісту твору шляхом введення у текст актуалізованих раніше думок, ідей, образів; творення унікальної літературно-культурологічної площини тексту; перетин, взаємопроникнення та гармонійне співіснування багатьох вимірів існування людства в межах одного текстовпростору. В апокаліптичному романі засобами інтертекстуальності актуалізуються літературно-історичні асоціативні площини (релігійні та художні тексти, прадавні вірування, травматичний історичний досвід різних країн та епох і. т. ін.), що нині постають підґрунтям

узагальнених уявлень про апокаліпсис, а також слугують важливим джерелом формування сповненого есхатологічної напруги кінцесвітнього простору у художньому тексті.

3.2. Особливості мовного простору

Чільне місце в естетично-світоглядній парадигмі постмодерністського письма, безумовно, посідає мова, що не лише виконує функцію передачі змісту та ідеї, а й стає невід'ємним елементом творчого процесу, засобом трансформації мистецької свідомості в текст. Світоглядний бунт постмодернізму формує новий для українського письменства мовний простір – демократизований, вільний від усталених естетичних канонів і моральних табу, відкритий для безкінечного карнавалу фонетичних ігор, лексико-семантичних і синтаксичних експериментів, жанрово-стильових дифузій, спрямований на задоволення поліфонії вимог сучасного мистецтва слова.

Українська постмодерністська проза зламу тисячоліть уповні репрезентує унікальну мовну картину непростого народження нової нації, дає змогу глибше осягнути різноманіття картини світу, України, суспільства та людини на межі ХХ – ХХІ ст. Постмодернізм провокує довільний рух авторського мислення у контексті світового метатексту, використання «уже сказаного» у межах художнього висловлювання, а відтак поняття «літературного твору» змінюють більш доречні терміни «колаж», «пастиш», «палімпсест» та ін. Водночас, характерним і подеколи провідним явищем постмодерністської прози стає генералізація мови, котра часто фігурує як основний об'єкт авторських мистецьких пошуків та експериментів, набуваючи першочергового значення у тексті.

До розробки проблеми мовних особливостей української постмодерністської літератури зверталися О. Татаренко, Л. Ставицька, Я. Поліщук, М. Ковальчук, І. Дегтярьова, Н. Кондратенко, С. Бузько та інші лінгвісти й літературознавці. Так, Я. Поліщук відзначає, що вагомим значення для українського постмодернізму

початку 90-х років набуло витворення специфічного текстуального коду, заснованого на принципі «нонселекції» (Д. Фокема), що передбачає «відсутність світоглядної цілісності й парадигмальності, урівноважування всього, секуляризацію будь-яких вартостей» [141, с. 281]. Однак, на думку науковця, шлях формування нового мовного простору для українського письменства тісно пов'язаний із необхідністю докорінних зрушень у соціологічній, культурологічній, психолінгвістичній сферах, котрі уможливають, з одного боку, широке застосування багатокомпонентного арсеналу мови постмодернізму задля втілення неповторної авторської моделі світу, а з іншого – сформують підґрунтя для адекватної читацької рецепції постмодерністського тексту. Сьогодні прогресивний рух українського культурного середовища у національному руслі, а також інтеграційні процеси, пов'язані з відкритістю та доступністю європейського та світового мистецтва українському реципієнту, надають постмодерністській мові-грі, що у 70-80 роках ХХ ст. перебувала у площині культурного маргінесу, провідного значення й неабиякої популярності.

О. Татаренко зауважує, що процес «демократизації мови та лібералізації її нормативної основи», котрий набув активного розвитку після здобуття Україною незалежності, мав на меті оновлення мовної стилістики, вихід за межі «полону українського провінціалізму» та радянських догм спілкування, надав змогу молодим письменникам, іронічно інтерпретуючи класичні канони української лінгвістики та літератури, виробити новий підхід до розуміння й сприйняття мови як такої [168].

М. Ковальчук пов'язує зміни в сучасному лінгвістичному середовищі з підвищенням ролі ЗМІ, кіномистецтва, реклами, Інтернету та інших носіїв інформації, їх тісним зв'язком із письменницькою працею, завдяки чому мова літературного твору потребує постійного оновлення, пошуку нових виражально-зображальних засобів для завоювання якомога більшої читацької аудиторії. Дослідник виокремлює екстралінгвальні та інтралінгвальні компоненти стилістики мовної структури постмодернізму, зараховуючи до першого такі її ознаки, як: «актуалізація та асоціативність використання мовних засобів»

[83, с. 110], а до другого – «експресивність, метафоричність та варіативність слова» [83, с. 110].

І. Дегтярьова у дисертаційному дослідженні «Стилістичний потенціал української постмодерністської прози» узагальнює наукові розвідки щодо особливостей постмодерністського текстотворення і виокремлює такі його провідні стильові домінанти, як: експресивність, карнавальність, мовна гра й інтертекстуальність, що охоплюють усі структурні рівні мови й постають «як універсальні комплексні мовні явища, що на рівні текстотворення відбивають особливості постмодерністського світосприйняття» [49, с. 10]. Отже, у науковому висвітленні мова постмодерністської прози постає складним лінгвістичним явищем, що виявляє свої стилістичні особливості на всіх рівнях текстотворення.

Прозу Юрка Іздрика можна вважати еталоном втілення «вільного» експериментального характеру українського постмодерністського письма, а майстерність у володінні словом – провідною рисою ідіостилю письменника. Як зауважує М. Павлишин у передмові до роману «Воццек», «сумніву не підлягає: цей автор уміє писати» [127, с. 8], та додає: «Мовні ігри у «Воццеку», як правило, базуються на несподіваному виявленні додаткових значень та ефектів, які з'являються внаслідок не намірів мовця, а структур самої мови. Вони є делікатним натяком на поширену в постструктуралістському мисленні тезу, що у зв'язку між мовою й людиною домінуючу роль має саме мова; це мова створює межі та взори, за якими людина усвідомлює себе й світ» [127, с. 16]. Л. Стефанівська називає «Воццека» «романом з мовою», відзначає скрупульозне та виважене ставлення автора до слова як надважливого об'єкта творення і, водночас, акцентує увагу на пошукові нових способів висловлювання, подолання усталених лінгвістичних норм і законів побудови тексту. Дослідниця окреслює такі виразні особливості мовного простору тексту роману, як: ритмізація, візуалізація, омузичнення прози, різноманіття лінгвістично-ритмічних ігор, нівеляція семантики слова та ін. [163].

Текстове тло роману «Воцтек» сповнене різнорівневими мовностилістичними прийомами вираження постмодерністського світовідчуття. Так, до фонетико-стилістичних засобів увиразнення мовлення належать звуконаслідування: «<...> барабани якось самі по собі втяли знову той знаменитий перехід, знаєте? – там-барам-пам-бам-пам» [73, с. 86], «Але що означає оте нічне гудіння, схоже на роботу – дз-з-з-з-гу-у-у-у-шрх-шрх-ох-х – ірреального трансформатора?» [73, с. 97]; семантична деструкція та гра зі звуковим складом слова: «Аденауер – «А...Де...Нау» [73, с. 60], «В», «о», «к». Подвійне «ц». «Е». Воцтек!» [73, с. 50]; транслітерація та видозмінена вимова іншомовних слів (особливо часто зустрічаємо глузливі інтерпретації російської вимови): «Партійний білет на стол паложись, раздолбай!» [73, с. 103], «Тімафей Палч, прафес-ср» [73, с. 111]; графічне позначення емпатичної вимови: «*Bi-i-i-i-cycle! Bi-i-i-i-i-cycle! Bicycle, bicycle, bicycle, bicycle-e-e-e-race!*» [73, с. 113]; специфічна звукова організація тексту задля ритмізації, омузичнення мови: «В, о, к, подвійне ц, е. Вок, любитель на дівок. Цик, цикада, пак. Цикади на цикладах. Так-так» [73, с. 50], «Ніхто не уникне піску в шкарпетках – то ноги стираються в порошок і пил. (Полинових могил)» [73, с. 72], «Любанський згадав би про сяйво і морок, тіло та дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту й вину, про «так» і про «ні», про їнь і про янь, про тінь і про день, про ніч і про меч, про ще багато дечого ...» [73, с. 132]; звукові повтори: «Уже вечір, і час прощатись з тобою, Алкестідо, антигоно, Аріадно, астеніє, Анно Перенно, апатіє, Анабель, алісо, Ауреліє, абераціє, Аляско мила, антуанетто, Аналогіє, астрологіє, Анеміє, люба алергіє, Амаліє Неборака, андромаха, Автономіє, асиріє, алгебро, анастасіє, Анестезіє, атрофіє, Амазонко, атмосфєро, Азбуко моя» [73, с. 136]. Прикметно, що в останній із наведених цитат оповідач обіцяє дати відповідь на питання таємничого імені його коханої А. Однак, хаотичне поєднання власних імен та загальних назв, об'єднаних спільною фонетичною домінантою, створює враження

остаточного розпорошення образу героїні у потоці авторських асоціацій. Водночас, ритмічне та семантичне забарвлення уривка констатує неабияку значимість першої літери «азбуки» наратора – символу усеохопної сили нетривкого, але справжнього кохання. З іншого боку, наведений уривок можна сприймати як натяк автора на специфічну природу образу А., що постає елементом інтерлінгвістичного простору роману, адже споминаючи кохану героїню, намагається знищити, графічно стираючи сакральну літеру з площини тексту (розділ «і Бойль і Маріотт»).

У «Воццеку» Ю. Іздрик часто вдається до використання різноманітних графічних прийомів оформлення висловлювання. Наприклад, згадуючи своїх найзапекліших ворогів (32 літери алфавіту), оповідач резюмує: «А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.». Або врешті так: «н», «е», «п», «е», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [73, с. 131]. Нетривкий і мало значущий спогад про товариша Пепу завершується символічною візуалізацією – зменшенням розміру шрифту («Пепа, Пепа, Пепа» [73, с. 60]), а вагомість постаті Карпа Любанського підсилено графічним акцентом: «СЛУХАЙ, А ДЕ Ж ПАЯЦИК? ДЕ, ЧОРТ ЗАБИРАЙ, МІЙ ЧЕРВОНІЙ ПАЯЦИК?» – раптом загорлав Карп» [73, с. 95]. Наявний у «Воццеку» прийом сегментації тексту автор використовує для нівеляції семантики слів-компонентів, перетворюючи мову на сповнене «звукових потвор» малозрозуміле бурмотіння: «<...> бо як відрізнити ти від я а я віт ти як-як-не будь уберегтися як тільки загроза втрати я повста не якза гроза смерті яко ї які варто споді вати сяти спо діваєш ся якоря тунку якякак трунку» [73, с. 44]. Отже, ці та інші експерименти у візуальній площині роману надають йому більшої експресивності, виразності та динаміки.

Письменник вдало використовує стилістичний потенціал словотвору, зокрема, активно вдається до творення складних багатокомпонентних конструкцій: «<...> втулитись у прищаві щоки якої-небудь-дівулі чи в рекламний

плакат за-кращого-мера, чи в напис проїзд-без-талона-карається-штрафом» [73, с. 45], «Міріам Чому-я-не-кінчаю-з-власним-чоловіком, і Міріам Пречиста-діва-соленого-хребта, і Міріам Золоте-горлечко» [73, с. 63], «з тільки-сну-притаманною-логікою» [73, с. 73], «прихильник чогось-такого-оригінального» [73, с. 78], «йому-тобі-мені» [73, с. 99], «свято-що-завжди-з-тобою» [73, с. 101], «тонкі-претонкі-найтонші-у-світі вуста» [73, с. 111]; слів-комполитів: «тезейомінотавр», «воццекосоллонове рішення» та ін.

Лексичний рівень роману насичений притаманними для постмодерністського письма елементами сучасної лексики іншомовного походження («блоу-ап», «спіч»), табуованої та стилістично зниженої лексики («свинство», «мудак», «курва мама», «маму його в лоб», «кретин», «Ах ти ж чорт», «дідько»), діалектизмів («криївка», «фацет», «кульчик», «киптарик»), іншомовних слів (здебільшого з англійської та польської мов: «revolutionize», «lady-room», «cheese», «byle-gdzie»), термінів і понять із різних сфер знань (біологія та медицина: «гідроліка серця та судин», «таламус», «гіпофіз», «ряд перетинчастокрилих (Hymenoptera), підряд стеблястих (Apocrita), родина осоподібних (Vespoidea)»; фізика і математика: «кулонівська взаємодія», «камера Вільсона», «атом», «аксіома»; музика: «поріжок», «дека», «гриф», «рондо», «варіація»; театральне та кіномистецтво: «реприза», «амфітеатр», «режисер», «реквізитор»; релігія: «Бог», «нірвана», «катарсис», «сідхартха» та ін.). Відзначимо, що широке використання термінологічного словника з різних галузей науки та мистецтва не ускладнює та перенасичує текст, а лише підтверджує тезу щодо усеохопного характеру постмодерністського світосприйняття, втіленого, зокрема, й у мові, що здатна гармонійно поєднувати елементи різних лінгвістичних сфер, а також певною мірою окреслює коло світоглядних переконань та орієнтирів письменника, демонструє оригінальний підхід до творення мовних образів.

Досить активне вживання стилістично зниженої лексики у «Воццеку» ілюструє психологічний стан головного героя, його презирливе ставлення до

навколишнього світу. Окрім того, як зауважує І. Дегтярьова, використання стилістично зниженого лексичного матеріалу є виразною ознакою карнавалізації мови, сутність якої полягає у висловленні протесту «проти лінгвістичного пуританства, що втілено засобами амбівалентної мовної гри, пародії, експлікації карнавальної естетики, створення семантичного й текстового хаосу та стилістично зниженими мовними ресурсами (тілесно-низовими) для усвідомленого порушення естетичних канонів мововираження» [48]. Так, «Воццеку» притаманна естетика карнавалу та іронії. Зокрема, у розділі «Про мудаків» герой дає досить розлогу, насичену уїдливіми зауваженнями та саркастичними дотепами характеристику окреслених «категорії суспільства», та, з рештою, приходить до висновку про те, що мудаками є практично всі.

Різноманіття лексичного матеріалу дає змогу увиразнити оповідь, епатувати читача, експресивно забарвити текст, однак, передусім, допомагає глибше осягнути внутрішній психоемоційний пласт роману. Наприклад, гнітючий стан перманентного болю, відчаю, роздратування, кінцесвітньої напруги, у котрому перебуває наратор, автор передає за допомогою відповідної семантиці образу лексики: «нестерпність», «Ніщо», «безсилля», «покарання», «гріховність» та ін.

Характерною ознакою мовного простору «Воццека» є використання парониматичних стилістичних фігур: «фальш...фарш...фарс» [73, с. 77], «теплого тіла літа. Літа-тіла» [73, с. 121], «повтори потвор, а також повтори повернень» [73, с. 87]; синонімічних рядів: «фаворит, лизун, улюбленець, підлиза, рекомендований синок, паскуда, зрадник, протеже» [73, с. 63], «насправді, па żywo, live» [73, с. 70], «порок, чортівня, содомія» [73, с. 101]. Варто відзначити і багатство системи тропів роману, де найбільше вирізняються метафори: «липа захлиналася млістю», «час утратив свою розмірність», «біль ховався близько»; порівняння: «зникає просто на очах, немов ті фрески з римських підземель», «тримаючись, мов серце у дзвоні», «липа...скрапувала, мов свічка», «розкішна, мов орхідея, квітка гарбуза»; епітети: «пошарпана воля», «субтитровий рік», «лицемірна безнадія», «ягідний декаданс», «солодке їдло», що надають тексту роману додаткової асоціативної образності та ліризму.

Особливого ефекту ритмізації оповіді автор досягає за допомогою прийому анафоричної побудови тексту, де кожне нове речення або ж кожна наступна думка починаються однаковим словом: «<...> палатах, котрі в нас усі на один штиб, а отже – в білих постказармівських тумбочках, а отже – під сірими плінтусами, а отже – на блакитних стінах» [73, с. 51], «Не проси радості й не проси щастя <...>. Не проси біди та розпачу <...>. Не проси багатства й насолод <...>. Не проси ні спокою, ні волі, ні надії <...>. Не проси всього і не проси нічого» [73, с. 63–64], «Уже онде чути занудне гундосіння горлиці <...>. Уже шургає по асфальту мітла двірнички <...>. Уже перші місцеві гігієністи починають тріпати доріжки й килими <...>. Уже істерично дзявкотять перші денні пси <...>. Уже під балконом сваряться сусідки <...>. Уже якісь досвітні невгамовні дітлахи верещать <...>. Отож піднімайся, розсувай фіранки» [73, с. 98–99]. Цікаво цей прийом реалізовано у розділі «Прихід героїв». Читач поринає у потік коротких характеристик другорядних образів (Приходить Міріам <...>. Приходить Нестор <...>. Приходить Горвіц <...>. Приходить Оллі (Найджел) <...>. Приходить Карп Любанський <...> і т.д.), що помітно сповільнюють темп оповіді, надаючи їй монотонного звучання. Однак, останні два речення («І тільки А. не приходить. Ніколи» [73, с. 59]) силою різкого емоційного протиставлення руйнують неквапливий, нейтральний настрій розділу, демонструючи силу невгамовного болю втрати кохання, що проривається раптовим спомином крізь плетиво візій та марень байдужого до всього існуючого Воццека. Наявні у тексті й приклади використання епіфори як ще одного засобу ритмізації мови: «Боровчак Хворий на шаленство, та / Горвіц Із вічно мокрими руками, та / Цезар Вічномолодий із вічно мертвими руками, та / трійко Густавів безсмертних, та / Шварцкопф Герой фіолетових п'ят <...>» [73, с. 63]; римованих відтинків тексту: «<...> плюються густо, як солдати; / і люблять читати, писати, співати, / і знають цитати, / і вміють кохати» [73, с. 78]; втілення прийому градації: «<...> і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в одному з помешкань / одного з будинків/ пересічного міста / невеликої країни / скромного материка / твоє змарніле анемічне тіло» [73, с. 42]. Використання цих та інших

стилістичних фігур надають роману неперевершеного звучання, вказують на дбайливе ставлення автора до мелодійної складової тексту та, водночас, на прагнення увиразнити меланхолійно-депресивну настроєвість роману за допомогою звуку та ритму.

Високого рівня варіативності автор досягає у площині синтаксису, надаючи фрагментарному, уривчастому текстові «Воццека» відповідного змістові роману мовного оформлення. Тут превалюють масивні складні синтаксичні конструкції, які контрастують з різними типами простих, зокрема й односкладних речень, рвучкими емоційними вигуками, звертаннями і т. ін. Досить часто автор використовує прийом списку, створюючи багатокомпонентні ряди-переліки з однорідних мовних одиниць, що деталізують думку й надають більшій експресивності висловлюванню. Наприклад, «<...> і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в одному з помешкань / одного з будинків / пересічного міста / невеликої країни / скромного материка / твоє змарніле анемічне тіло» [73, с. 42], «вони вибороли собі чергове позапільгове право впиватися, вшиватися, обкурюватися, обколюватися, любити чужих жінок і власних тещ, неповнолітніх, престарілих, парнокопитних, яйцекладних, сумчастих, перетинчастокрилих і навіть право не любити взагалі» [73, с. 79–80], «<...> літо на Гаваях, вечір на Бродвеї, скейтборд у Флориді, Серфінг на Багамах, фестиваль у Каннах, вікенд у Діснейленді...сир у Маслі, бузина в Городі, дядько в Києві, Lucy on the Sky, острови в Океаті, аліса в Задзеркаллі, fool on the hill, істина в Вині» [73, с. 101] – де перелік географічних локацій, що, на думку Воццека, символізують для обивателя достаток, успіх і радість життя, герой продовжує плетивом беззмістовних асоціацій, іронічно нівелюючи його значення. Прийом списку Іздрік використовує не лише для підвищення експресивності тексту, але і як плодюче поле для різноманітних мовних ігор. Список, котрий покладено в основу розділу «Синдром Любанського», де перед читачем постають усі

найпомітніші постаті мистецького авангарду 90-х років XX ст., автор насичує лінгвістичними ігровими прийомами, дещо спотворюючи прізвища колег-письменників (Боракне – Неборак, Ірпінець – Ірванець), однак залишаючи їх впізнаваними для реципієнта задля збереження комічного ефекту.

Часто автор «Воццека» вдається до довільного поєднання різних особових форм ведення оповіді. Це пояснюється тим, що головний герой роману – не цілісна фізіологічно та духовно особа, а своєрідна компіляція почуттів, спогадів, переконань і вражень. «Я», «ти», «він» постають втіленнями фрагментарної природи мовця, що здатен довільно рухатись у площині власних візій і марень, ототожнювати себе з різними особами та предметами, відчувати їх, проживати їхнє життя як власне, адже, зрештою, усі вони є витвором його хворобливої свідомості.

Отже, мова роману «Воцтек» Юрка Іздрика – складна, мінлива, барвиста, насичена іронією та смутком, інколи епатажна, часто фантасмагорична, незбагненна, однак незмінно бажана і захоплююча; саме вона насичує текст чистою емоцією, красою і любов'ю, постаючи правдивим відбитком талановито сконструйованого, далекого та близького віртуального світу автора.

Відзначимо, що використання непритаманного українській літературній мові лексичного матеріалу стає виразною рисою текстового образотворення багатьох українських постмодерністів. Так, роман Олеся Ульяненка «Сталінка» містить низку маргінальних персонажів – представників пострадянського «суспільного дна», життя котрих тісно пов'язане з кримінальним світом, а мовлення насичене відповідним жаргоном («шарага», «казьонка», «гоп-стоп», «фраєр», «фінка», «блатняк», «хаза», «косяк», «блатяга», «чіфір», «вурка» та ін.). Уведення такої соціально маркованої лексики у текст виглядає доцільним, адже герої спілкуються мовою притаманного їм середовища, що додає образам правдивості та завершеності. Прикметно, що більшість жаргонізмів, а також промовистих виразів («А-а-а, мать вашу, за Родіну, за Сталіна!» [178, с. 22], «Піть, сволочь, треба

меньше» [178, с. 31], «Век волі не відать» [178, с. 54]) уведено до тексту за допомогою транслітерації з російської, що, вірогідно, вказує на «зросійщення» суспільства кінця 90-х років ХХ ст., а також підкреслює чужорідний характер окресленого лексичного матеріалу милозвучній природі української мови.

У романі-міфі «Книга плачів» представник «житомирської» прозової школи Микола Закусило створює фантасмагоричний художній вимір, у площинах якого поєдналися прадавні вірування, легенди, традиції та обряди й сучасні уявлення про світ, птахи і звірі, люди земні та істоти, наділені містичною силою, де точиться одвічна боротьба темряви і світла, магії та віри, що завершується апокаліптичною картиною вогню, безнадії та смерті. Виразною ознакою мовопростору роману стає використання автором діалектної лексики, запозичень із польської, російської, білоруської мов («бусел», «кроква», «яловка», «вистебка») та поліської говірки, що надає текстові особливого колориту та виразності («А гедзі гудели й летіли, як на пружинах: то пили коров'ячу кров, то люцку, то ведьмацку – то чиє то гедзі?» [60, с. 137], «Тре набечки Пузиря покликат» [60, с. 110], «ти ж, Пузир, ще не стари, не лєзь, бо руки померзнут» [60, с. 111], «Його батько колись прибэг ы каже: «Пудпиши позику на двэсты рубльов» [60, с. 34]»). Завдяки своєрідному характерові лексичного складу роману, автор передає неповторний колорит простонародного мовлення мешканців Полісся, творить лінгвістичний «портрет» рідного краю, та, водночас, надає текстові твору виразного мовно-стилістичного обрамлення.

Не менш видатним явищем у постмодерністській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. став роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл», мовний простір котрого важко залишити поза увагою. У передмові до тексту П. Загребельний захоплено відзначає, «Так, як пише Пашковський, ніхто ніколи не писав і не писатиме в найближчих сто років. Це неможливо. Це буквально вулкан. Тут – багатство слів, уміння вживати їх. Він витворює нові слова. Він

поєднує слова у несподіваних зіставленнях. Іноді це обурює, іноді дивує, іноді захоплює» [136, с. 5]. Мовотворчість письменника слугує не лише формальним втіленням авторської думки, об'єктом мовних ігор та інтерпретацій, а й, насамперед, позиціонується як засіб щоденної безупинної боротьби автора за віру, надію і справедливість у новому постчорнобильському часі. Змістовий простір роману – це вир філософських споглядань наратора: спогадів про дитинство, тяжку працю на селі, нелегкий шлях у письменництві, роздуми щодо майбутнього України, що, ніби паралітик на бездоріжжі, втрачає сили для подальшого поступу, змучена одвічною жадобою правителів, що роздирали її на шматки, і байдужістю простих українців, для котрих задоволення від матеріальних благ «розвинених цивілізацій» легко заступає любов до Батьківщини. І кожную нову думку автора супроводжує «слово» – влучне, гостре та нищівне, сповнене туги, гніву, обурення, однак і наснажене вірою у перемогу світла правди над темрявою безчинства, гріховності та злості. Цю думку підтверджує М. Карасьов, стверджуючи, що слово Пашковського «об'ємне само в собі, крім інформаційної ролі у фразі, воно має окремий внутрішній зміст» [80, с. 5]. Т. Гундорова ж відзначає, що у прозі автора «бажання врятувати «книжний» світ і виміряти силу слова всупереч наступові маскультури, телекомунікацій і технологій базується <...> не на грі, а на одкровенні – у післячорнобильську епоху він хоче такої щирости в письмі, від якої зашкалювало б серце, і асоціює своє авторство з «безіменними графітовими стрижнями» в пеклі чорнобильського реактора» [44, с. 209].

Перше, що вражає у «Щоденному жезлі», це своєрідність синтаксичної побудови твору. Автор часто уникає поділу тексту на окремі речення, довільно слідує нормам пунктуації (часто замінює крапку на кому або крапку з комою), формуючи таким чином об'ємні мовні конструкції, що зазвичай охоплюють декілька сторінок. Особливий характер реченнєвого складу тексту зауважує Л. Кульчинська та відзначає, що речення «вростають» одне в одне, можуть

існувати невинуватено довго, а інколи містять фразові кліше (графічно це найчастіше виділено знаком «кома-тире»), змушуючи читача самотійно домислювати сенс сказаного» [93, с. 55]. Вірогідно, застосування таких стилістичних прийомів покликане сприяти зануренню читача у «потік свідомості» письменника, сформувати у реципієнта відчуття «присутності» в думках оповідача задля глибшого розуміння внутрішнього простору тексту. Зауважимо, що схоже синтаксичне оформлення великої прози загалом притаманне українському постмодерністському письму (романи Ю. Іздрика, Т. Прохаська, В. Медвідя, О. Забужко та ін.) як з огляду на компіляційний, калейдоскопічний характер останнього, зумовлений особливостями постмодерного авторського мислення, так і зважаючи на концептуальну ідею превалювання форми (мовної гри) над змістом, що часто провокує створення подібних текстових «масивів». Однак, на думку Л. Гавласи, тип прозового письма Є. Пашковського є «маловиправданим», адже «внутрішньої» текстової потреби у заміні крапки і традиційного речення на пропоноване Пашковським не існує. Він мислить – і, відповідно, пише – у *звичайному* темпоритмі української прози, без жодних генеральних «пластичних» трансформацій чи специфічних стильових фігур, які б змушували продовжувати реченнєві конструкції. Накинення на звичайний темпоритм функційно невинуватеної конструктивності можна пояснити лише штучною незавершеністю стильових пошуків» [34, с. 190]. На нашу думку, окреслена у «Щоденному жезлі» своєрідна манера текстотворення є прикметною ознакою індивідуального стилю митця («писати рвучко і навскіс») та навряд чи свідчить про недовершеність авторської манери письма. Але така організація мовного простору твору безумовно ускладнює його сприйняття та розуміння, надаючи роману відтінку «елітарності», відчуття певної герметичності оповіді.

Стилістичний характер лексичного матеріалу «Щоденного жезлу» відзначається неабияким різноманіттям та уповні відображає прагнення автора до надання слову нового символічного змісту. Так, варто відзначити наявність у творі низки прикладів використання прийомів анномінації й метатези, сутність яких полягає у «різкому зрушенні семантики у близьких за звучанням словах»

[103, с. 377] задля інтеграції в граматичну оболонку слова викривального, правдивого (на думку автора), однак часто прихованого від більшості значення терміну або поняття. Наприклад, негативне ставлення автора до пасивної політики Європи стосовно України підтверджують слова «глобандізм», «Євгроба», «дрімократи», «євгробейський», «демохряктичний» та ін. Трагедія на Чорнобильській АЕС, що у романі набуває дійсно апокаліптичного значення, розділяючи час на виміри «до» і «після», окреслюється такими лексемами, як: «чоргнобильське», «чорнобилярня», «чоргнобиль», «комунобиль», «комунгробиль». Пов'язану з вибухом бездіяльність та злочинну байдужість, яку, за Пашковським, проявили у 1986 році представники більшості світових екологічних і правових організацій, наратор піддає нищівній критиці. Зокрема, представників Міжнародної агенції з атомної енергії (МАГАТЕ) окреслено експресивно забарвленими лексемами – «магатисти», «магатекали», «магатюги». Гнівне слово автора також торкається і політичної («розблудовники», «розмудовники», «дикутати», «падлітики», «депутякала», «демохряки»), і культурної («фітьлософи», «недоумко переумки», «футудристи») сфер існування української держави. Особливої уваги приділено популярному й нині поняттю «демократія», що у «Щоденному жезлі» набуває безлічі граматико-семантичних втілень («демокрадія», «дикократія», «сліпократія», «давократія», «дурикратія»), виразно демонструючи очевидний контраст між теоретичним визначенням політичного режиму (джерело влади – народ), та його реалізацією на українських і світових теренах (влада – політики, гроші, сила).

Попри гостро критичний характер змісту більшості наявних у тексті світоглядних рефлексій, мова «Щоденного жезлу» не втрачає поетичності та образності, надаючи роману додаткової експресії, варіюючись від наснаженого викривальним пафосом монологу до меланхолійного спогаду-розмислу. Багатство її тропіки ілюструють багаточисельні метафори: «жива лямка гадючилась» [136, с. 28], «нахилена шия мосту» [136, с. 15], «земля гангрено пашить» [136, с. 33]; епітети: «безіменні графітові стрижні» [136, с. 14], «маркесівська самотність» [136, с. 21], «безкровна ера» [136, с. 49], «снодійна телеімла»

[136, с. 83]; порівняння: «самотній, як сто вовків» [136, с. 7], «ордени, як нассані кров'ю кліщі» [136, с. 31], «сухарі петлюють так радісно, мов дошки в твоїй домовині» [136, с. 74]; оксюморон: «сумувати щасливо» [136, с. 25], «мертві раділи» [136, с. 27], «безсмертніше смерті» [136, с. 33] та ін.

Однією з виразних ознак постмодерністського письма є різні способи репрезентації внутрішнього мовлення у творі. Так, Н. Кондратенко у статті «Внутрішнє мовлення у постмодерністському тексті» [87] виокремлює такі його різновиди, як: внутрішній монолог, аутодіалог (діалогічний монолог) та потік свідомості. Есеїстичний характер «Щоденного жезлу» передбачає принцип творення такої художньої реальності, стрижневим компонентом якої стає багатоманіття виражень авторського «Я», яке «безумовно, виступає «внутрішньою темою твору»: воно перебирає на себе т. зв. регулятивні функції оповіді та стає її основним ідейно-тематичним елементом» [124, с. 33]. Відтак, вагомої ролі у процесі втілення мислеобразних концепцій у текст набуває саме внутрішній монолог, котрий у «Щоденному жезлі» репрезентовано автобіографічними спогадами письменника-наратора: «Поки виношу попіл на вулицю і думаю про батьків, яким все обіцяють підвести газ від лінії, що через наші городи тече до милих, пухкеньких, євгробейських природолюбів, заклопотаних долею хуτροвої звірини, поки зима перетворює пустелю в подобизну закиданої манною оази, моровиця апатії, праматері самогубств, здається, притихла і я згадую про час, коли всенька євгроба опиниться за колючим дротом <...>» [136, с. 49]. Переданий відповідними граматичними формами першої особи однини монолог слугує засобом ретроспекції авторської свідомості, знайомить читача з низкою реальних фактів із життя письменника. Така відвертість психологічно зближує наратора та реципієнта, надаючи останньому додаткову інформацію для глибшого осягнення джерел формування та змісту розлогіх світоглядних сентенцій Є. Пашковського.

Композиційна побудова деяких елементів текстовпростору роману у вигляді внутрішнього діалогу (автодіалогу), що спрямовує динамічний рух думки до пошуку відповідей на найгостріші питання нової екзистенції, призводить до «роздвоєння» авторефлексивної особистості оповідача (що виражається граматичними особами «я» – «ти»): «Тих кілька мисливських кроків за спиною – від першої зажаханості до теперішнього – як і чим тільки ти не заповнював? про що не загадував? чого не коїв? але, як тоді велося день при дні, вже не вимовити насправду, як не збагнути втраченого, лише визнати: без ліку грішив я, Господи – прости мене» [136, с. 79]. Наведений приклад ілюструє розрізненість між «ти»-оповідачем, що постає головним «голосом» «Щоденного жезлу» та носієм художнього задуму, та «я»-оповідачем, що творить враження «присутності» реальної самоаналітичної авторської свідомості у тексті. Побудований у вигляді низки риторичних запитань та окличних звернень до самого себе, внутрішній діалог мислиться як боротьба думки в душі наратора, формальний текстуальний вияв пошуку «цілісного мислеобразу на позначення своєї епохи» [31].

Неповторна авторська пунктуація та використання наддовгих синтаксичних конструкцій, вільний плин думки у калейдоскопі асоціацій, спогадів і роздумів, рефлексійний, медитативний характер оповіді наближають текст «Щоденного жезлу» до потоку свідомості, одного з найвиразніших прийомів літератури модернізму, що зазнав широкого застосування і у постмодерністському романі. Застосування техніки «потoku свідомості» у творі виконує змісто- та формотворчу функцію, адже, по-перше, дозволяє уповні передати хаотичну динаміку руху внутрішнього світу наратора, а, по-друге, мислиться як вельми вдалий спосіб творення багатокомпонентних текстових конструкцій.

Отже, одним із ключових завдань, що постали перед українськими письменниками-постмодерністами, був пошук оригінальних способів вираження думки, переосмислення лінгвістичних канонів і формування «нової» мови, що

засобами гри, карнавалу та епатажу творитиме унікальний художній відбиток авторської свідомості у світлі постмодерного світосприйняття. Мовний простір апокаліптичної романної прози постає виразним утіленням постмодерністських світоглядних настанов, а також відзначається високим рівнем психологічно-метафізичної наснаженості, глибинним символізмом та метафоричністю, своєрідною ритмізацією та особливою формою лінгвістичного втілення думки, усіма тими мовно-стилістичними прийомами, що дають змогу гармонійно інтегрувати авторські моделі кінцесвітнього візіонерства у прозовий текст.

3.3. Жанрова специфіка

Дискусія щодо термінологічного обґрунтування родово-видових форм художньої літератури, витoki котрої сягають часів античності (праці Платона, Арістотеля), не втрачає актуальності й у сучасному науковому середовищі, адже словесна творчість у своєму історичному розвитку зазнає безперервних перманентних змін, а тому провокує до розробки нових теоретичних засобів розмежування та класифікації її жанрового різноманіття.

Література постмодернізму, прагнучи віднайти нові форми висловлення, синтезувати у творчості надбання світового «метатексту», нівелювати усталену традицію обмежувати художній твір рамками жанрових канонів та ієрархій, постає гіперрецептивним мистецьким простором, відкритим для безлічі жанрових модифікацій і дифузій, що постають складовими елементами багатоаспектних поліжанрових конструкцій-текстів. Як зауважує П. Білоус, у добу постмодерну «жанр трактується не як родове поняття літератури (вид), а як «тип написаного тексту», «психологічна побудова», «повторювана риторична ситуація», «модель писання». Постмодерна критика наголошує на «жанровій динаміці», яка уможливорює якщо не народження нових жанрів, то принаймні їхнє синтезування, що спирається на давно вироблені жанрові форми» [16, с. 171]. Отже, явища жанрового синтезу та дифузії набувають провідного значення у межах постмодерністського текстотворення, надають письменникові вільний простір для літературної «гри без правил», де завдяки засобам колажу, фрагментарності,

інтертекстуальності, подвійного кодування, пародіювання та міфологізації твориться новий архітектонічний код сучасного мистецтва слова.

Т. Бовсунівська у праці «Теорії літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману» [22] відзначає гостру необхідність творення нової класифікації жанрів, здатної охопити та адекватно інтерпретувати літературний матеріал постмодерної доби, адже будь-які класифікації попередніх епох є непридатними для застосування у новітніх умовах, тому що «художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів. Поняття жанрової ієрархії давно відійшло у минуле. Будь-яке слово відчувається автором не просто як чуже слово, слово іншого, а слово якогось конвенціонального світу, надіндивідуальна аббревіатура дискурсу, фігура якогось жанру, архітексту» [22, с. 55]. Однак, науковець підкреслює, що, незважаючи на полярність поглядів на сам термін (відкидання поняття «жанру» як застарілого, або ж, навпаки, його абсолютизація) та багатоголосся жанрових концепцій, західне літературознавство вельми плідно працює над пошуком нових підходів до теорії постмодерної жанрології.

Гіперрецептивний характер постмодерністської поетики зумовлює наявність у межах одного літературного твору різноманітних жанрових форм, зокрема таких, як: есе, автобіографія, щоденник, казка, міф, елементи біблійних жанрів (видіння, агіографія), тексти ЗМІ, Інтернет-середовища та ін. Провідного значення у контексті мистецького напрямку набуває процес нівелювання меж між текстами так званої «елітарної» та «масової» літератури, що втілюється, зокрема, у взаємопроникненні та співіснуванні у межах одного тексту жанрових моделей, що традиційно належали лише до тривіальної або ж високої літературної площини. Водночас Р. Харчук зауважує, що «хоча постмодернізм спричинив крах модерного проекту «високої» літератури й апелює до жанрів масової – детективу, трилера, анекдоту, інтерв'ю, це ще не означає, що постмодерна література стала масовою у прямому сенсі цього слова. Звертаючись до масових жанрів, ця література намагається говорити про складні речі доступною мовою» [191, с. 127]. З огляду на це, особливе місце в ієрархії постмодерних жанрів посідає роман як «трансформаційна форма в усіх відношеннях» (Т. Бовсунівська), «відкритий для

змін, не обтяжений обов'язковими правилами творення» (П. Білоус), такий, що «народжений у лоні індивідуально-авторського типу художнього мислення» (К. Тарасенко), у якому «найочевидніше втілюється літературний постмодернізм» (О. Палій).

Особливий неоднорідний характер постмодернізму як світоглядного явища, в основі котрого – ідея довільного нагромадження, а не системності, змушує до різновекторних поєднань як у межах жанрової специфіки романної прози, так і у площині її стилевих особливостей. Як зауважує П. Білоус: «Постмодернізм як словесно-художнє явище є еклектикою різноманітних світоглядних, естетичних, жанрово-стилістичних тенденцій, механічним поєднанням різнорідних, іноді протилежних поглядів, ідей, стилів, художніх форм» [16, с. 244]. З огляду на це, природним постає співіснування у контексті української постмодерної прози жанрових різновидів, характерних для різних типів художньої творчості, що, однак, часто постає підґрунтям для теоретичних дискусій з приводу виокремлення та інтерпретації у творчому доробку письменників кінця XX – початку XXI ст. ознак того чи іншого літературного жанру. Наприклад, роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» викликав неабияку полеміку з-поміж критиків у питанні приналежності тексту (та й творчого доробку автора загалом) до того чи іншого мистецького напрямку, завдяки чому здійснено декілька спроб ґрунтового аналізу провідних рис літературного стилю письменника. Так, одні зараховують Пашковського до неомодерністів 90-х рр. (Р. Харчук, Н. Тендітна), котрі, обравши творчою платформою естетику модернізму (який, зі зрозумілих історичних причин, не зміг уповні розвинутись на теренах України протягом XX ст.), відкидають постмодерністську гру, демонструють тяжіння до традиції, часто вдаються до стилістики «потoku свідомості», суб'єктивізму, здебільшого підпорядковують вчинки і думки персонажів власній світоглядній позиції та ін. Є й ті, хто визначає автора як неотрадиціоналіста. Наприклад, Н. Зборовська стверджує: «Є. Пашковський – безперечно найяскравіший новатор сучасної української прозової традиції» [65, с. 145]. Відмінну точку зору висловлює Л. Гавласа, який, спростовуючи аргументи дослідниці, переконує, що творчий

доробок митця «органічно вписується в концепцію існування «несвідомих постмодерністів» [34, с. 191], наголошуючи на потрактуванні постмодерну не як напрямку чи стилю, а саме як «ситуації», подолати межі якої автор не в змозі. М. Ревакович відзначає, що дискурсивно народницька позиція, котру декларує письменник у своїй творчості, контрастує з надскладною манерою авторського художнього висловлювання, зорієнтованого радше на високоосвіченого непересічного інтелектуала, аніж на рівень широких народних мас. Дослідниця підтримує позицію щодо інтерпретації мистецького доробку Є. Пашковського у контексті світоглядних позицій постмодернізму, констатує, що «його глибокі метафізичні сумніви (незважаючи на помітну схильність до християнства та біблійні алюзії), що відображаються у неможливості знайти домівку (центр, якщо хочете), вилучають його з програми модернізму» [148, с. 34]. Роман Юрка Іздрика «Воцтек» критики одноголосно зараховують до найяскравіших прикладів постмодерністської прози в українській літературі, однак, коло філософсько-світоглядних узагальнень автора виходить за межі іронічно-ігрових жанрів, сягаючи екзистенціальних питань пошуку буттєвих сенсів, осмислення сутності ірреально-психологічних площин існування індивідуума, свободи волі, заперечення усталених цінностей «абсурдного буття», що лише підтверджує існуючу думку про «невизначеність» як домінантну рису усіх рівнів простору тексту (сюжетно-композиційного, ідейно-філософського, жанрово-стильового), і, як слушно зауважує у передмові до роману М. Павлишин, «це черговий доказ, що в постмодернізмі можливе вельми задовільне поєднання речей, які далеко не завжди є сусідами в літературі: викликання неабиякої читацької насолоди (безпосередньої, спонтанної) та неупрощеного осмислення нетривіальних питань» [127, с. 30]. Поєднання такого характеру помічаємо й у «експериментальній» прозі Галини Пагутяк, де притаманні модерністському художньому світоглядові символізм, міфологізм, ознаки «магічного реалізму» та химерної прози (Н. Мельник), роздуми щодо нівеляції морально-етичних цінностей у бурхливому вирі сучасності, а також творення унікального фантастичного «Ірраціо-Срасе» (Я. Голобородько) як порятунку від самотності в духовній порожнечі реального

світу, гармонійно співіснують з «філософськими мотивами та естетикою постмодернізму» (О. Леоненко) та притаманними йому явищами жанрової дифузії, віртуалізації дійсності, фрагментарності змісту та форми. Отже, таке багатоголосся наукових висновків, на наш погляд, констатує унікальний жанрово-стильовий синкретизм, притаманний постмодерній літературній творчості, і лише підтверджує думку щодо поліфонії форм і змістів самотньої новітньої української прози.

Проблема дослідження жанрової специфіки романної прози ХХ і початку ХХІ ст. зазнала наукового обґрунтування у працях багатьох світових та вітчизняних теоретиків літератури (М. Бахтін, Х. Ортега-і-Гассет, А. Фаулер, Н. Фрай, Ц. Тодоров, В. Пестерев, Т. Бовсунівська, М. Римар, Н. Копистянська, Н. Бернадська, О. Єременко, Г. Мережинська, Т. Черкашина, Т. Гребенюк, С. Філоненко та ін.). Зокрема, Н. Бернадська у монографічному дослідженні «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» [14] відзначає очевидне протиріччя між постмодерністськими постулатами подолання традиційних для літературної творчості меж і правил та жанром як усталеної парадигми організації тексту. Проблема постає у площині авторських жанрових визначень, котрі часто «не лише не допомагають досягнути прочитаний постмодерністський твір в аспекті його жанрового коду, а, навпаки, вводять в оману» [14, с. 214]. Виразним тому підтвердження є твір В. Медведя «Льох», котрий, завдяки авторському найменуванню, став найкоротшим романом в історії української літератури. Поліфонією жанрових визначень прикметний і «Воццек» Ю. Іздрика, котрий більшість критиків інтерпретує за канонами роману, Л. Стефанівська у післямові до тексту називає повістю, а сам автор визначає як палімпсест. Н. Бернадська, говорячи про прозовий доробок найвизначніших письменників українського постмодернізму (Є. Пашковський, Ю. Іздрик, О. Ульяненко), наголошує на тому, що «це тексти, позбавлені жанрового коду, своєрідні оповідні потоки, складність яких пояснюється, з одного боку, відтворенням хворобливої свідомості сучасної людини, розгубленої і зневіреної в

абсурдному світі повсякденного життя, а з іншого – ускладненим синтаксисом, метафоричністю» [14, с. 216].

Так, українська постмодерністська література межі тисячоліть формувалася у ситуації невизначеності та хаосу на тлі становлення нового світу, докорінної зміни культурно-філософських парадигм, тож канони творення художньої дійсності втратили практичний зміст, не здатні були задовольнити вимоги новітнього мистецького середовища. Однак сталим залишилося прагнення митців слова творчо осмислити й інтерпретувати усі рівні людської екзистенції, пізнати й окреслити особливості формування психологічних домінант героя-сучасника, з'ясувати природу його стосунків із навколишнім середовищем, світом і т. ін. Тобто ті визначальні авторські інтенції, що традиційно слугували змісто- та формотворчим підґрунтям жанру роману, й нині залишаються вельми актуальними, хоча, безумовно, зазнають істотних змін. Так, К. Тарасенко висловив думку щодо необхідності сприймання постмодерністського роману «не як жанрового різновиду епіки, а скоріше як універсальної структури, сфери, системи, у лоні якої органічно співіснують і історико-діахронічний, і типологічний підходи до розуміння жанру» [166, с. 18]. Роман мислиться як відкритий для модифікацій літературний простір, що дозволяє, з одного боку, втілити найсміливіші авторські задуми щодо експерименту в площині форми та змісту тексту, а з іншого – не втрачає остаточного зв'язку з канонами жанру, а розширює його межі шляхом подолання усталених традицією жанрових законів.

За твердженням Н. Бернадської, в українській літературі 90-х років ХХ ст. провідного значення набуває не роман, а жанр повісті, що, однак, «за «глобальністю порушених проблем» тяжіє до роману» [14, с. 220]. Водночас дослідниця відзначає такі прикметні риси постмодерністського роману, як: сюжетна непередбачуваність і незавершеність, схильність до полістилістики, неакцентованість ролі автора, інтермедіальність та інтертекстуальність, активізація ролі читача, відсутність ідеологічної мети, що гармонійно поєднуються з обов'язковими традиційними структурами (мотив, сюжет, образ), а також запозиченнями з інших жанрів [14, с. 217]. Також на особливу увагу

заслуговує поняття постмодерністської гри, що не лише постає ключовим елементом у світоглядній парадигмі окресленого періоду, а й набуває поліфункціональних якостей у літературній творчості, виявляючи себе на усіх рівнях текстотворення (ігрове міксування або ж пародіювання літературних родів та жанрів, специфічна побудова композиції та образної системи тексту, варіативність ідейного змісту, гра з проблематикою твору, навмисна театралізація або містифікація художньої дійсності, розуміння ролі читача як активного учасника тексту-гри та ін.).

У другій половині ХХ ст. набувають теоретичного обґрунтування різноманітні наукові підходи до вивчення та інтерпретації специфіки постмодерністської романної форми (дослідження Н. Фрая, М. Бютора, П. Грінцера та ін.), котрі, незважаючи на істотні відмінності у поглядах на окреслене явище, суголосні з думкою щодо визначних його ознак, як-от: фрагментарність, віртуалізація, ризоматичне мислення, відкритість форми, теорія симулякрів. Т. Бовсунівська, узагальнюючи результати найвагоміших теоретичних розвідок, визначає такі істотні риси сучасного роману, як: зменшення ролі фабули (перевага надається не описові подій, а інтелектуальному наснаженню тексту), а звідси й зредукованість подієвого сюжету до рівня мотиву, фрагменту; колаж, фрагментарність, монтаж; гра з часовою парадигмою, формотворчими елементами тексту; творення образу-симулякру, що має безліч «масок» задля вираження множинного характеру «Я» героя; неоміф – прагнення письменниками створити міфологічний світ на основі власного інтелекту; криза авторства; неможливість створення універсальної жанрової системи [22, с. 392].

Перманентний пошук нових літературних форм творчого висловлювання значно розширює межі жанрових модифікацій постмодерністського роману, до ключових різновидів якого дослідники зараховують філософський, соціально-психологічний, роман-сповідь, роман-антиутопію, інтелектуальний роман, історіографічний або псевдоісторичний (та інші іронічні псевдожанрові різновиди), науково-фантастичний роман [150, с. 22], роман-меніппею, есеїстичний роман, детективний роман, роман-видіння [22, с. 74] та ін.

Зауважимо, що крім поняття жанрового синтезу (дифузії), котре позначає поєднання елементів різних жанрів у контексті одного твору та мислиться як основний метод творення текстових площин постмодерністського тексту, слід відзначити й такі притаманні сучасному роману літературознавчі категорії, як «текст у тексті» та «жанрова вставка», що здатні збагатити як форму, так і зміст художнього твору. Отже, роман доби постмодернізму постає унікальним синтезуючим, відкритим до змін і перетворень явищем, що, увібравши у себе й модифікувавши творчий, науковий та інтелектуальний досвід попередніх епох, формує абсолютно нову літературну дійсність. Вочевидь, унікальність такого (створеного поза межами канону й у контексті індивідуально-авторського мислення) тексту ускладнює процес його ідентифікації з певною жанровою формою та, зрештою, призводить до створення множинних варіацій романної прози.

Одним із найприкметніших джерел жанрових форм, що набували втілення у літературах усіх часів, залишається Біблія. У межах естетики постмодернізму жанрові канони літератури на богословську тематику зазнають значних змін та інтерпретацій, постають у нових, ледь пізнаваних формах, де теологічний догматизм поступається місцем психологізму та міфологізації. Так, автори постмодерністських апокаліптичних текстів активно використовують елементи біблійних жанрів (апологія, молитва, пророцтво, притча, видіння та ін.) у межах романної прози, надаючи їй відповідного стилістичного забарвлення та композиційного колориту, насичуючи оповідь сакральними, есхатологічними, провіденційними ознаками. Наприклад, у романі Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» Т. Бовсунівська простежує «агіографічний принцип організації художності» [22, с. 32], що постає основою творення біографії сучасного «святого», який, втративши духовні орієнтири в абсурдному ірраціональному світі, все ж віднаходить шлях до сакрального. Унікальний оповідний характер роману Євгена Пашковського «Щоденний жезл» Г. Ненько порівнює з «апостольським посланням» [118, с. 369] – жанром, формотворчі елементи котрого автор вдало використовує для творення тексту-одкровення. Два розділи

роману Ю. Іздрика «Воццек» завершуються молитвою, що розпорошується на графічні уривки, символізуючи недоречність і чужорідний характер жанру (сутність якого полягає у зверненні віруючого до Бога) для віртуального простору твору, позбавленого і віри, і вищої сили.

Варто зауважити, що у літературі постмодернізму широкого вжитку набуває жанр видіння, котрий ще із часів середньовіччя пронизує дидактичною настроєністю тексти художньої літератури, набуваючи різноманітних видових форм. У сучасній романній прозі видіння канонічно інтегрується у сферу сновидінь і має ознаки релігійного пророцтва (візії Страшного Суду, покарання за гріхи, або ж, навпаки, переродження особистості внаслідок божественного «одкровення» та ін.). Водночас включення жанру у простір тексту стає вагомим засобом психоаналітичного проникнення у глибинні площини свідомості персонажа, дає змогу вийти поза межі екзистенції, подолати межу тілесності, об'єднати матеріальний та духовний світи. Так, персонаж роману Г. Пагутяк «Смітник Господа нашого» Базіль, котрий є одним з мешканців Дивної країни, одержимий вірою у прихід Короля – спасителя, що вкаже п'ятьом вар'ятам шлях до кращого світу. Тривале очікування морально гнітить, нівечить душу героя, котрий звеличує психотравматичний нав'язливий стан до рівня мети існування. Фізично кволий та нікчемний, він, як вірний пес, знаходить єдину розраду у процесі «безкінечного видивляння» господаря та ревному плеканні його «заповідей»: «Король говорив, ніби ми – пальці на одній руці і маємо бути вкупі» [128, с. 15]. Тому поява Малого, нового (шостого!) жителя на території таємничої землі, безмежно лякає та озлоблює Базіля, руйнує підвалини його світосприйняття: «Є тільки п'ять пальців на руці. Пять!» [128, с. 24]. Та однієї ночі чоловік чує Голос, що промовляє до нього з темряви нічного неба: «Ми будемо розмовляти з тобою про життя і смерть, про втрати і надії, страх і віру, небо і землю. Розмовляти тихо, спокійно, так, ніби ми з тобою ангели <...> ми будемо дивитися на воду і ліс, доки не зрозуміємо, що вони вічні, хай навіть ріка всохне, а ліс загине. Тільки так ми можемо врятуватись від хаосу» [128, с. 34]. Це надзвичайне видіння докорінно змінює героя; Голос звільняє Базіля від гнітючого

очікування і відкриває шлях до пізнання сенсу власного існування та, зрештою, прозріння, що стає завершенням «земних» страждань персонажу. Галина Пагутяк у коментарях до роману відзначає, що цей містичний Голос не належить Богові, а є лише замерзлимими словами, котрі здатна почути палаюча душа. На нашу думку, силу Голосу (не має значення, чиїм він буде (Бог, любов, натхнення, пізнання) здатен почути лише той, хто прагне у вирі хаосу сучасного світу віднайти свою внутрішню сутність. Отже, видіння як включений жанр набуває вагомого значення для актуалізації психологічних зрушень у свідомості героя, постає своєрідним пророцтвом нового відтинку життя. Не менш виразним підтвердженням цієї думки постає сон-видіння Перевізника, у котрому той бачить хлопчика, який стоїть на протилежному березі річки та гукає чоловіка. Це видіння стало пророчим і вирішальним у житті героя: перенісши Малого через річку, Перевізник виконав своє призначення та, поглинений велетенською рибою, віднайшов вічну гармонію і спокій.

Нерозривну єдність видіння та сну як основних елементів комбінування унікального літературного простору помічаємо у «Воццеку». Так, ірраціональний характер віртуального світу, що існує у межах свідомості головного героя, ілюструє розділ «Велика вода», де страхітлива візія апокаліптичного потопу, у вирі якого опиняється оповідач (Той), супроводжується іронічними «автокоментарями» від Я (адже обидва є виявами однієї особистості-наратора), перетворюючи розповідь про кінцесвітнє переживання на сюрреалістичну пригоду. Розповідь про раптовий прихід «великої води» («Цей бурхливий киплячий потік, що несе в собі пісок і дерева, камені, худобу й птаство, і кущі, і сміття, молитви й хулу» [73, с. 72]) і боротьбу за виживання у смертоносному вирі потрактовується героєм як реально пережитий факт, небуденна подія, що мала місце в його минулому. Щоправда, сам наратор піддає сумніву історичну достовірність описуваного, характеризуючи оповідь як «примхливе видіння» (з огляду на безліч химерних топографічних та часо-просторових метаморфоз), що розвивається за «тільки-сну-притаманною логікою» [73, с. 73]. Отже, страхітлива згадка з минулого виявляється черговою візією, маренням, що з них

сконструйовано віртуальний світ головного героя (Я, Того, Воццека). Апокаліптичне видіння унаочнює психопатологічний стан свідомості головного героя, що продукує лише образи-симулякри, за допомогою котрих творяться ірреальні багатогранні площини буття Воццека. Тільки там наратор-деміург відчуває власну значущість і міць, адже має змогу проникати у сутність речей (або ж ставати їхньою сутністю), змінювати кут зору й особу мовця, маніпулювати сенсами та ландшафтами, заодно віддаляючи (завдяки безкінечному мереживу мовних ігор, алюзій, перверзій та інтерпретацій) наближення власне Кінця.

Особливої актуальності для роману кінця ХХ ст. набуває жанр фентезі, що дає змогу художньо втілити та досягнути найгостріші питання існування особистості та людства загалом шляхом творення особливої моделі світу, фантастичної реальності, проникнення у глибини котрої стає шляхом пізнання основоположних концептів реального буття, творчо інтерпретованих у суб'єктивній площині авторської свідомості. Історія жанру бере свій початок на межі ХІХ – ХХ ст. Відтоді наукові погляди на літературу фентезі поглиблювалися та узагальнюються, нині ж існує ряд класифікацій її провідних різновидів. Зокрема, Т. Бовсунівська, спираючись на досвід дослідників і літераторів (Дж. Толкін, Лестер дель Рей), визначає такі різновиди жанру, як: епічне, героїчне фентезі, розповіді жахів, «химерні» історії та «фантастична чудасія», а також додає актуальні сьогодні дитяче, філософське, ігрове, історичне фентезі [22, с. 447–452]. О. Ковтун у книзі «Художній вимисел у літературі ХХ століття» [84] наголошує на необхідності розмежування понять «наукова» фантастика (science fiction) та «чарівна» фантастика (fantasy), у залежності від міри втілення у тексті ознак надприродного та неможливого, звертає увагу на традиційний розподіл фантастичних творів, залежно від ролі нереального в них на «фантастику форми» та «фантастику змісту», відзначає множинність і поглядів на проблему теоретичного осягнення окресленого жанру й підсумовує: «Якщо взяти до уваги реальне багатоманіття фантастичної літератури і припустимість різноманітного потрактування функцій елементу надзвичайного в художньому тексті, необхідно з

жалем визнати, що єдина типологія фантастики, що зможе врахувати як її змістові, так і формальні особливості, навряд чи буде коли-небудь створена» [84, с. 78].

Отже, у вирі сучасного світу літературна фантазія постає вагомим засобом осягнення навколишньої дійсності, а також дає безмежний простір жанрових для експериментів і модифікацій. Наприклад, питання належності роману Г. Пагутяк «Смітник Господа нашого», який, безумовно, сформовано у річищі фантастичного жанрового різновиду, виявилось дискусійним і таким, на яке й сьогодні не маємо однозначної відповіді. Так, О. Леоненко зараховує твір до містично-філософського фентезі [99, с. 98], О. Поліщук визначає як філософську казку для дорослих [139, с. 64], а Т. Тебешевська-Качак називає «експериментальним романом» [169, с. 54]. На нашу думку, є підстави для визначення жанру «Смітника Господа нашого» як роману-казки, адже у площині тексту можемо відзначити наявність таких притаманних окресленому жанру прийомів:

- *персоніфікація* – уявлення про Вітер як реальну істоту, звеличення образу до рівня прадавньої руйнівної сили, утихомирити яку можливо лише за допомогою людської жертви; Крива Груша сприймається мешканцями Дивної країни як священна жива істота, що поєднує світ природи та людей, наділена мудрістю і таємним знанням);

- *перевтілення* – внутрішня сутність кожного з п'яти вар'ятів є позалюдською (Перевізник – риба, Діоген – дуб, Колос – колос, Базіль – равлик, Шептін – вуж), і лише у межах «незайманої землі» герої набувають людських рис. Наприкінці твору кожен з них, завдяки низці фантастичних перверзій (що, однак, сприймаються як щось логічне і природне), знаходить своє призначення);

- *подорож між світами* – у світобудові роману відображено три виміри існування: Дивна країна, Незаймана земля та Інший (реальний) світ. Дивна країна знаходиться всередині Незайманої землі, і її мешканці інтуїтивно відчують небезпеку і страх перед подоланням уявної межі між двома всесвітами (так, похід Діогена до забороненого Лісу стає поштовхом до руйнації Дивної країни); водночас, люди з Іншого світу не здатні потрапити до Незайманої землі, адже

остання постає табуйованою безлюдною територією, котру не можна займати. Авторка у коментарях до роману порівнює цей незайманий світопростір із таємничими закутками людської свідомості: «Є ж у нашій душі такі болісні струни, яких ми не хочемо зачіпати» [128, с. 76], а також підкреслює, що саме з території Незайманої землі можливо розгледіти абсурдність Іншого світу. Здатні подолати межі трьох вимірів лише Кінь Пройдисвіта, що помирає від поранення стрілою, символізуючи «смерть старої казки» [128, с. 74], птах-каліка Круцьо та Малий – хлопчина, що долає межі світів задля пошуку матері, однак, вірогідно, сам процес пошуку і є його життєвим призначенням);

- *поєднання повсякденного та фантастичного* – ірраціональний простір Дивної країни протиставляється сірій дійсності велелюдного міста, вимушене перебування у котрому гнітить героїню роману (жінку, що боїться втратити дочку). Вагомо, що життя п'яťох диваків, сповнене фантастичних колізій, виявляється більш природним та закономірним, ніж існування у межах Іншого світу, що видається молодій жінці абсурдним, порожнім і страшним. Можливо, у такий спосіб Г. Пагутяк намагалася залучити читача до філософського осмислення почасти незбагнених законів сучасного буття, що формують хворобливий, «божевільний» простір людського існування. Водночас, фантастичний компонент оповіді репрезентовано на різних рівнях текстотворення: відтінку надзвичайного набувають усі компоненти архітекτονіки роману);

- *боротьба добра і зла* – осмислення та інтерпретацію проблеми одвічного протистояння світла і темряви письменниця переносить у простір підсвідомого, майстерно моделюючи світ стривоженої, сповненої страхом і сумнівом душі жінки-матері, у свідомості котрої відбувається перманентна боротьба між депресивним станом, спричиненим гнітючим впливом міста, безгрошів'ям, самотністю й т. ін., та світлим почуттям любові до власної дитини. Зрештою, завдяки силі любові та Віри, героїня віднаходить шлях до внутрішньої гармонії, що надає фіналові роману оптимістичного відтінку, що переважно притаманний жанру казки.

Провідну роль казкового мотиву у творенні «Смітника Господа нашого» відзначає й сама Г. Пагутяк. Так, письменниця акцентує увагу на тому, що у романі немає смерті, а загибель Коня Пройдисвіта мислиться як така, що притаманна традиційній казці [128, с. 78]. Водночас, у просторі Незайманої землі смерть означено як момент перевтілення, набуття жителями Дивної країни їх природної сутності. Відтак, фантастична історія життя мешканців суворого таємничого світу (котрий ті, проте, вважають раєм) виявляється казкою, що сформована у межах підсвідомості героїні з реального світу як спосіб аутопсихотерапії, спрямованої на порятунок від життєвих незгод. Терапевтичну силу казки, що «вибиває клинці з голови», підтверджує Віктор, лікар психікарні (В'язниці), котрий, звільняючись, забирає з собою п'ятьох хворих і дарує їм шанс на нове життя в безлюдному світі. Віктор (Переможець, що мислиться як Король, однак, як зауважує авторка, може ним і не бути) сприяє нещасній жінці у пошуках загубленого сина. Знищена горем героїня («Як моє серце не трісне, згадуючи тебе... Казки вмирають у мене на губах» [128, с. 44]) постає втіленням найбільшого страху кожної матері – втрати дитини, але лікар допомагає їй знайти ту казку, котра її вилікує.

Початок духовного зцілення жінки з Іншого світу стає поштовхом до завершення казки Дивної країни, вичерпаність сенсу існування котрої унаочнюють слова Короля (Голосу), звернені до його відданого слуги: «Я дам вам те, чого ви бажаєте. Перевізнику – найбільшу у світі рибу. Шептунові – мовчання. Колосові – стільки насіння, щоб він засіяв усю землю. Діоген стане деревом у лісі. А тобі, Базілю, оскільки ти вірно мене чекав, я скажу правду, а не дам ілюзію. Коли твоя душа відділиться від тіла, ти станеш щасливий і спокійний. Ти полетиш, Базілю, і побачиш багато світів, з яких вибереш той, що тобі до вподоби. А тим часом, Базілю, прощай, нашій казці кінець» [128, с. 70]. Отже, у романі «Смітник Господа нашого» Г. Пагутяк творить унікальний ірраціональний простір-казку, зауважуючи, що «сила казки величезна, але, доки ми не навчимося нею користуватись, ми приречені жити в нашому світі, тобто Іншому» [128, с. 74].

Відзначимо, що письменники-постмодерністи часто використовують казку як включений жанр, що штучно уводиться в площину роману, надаючи текстові рис фрагментарності та еkleктики форми та змісту, увиразнюючи його ритм, збагачуючи мовний простір твору та ін. (наприклад, текст-вставка «Казка про Незайману землю» (роман «Смітник Господа нашого»), розділ «Казочка» (роман «Воцтек»).

Елементами фантастичного сповнене текстове тло роману Ю. Щербака «Час смертохристів», на сторінках якого постають трагічні картини апокаліптичного майбутнього України та світу. Однак, природа незвичайного у творі кардинально різниться від фентезійної (здебільшого виявляється в описах неймовірної військової техніки та інтегрованих у повсякденне життя людства майбутнього результатах технічного прогресу), надаючи романові науково-фантастичного відтінку. Проте зараховувати «Час смертохристів» до жанру наукової фантастики немає підстав, адже означені футуристичні реалії, безумовно, увиразнюють створений автором варіант світу 2077 року, але, як доречно зауважує О. Гольник, «є лише антуражем, абсолютно бездієвим з точки зору розвитку як сюжету, так і ідеї твору» [38, с. 70]. Сам Ю. Щербак визначає жанр роману як гострополітичний трилер і антиутопію та акцентує увагу на тому, що динамічний, подекуди фантастичний і вельми інтригуючий (завдяки прозорим паралелям з реаліями українського сьогодення) сюжет дає змогу, по-перше, викликати масову зацікавленість твором, що містить майже «інсайдерський» (виходячи з біографії письменника) погляд на життя й професійну діяльність української та світової політичної еліти, а, по-друге, дає змогу в такий спосіб звернути увагу якомога ширшої читацької аудиторії на ті гострі суспільно-політичні та морально-етичні проблеми, пасивність у вирішенні котрих може призвести до катастрофічних наслідків.

О. Гольник у статті «Жанрова природа роману Ю. Щербака «Час смертохристів» [38], визначає належність роману до жанру дистопії, обґрунтовуючи думку твердженням щодо провідної ролі гротеску, пародії та гостро сатиричного підходу до зображення у тексті політичних, культурних,

духовних площин буття людства, а також акцентує увагу на прикметних рисах створеного автором «суспільства майбутнього», що вже навіть не регресує під тиском деструктивних умов існування, а мислиться як постутопічна, морально спустошена, інертна, загублена у вирі історії людська маса. Водночас дослідниця підкреслює жанрову неоднорідність «Часу смертохристів». Так, створена Ю. Щербаком викривальна художня карикатура на сьогоденні тенденції у політичному середовищі України, на думку О. Гольник, дає підстави для виокремлення у площині роману елементів публіцистичного жанру (політичного памфлету). Наявність у межах літературного твору ряду офіційних документів і текстів ділового спілкування (доповідна, службове листування, звіт, характеристика, аналітична довідка, повідомлення та ін.), що функціонують у вигляді вплетених у площину роману відносно автономних текстів-вставок, не лише увиразнює й жанрово збагачує його, а й становить ключове значення у процесі заглиблення у вир політичних колізій, підступів та інтриг, слугуючи своєрідним ілюстративним матеріалом таємної сторони життєдіяльності провладних еліт.

Зауважимо, що пригодницький характер провідних змістових модусів зовнішньої дії роману «Час смертохристів» (динамічний захоплюючий характер оповіді, інтенсивна зміна подій; герой-супермен, що самотужки бореться проти ворогів і злочинної системи; ефектні збройні сутички із застосуванням технологій майбутнього, переслідування, таємні військові операції; гостре емоційне напруження у передчутті масштабної катастрофи; політичні інтриги та боротьба непересічного громадянина за порятунок світу; наявність любовної лінії) дає підстави для співвіднесення тексту з жанровими моделями масової літератури (згадаймо авторське тлумачення жанрової природи роману як політичного трилеру). С. Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр» [182] відзначає неабияку популярність «адреналінових» жанрів у сучасній світовій та українській белетристиці і широкий спектр їхньої репрезентації у межах пригодницької літератури (бойовик, кримінальний роман, детективний трилер, трилер-катастрофа, політичний трилер, медичний трилер і.

т. ін.). Крім того, дослідниця звертає увагу на гендерний аспект тлумачення окреслених гостросюжетних жанрів, вважаючи їх такими, що зорієнтовані здебільшого на чоловічу аудиторію. Науковець твердить, що «гендерний дискурс пригодницького жанру передбачає демонстрацію нормативної (панівної, гегемонної) маскулінності – тобто такої моделі, яка сприймається в суспільстві як норма, культурний ідеал, нормативний соціокультурний канон <...> Сучасний її канон включає такі ознаки: гетеросексуальність, незалежність (включно з економічною), фізичну силу, раціональне мислення, домінування над жінкою, вміння притлумлювати емоції» [182, с. 206]. У пригодницькому романі ознаки маскулінності набувають провідного значення та втілюються в гіпертрофованій формі. Так, у «Часі смертохристів» Ю. Щербак наділяє образ генерала Гайдука рисами справжнього українського «супермена», котрий здатен і змінити розстановку сил на шахівниці світового політикуму, й успішно провести таємну розвідувальну операцію на території ворога, і заволодіти серцем юної дівчини. Варто відзначити, що у площині загалом чоловічого світу роману наявні й декілька жіночих образів (наприклад, образ Індіри Голембієвської – лідера однієї з політичних сил майбутнього, прообразом якої, вірогідно, стала відомий український політик сучасності Ю. Тимошенко). Героїню автор наділяє рисами, традиційно притаманними жіноцтву (розважливість, ніжність, милосердя, мудрість), однак, їхнє значення значною мірою нівелюється у межах світу, сповненого насильством, підступами та зрадою. Саме тому жінка змушена асимілюватись до вимог маскулінного середовища, втрачаючи за таких умов свою природну сутність, або ж, навпаки, культивувати фемінінний спосіб мислення, постаючи своєрідною «аномалією», «стороннім явищем» у площині чоловічого світосприйняття.

Постає питання про обґрунтованість думок деяких критиків (М. Стріха, М. Слабошпицький, М. Ільницький) щодо наявності у романі «Час смертохристів» ознак жанру антиутопії. Відомо, що характерною його рисою є створення ретельно виписаного специфічного світу майбутнього, де усі сфери існування людства підпорядковані певній політичній доктрині, яка постає

каталізатором негативних явищ і кризових зрушень у суспільному середовищі. Саме на тлі такого світоустрою й відбуваються описувані автором події. Щоправда, на думку Т. Гребенюк, «рецепція системи подій антиутопії, як і сприйняття подій у інших фантастичних метажанрах, потребує мотивування автором появи незвичайного у світі твору» [39, с. 82–83]. Таке мотивування у романі Ю. Щербака актуалізується не як раптова подія, що зумовлює потрапляння героїв у інший вимір, а як своєрідний ланцюг різноаспектних помилок минулого (однак, здебільшого все ж політичних), наслідки котрих і формують деградуючий та песимістичний простір буття України 2077 року, набуваючи, таким чином, настановчого, дидактичного характеру перестороги для майбутніх поколінь та сучасників.

Т. Гребенюк відзначає, що антиутопію варто зараховувати до метажанру фантастики (разом з науковою фантастикою, фентезі, альтернативною історією, містикою та утопією) й інтерпретувати в контексті пригодницької прози, до якої дослідниця також включає автономні метажанри бойовика, детектива та авантюрної прози [39, с. 40]. З огляду на цю та попередні думки, можемо зробити висновок, що для жанрової природи роману Ю. Щербака «Час смертохристів» характерним є поєднання різних метажанрів, що побутують у межах пригодницької прози.

Посилена увага до осмислення внутрішніх, психологічних площин особистості актуалізує прагнення письменника-постмодерніста до авторефлексії, кропіткого аналізу та нотування глибинних порухів власної свідомості задля творення художньої картини світу, підґрунтям якої постає суб'єктивний авторський голос. Відтак, у площину роману межі тисячоліть активно проникають автодокументальні жанри (щоденник, есе, сповідь, хроніка, мемуари, лист, автобіографія та ін.). Прикладом такого жанрового синтезу є роман-есеї Є. Пашковського «Щоденний жезл». Т. Бовсунівська, узагальнюючи теоретичні результати досліджень жанру есе у різні часи, відзначає поступове зміцнення позицій жанру в літературно-критичному середовищі (від трактування есеїстичних творів як другорядної літератури до обґрунтованого утвердження

жанру як провідного засобу антропологізації тексту), характеризує його визначальні ознаки (інтелектуалізм, невизначеність форми та її цілкова зумовленість змістом, нерозривна єдність думки і образу, наявність у тексті концептуальної світоглядної авторської позиції, індивідуальний стиль письма і т. ін.) [22]. Інтегрування есе у площину романічної прози уможливило створення філософського, психологічно наснаженого тексту, подієвий рух у котрому набуває доцентрового характеру, концентруючись у площині «Я» наратора.

Роман-есеї «Щоденний жезл», завдяки особливій жанровій природі, постає своєрідним літературним полем битви за духовне зцілення нації, де авторське «Я», озброєне нищівним словом, уособлює принципи бунтівного і праведного національного духу, що прагне остаточного очищення та справедливості у постколоніальний час. О. Вертипорох твердить: «Вивівши романне мислення в есеїстичне, Є. Пашковський прагне повернути людського суб'єкта до живого співстраждання і співчуття. Його критичні рефлексії вступають у поле гнівного індивідуального запиту. Авторефлексивна особистість дошукується цілісного мислеобразу на позначення своєї епохи» [31]. Есеїзація художнього тексту руйнує жанрові канони роману, формуючи динамічний авторефлексивний простір для пошуку шляхів подолання постчорнобильського «безчасся». Т. Гребенюк відзначає, що роман «Щоденний жезл» «є прикладом граничної дифузії всіх метажанрів суб'єктної прози: в ньому є і гіркий індивідуальний досвід, і трагічна картина світу, і окремі (фрагментарні) історії, й надпотужний емоційний вибух» [39, с. 123]. Варто додати, що індивідуально-особистісне спрямування роману як вмістилища згадок, роздумів та інтелектуальних пошуків письменника-наратора зумовило наявність у просторі тексту різних видів спогадової літератури (автобіографія, сповідь, апологія). Прикметно, що провідним завданням фрагментарних автобіографічних згадок у «Щоденному жезлі» є формування цілісного психоемоційного портрету оповідача, обґрунтування витоків і причин становлення окреслених у тексті естетичних, релігійних, морально-етичних домінант авторського світогляду. Так, розлогі спогади про дитинство і діда, полювання з вірним товаришем-псом видаються моментами морального

відпочинку, духовної втечі у нелегкі, однак правдиві моменти минулого, де герой відчуває комфорт, цілісність, спокій. Натомість, творчі муки письменницької праці та неприйняття виплеканого тексту в «прогресивному» літературному середовищі, часи безробіття і повсякчасного пошуку засобів до виживання, беззаконня та свавілля влади, продажність і безпринципність співгромадян сповнюють почуттєву сферу наратора агресією та озлобленістю, насичуючи текст гостро викривальним пафосом. Герой категорично відкидає пристосуванство, підлість, бездуховність та інші «зручні» для більшості реалії навколишнього світу. Гранична відвертість у емоціях та судження, скрупульозне авторефлексивне осмислення власного місця у навколишній дійсності, сповнене есхатологічної напруги авторське мовлення наближають текст до жанру літературної сповіді, зверненої, однак, не до Бога (адже оповідач не акцентує увагу на власних гріхах), а до сучасників, адже мета її – «оголити» душу перед читачем і, завдяки цьому, досягти високого рівня емпатії й каталізувати прагнення українця до якісних змін в усіх сферах існування. Водночас Є. Пашковський у «Щоденному жезлі» постає справжнім апологетом християнства, вбачаючи у вірі єдино можливий шлях подолання хаосу та божевілля навколишнього світу. Констатація морального зубожіння нації, зумовленого роками колоніального гніту, обґрунтовує апокаліптичний провіденціалізм Є. Пашковського, звернений як до особистісно-буттєвих сфер людського буття, так і до мистецької, ментальної, соціально-культурної площин існування всієї нації. Зокрема, автор критично оцінює здобутки сучасного письменства, вважаючи постмодернізм агресивним, претензійним, штучним і загалом згубним явищем для української духовності, розглядаючи літературне й світоглядне явище у контексті морально-етичних цінностей, зумовлених релігійною традицією. Цю думку розширює О. Вертипорох, стверджуючи, що тлумачення постмодернізму як апокаліптичного фіналу історії людства є закономірним для теологічного світогляду письменника, але водночас «апокаліптична ситуація містить у собі й джерело для новонародженого відчуття значимості творчості <...>, великої ваги набуває мова, яка проголошується вмістилищем суцього і простором для його пошуку. Цей

пошук сущого в мові яскраво характеризує позицію Є. Пашковського, який не лише утверджує власне експресивне мовлення, а й викриває інше – репресивне мовлення, а також мовлення, яке прагне національний світ перетворити у небезпечний Хаос. Постмодерністська ситуація як ситуація хаосу й божевілля обумовлює пошуки форм впорядковуючого мовлення, яке б давало простір для свободи й водночас протистояло анархії. Саме таке завдання приводить Є. Пашковського до нарощування елементів есеїзму в його творчості, що вказують на пошуковий характер прозопису» [31].

Отже, характерними ознаками української постмодерністської прози у площині художнього організування тексту постають жанровий синтез та дифузія, широке побутування відкритих до змін неканонічних жанрів (наприклад, провідного значення набуває романістичне письмо). Пошук письменниками-постмодерністами нових літературних форм осмислення хаосу сучасного світу стимулює процес еволюції та модифікації жанрових форм роману, переосмислення його традиційних різновидів, формування нових світоглядних та естетичних домінант, побутування котрих у просторі тексту формує цілісну картину буття навколишнього світу й внутрішнього простору особистості крізь призму авторського екзистенційного погляду.

Висновки до третього розділу

Розпочата у другій половині ХХ ст. дискусія щодо термінологічного визначення феномену інтертекстуальності, пошуку найбільш точної типології міжтекстових взіємін, специфіки потрактування інтертекстуальних площин, практичного втілених у художньому тексті, не втрачає наукової актуальності й у сучасному літературознавстві. У постмодерністському романі міжтекстовість виконує подвійну функцію: *змістотворчу* – зв'язок з іншими текстами або реаліями позатекстового простору слугує джерелом додаткової інформації, збагачує зміст, увиразнює емоційний стан героїв і т. ін. (так, Є. Пашковський у романі «Щоденний жезл» вдається до цитування тексту відомого теолога Аврелія Августина, використавши рядки «Сповіді» для вираження високої міри емоційної напруги та пафосу в душі наратора); *формотворчу* – інтертекстуальність надає тексту постмодерністської ігрової тональності, постає засобом конструювання унікальних авторських художніх площин, унаочнює ідею «всеїдності» постмодернізму (у романі Ю. Іздрика «Воцтек» не вмотивовані змістом алюзії здебільшого слугують матеріалом для конструювання цитатно-мозаїчної будови тексту). Прикметно, що у межах апокаліптичного роману широкого побутування набуває біблійна інтертекстуальність, що, однак, по-різному втілюється й інтерпретується письменниками-постмодерністами. Так, Є. Пашковський і О. Ульяненко використовують різні форми християнської міжтекстовості, передусім – для підсилення змісту художньої оповіді. На відміну від них, Юрко Іздрик вільно компілює та нагромаджує інтертекстуальні пласти, десакралізує значення релігійних претекстів, що стають формотворчими елементами калейдоскопічних конструкцій його романів.

Мова постмодерністського письма – демократизована, вільна від усталених канонів і табу, здатна виразити поліфонію ідей та образів хаосу сучасного світу. У контексті постмодерністського роману мова не лише виконує функцію передачі змісту та ідеї, а й стає невід'ємним елементом творчого процесу, визначальним засобом трансформації мистецької свідомості в текст. Будучи складним лінгвістичним явищем, що набуває вияву на всіх рівнях текстотворення, мова

апокаліптичного роману межі тисячоліть характеризується експресивністю, ритмомелодикою, постає домінантною площиною розгортання постмодерністської гри (унікальний характер мовотворчості Ю. Іздрика у «Воццеку»), увиразнює образну систему (вражаюча реалістичність зображення суспільного дна у «Сталінці» О. Ульяненка; творення лінгвістичного «портрета» рідного краю у романі М. Закусила «Книга плачів»), часто набуває символічного значення та глибинних внутрішніх сенсів (слово-жест як засіб боротьби за порятунок духовного виміру існування нації в романі Є. Пашковського «Щоденний жезл»). Високого рівня варіативності письменники-постмодерністи досягають у площині синтаксису, завдяки чому компіляційний, калейдоскопічний характер постмодерністського письма поєднується із прагненням «занурити читача» у «потік свідомості» наратора, сформувати у реципієнта відчуття «присутності» в думках оповідача задля глибшого розуміння внутрішнього простору тексту.

Істотними рисами роману доби постмодернізму стають фрагментарність, колаж, гра, інтелектуалізація оповіді, активізація ролі читача, творення образів-симулякрів, а також інтегрування елементів інших жанрів, що зумовило появу низки жанрових модифікацій роману (наприклад, роман-казка Г. Пагутяк «Смітник господи нашого», роман-есеї Є. Пашковського «Щоденний жезл», «адреналіновий» трилер і антиутопія Ю. Щербака «Час смертохристів»). Відзначимо, що автори постмодерністської апокаліптичної романної прози активно використовують елементи біблійних жанрів (апологія, молитва, пророцтво, притча, видіння та ін.), надаючи їм відповідного стилістичного забарвлення та композиційного колориту, наснажуючи оповідь сакральними, есхатологічними, провіденційними ознаками. Наприклад, включення жанру видіння у площину тексту добачаємо у романах «Смітник Господа нашого» Г. Пагутяк, «Воцтек» Ю. Іздрика. Однак, теологічний догматизм релігійного видіння поступається місцем психологізму та міфологізації, прагненню шляхом жанрового синтезу сконструювати віртуальний простір ірраціонального буття героїв.

ВИСНОВКИ

Дослідження проблеми специфіки втілення літературних моделей апокаліптичних візій в українському постмодерністському романі дало підстави зробити такі теоретичні й практичні висновки.

1. Розпочата ще на початку 90-х років XX ст. наукова дискусія щодо природи, місця і значення постмодернізму в українському літературному та культурному просторі не отримала остаточного розв'язання й сьогодні, однак дала змогу сформуванню ряд основоположних висновків щодо особливостей реалізації специфічного постмодерністського світобачення на національному ґрунті. Визначено, що постмодерністська українська література наприкінці XX ст. постає явищем маргінальним, інтелектуально насиченим, зорієнтованим на «свого» читача. Відмирання радянської культури та канонів соцреалізму вимагало витворення якісно нової культурної свідомості, що у часи бурхливих історичних, соціальних, ментальних змін формувалась хаотично і нелінійно. Ця невизначеність і невпевненість, вірогідно, й стали базисом для багаторічних дискусій з приводу українського варіанту постмодернізму: від його радикального заперечення як чужорідного і навіть ворожого для українського мистецького середовища явища, що руйнує усталену систему національної культури, романтичної за своєю природою (Є. Баран, С. Квіт, О. Яровий, П. Іванишин), до обґрунтованої переконливості у позитивній оцінці становлення постмодернізму в українському літературному процесі як закономірного результату поступу національної літератури в контексті світової (Т. Денисова, Л. Лавринович, Ю. Андрухович), та як ефективного засобу протидії соцреалістичному канону (Т. Гундорова, Р. Харчук, Р. Семків, М. Павлишин).

Друга половина XX ст. постає епохою кризового світовідчуття, тотального сумніву та непримиренного опору системі, пошуків нових засобів та форм творчого висловлювання, що формують підґрунтя постмодерністського способу мислення, реалізованого у площинах філософії, культури, мистецтва. В Україні кризовий досвід «західного світу» наприкінці другого тисячоліття поглиблюється

наслідками радикальних соціально-історичних, геополітичних, культурософських змін, стрімким поступом у новий вимір існування нації, що водночас вимагав докорінної зміни ментальної парадигми українця, деформованої тоталітарним режимом, становлення системи світоглядних домінант вільної особистості в контексті незалежної держави. Перехідний стан суспільної свідомості, зумовлений невизначеністю, незахищеністю, перманентним песимізмом і фрустрацією, страхом перед глобальними змінами, задекларував концепцію неминучого катастрофізму та став підґрунтям есхатологічної напруги, що набуває художньо-образного втілення у постмодерністській літературі, зокрема, у жанрі роману. Зпоміж багатоманіття поглядів на проблему потрактування «кінця світу» в сучасній літературі виділено три основні напрямки апокаліптичних інтерпретацій: релігійний, соціально-історичний, психологічний.

Спираючись на досвід вітчизняних та зарубіжних теоретиків у тлумаченні апокаліптичного дискурсу, у дисертаційному дослідженні визначено сутність постмодерністського апокаліптичного роману як літературного твору, об'єктом художньої інтерпретації у якому постає унікальна авторська візія апокаліпсису, а також запропоновано власну характеристику моделей кінцесвітнього візіонерства, які додаємо в межах постмодерного періоду української романної прози.

Апокаліпсис як гра. Тісно пов'язаний з основоположними прийомами постмодернізму (гра, іронія, інтертекст), підсилений низкою стилізацій та симуляцій, апокаліпсис індивідуалізується, віртуалізується й стає інструментом гри автора-деміурга, котрий конструює власний світ-текст, насичений образами-симулякрами, словами-мутантами та сюжетами-лабіринтами, приречений на існування за крок до загибелі. Наявні у тексті алюзії та ремінісценції, пов'язані з біблійними джерелами, не надають роману есхатологічної напруги, а постають засобом формування кінцесвітнього світовідчуття, психо(пато)логічного простору тексту.

Апокаліпсис як пророцтво. Світ відображено як втрачену реальність, еру катастрофізму, спричинену втратою Бога й тотальним нехтуванням його заповідей, поглинутих виміром штучно створених кодів та симулякрів. Хаос, розгубленість та

біль, історична несправедливість та констатація комплексу меншовартості нації підштовхують письменника до насиченої викривальним пророчим пафосом кінцесвітньої риторики. Глибинний символізм, суб'єктивність і міфологізація, художня інтерпретація категорії гріха, а також пошук шляхів зцілення людства від пошесті бездуховності та морального зубожіння стають домінантами метафізичного апокаліпсису, представленого у постмодерністському романі.

Апокаліпсис як подія. Есхатологічні настрої, кінцесвітні страхи стають універсальним мотивом для літературної творчості різних стилів. Апокаліпсис у масовому романі передусім варто сприймати як популярний, а отже й комерційно успішний сюжет, що зазвичай має трирівневу структуру (занепад – кінець – відродження; криза – покарання – відплата та ін.), зорієнтовану на щасливий фінал. Такі тексти покликані здебільшого виконувати розважальну функцію, закодовану в моменті насолоди звільнення читача від есхатологічної напруги, хоча й не позбавлені моралізаторства. Запозичені з поезики казки превалювання зовнішньої дії над внутрішньою, провідна роль опозиції Добро-Зло, гіперболізація чеснот центрального персонажа та наявність мотиву героїчного порятунку стають провідними рисами апокаліптичного масового роману.

Запропонована в дисертаційному дослідженні класифікація не є вичерпною, оскільки повністю не охоплює усе різноманіття інтерпретацій апокаліптичної проблематики, втілене у літературі постмодерного періоду. Проте маємо підстави твердити, що вона достатньою мірою розкриває специфічні ознаки провідних моделей апокаліптичного візіонерства в українському постмодерністському романі.

2. Домінуючим елементом світобудови роману Юрка Іздрика «Воццек», концептуальною основою сприйняття та відображення дійсності у творі постає апокаліптичність як процес, що підпорядковує собі свідомість літературного персонажа та призводить до деконструкції створеного письменником літературного виміру. Калейдоскопічний, фрагментарний характер психопатологічного текстопростору «Воццека» продукує стан безкінечного руху у думці героя, що, з одного боку, заглиблює наратора у вир безнадійних шукань

втраченого (або ж і не існуючого взагалі) сенсу існування, а з іншого – постає виразною ознакою постмодерністської гри автора, що повсякчас віддаляє Воццека від кінцесвітнього фіналу, тримаючи героя (як, з рештою, і читача) у перманентній напрузі від перебування «за крок до кінця». Апокаліпсис у «Воццеку» десакралізується, символізує стан критичного напруження мікрокосму (душі), що, втративши внутрішній сенс, знищує зовнішню симульовану оболонку. У романі Юрко Іздрик конструює апокаліптичний вимір, у якому герой стає добровільним заручником, самотнім і знесиленим, приреченим на безкінечні блукання лабіринтами марень та візій. Однак, цей літературний всесвіт підкоряється винятково волі Воццека (Іздрика), рухається, видозмінюється, пульсує думками та інтерпретаціями, а тому живе доти, доки на змученому болем обличчі наратора присутня іронічна усмішка. Відтак, модель апокаліпсису у «Воццеку» постає художньою реалізацією кінцесвітнього візіонерства як гри, однак коло філософсько-світоглядних узагальнень автора виходить за межі іронічно-ігрового стилю, сягаючи екзистенціальних питань пошуку буттєвих сенсів, осмислення сутності ірреально-психологічних площин існування індивідуума, свободи волі, заперечення усталених цінностей абсурдного буття та світу симулякрів, що лише підтверджує існуючу думку про невизначеність як домінуючу рису усіх рівнів простору тексту роману.

3. Реалізація концепції «апокаліпсис як пророцтво» у романах Євгена Пашковського «Щоденний жезл», Олеся Ульяненка «Сталінка», Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» має суттєві відмінності, однак, спільними першорядними рисами названих творів постають: християнський теїзм, психологізм, наголошування на необхідності суворого дотримання суспільством морально-етичних норм, високий рівень есхатологічного напруження, констатація тотального гріхопадіння та заклик до відновлення традиційної для нації ієрархії цінностей, відкидання постмодерністської десакралізації апокаліпсису. Зокрема з'ясовано, що у романі «Сталінка» зображено пік апокаліптичної руйнації, спричиненої глобальною втратою духовності, морально-етичним виродження суспільства, закономірним наслідком якого стає деградація соціальної спільноти

до рівня звіриної зграї. Основою світу «Сталінки» стають злочинність, вбивства та фізичні знущання, сексуальні збочення, фізичні й психічні хвороби, страх смерті, байдужість до ближнього, відчуття приреченості та ін. Першопричиною, своєрідним каталізатором реакції суспільного розпаду в тексті роману є історична спадщина радянських часів, а саме деструктивні принципи періоду «сталінщини», що залишили негативний відбиток у свідомості та внесли корективи до парадигми світосприйняття українця і за часів правління «вождя народів», і на початку 90-х років XX ст. Як наслідок, ментальні травми, отримані українством протягом минулого століття (збіднення духовної сфери існування, культивування зрадництва, недовіри між членами суспільства і навіть однієї родини, заперечення цінності людської індивідуальності), провокують людей, далеких від часів Сталіна, стати на шлях нехтування заповідями Божими, яким десятки років тому йшли їхні предки. Апокаліптичні візії наявні на різних рівнях роману (сюжетно-композиційному, образному, ідейному). Тому передчуття занепаду морально виродженого суспільства присутнє й у гнітючих урбаністичних пейзажах, й у тому «стилі» життя, який обрали для себе мешканці Сталінки, і в душах героїв твору.

Роман-есеї Є. Пашковського «Щоденний жезл» сповнений есхатологічним пафосом, біблійними алюзіями та застереженнями-пророцтвами, він стає полем протистояння хаосу та правди, темряви і світла, наратор ототожнює себе з пророком, який за допомогою слова-жезлу, що в руках майстра стає зброєю, веде боротьбу за спасіння людських душ. Кінцесвітні пророцтва у «Щоденному жезлі» набувають дидактичного значення, завдяки їм письменник прагне візуалізувати і викорінити недоліки сучасного людського буття в суспільно-політичному, морально-етичному, культурологічному зрізах. Для Пашковського апокаліпсис – це не лише неминуча божественна кара за гріхи людства, а й збайдужіле, докорінно змінене «гама-відчаєм», морально вироджене антигуманне сьогодення. Постчорнобильська кризова сучасність розуміє виключно мову влади, грошей, примусу, новітніх технологій, антихудожніх мистецьких напрямків, залучає все ширші суспільні кола до процесу всесвітньої глобалізації, породжує масову культуру, а отже, і літературу, байдужу до серйозних тем, культивує виключну

цінність світу беззмістовних речей і порожніх симуляцій. Такий світ, на переконання Є. Пашковського, позбавлений шляхів подальшого поступу, а отже – невідворотно прямує до катастрофічного фіналу. Саме тому автор упевнено утверджує свою позицію борця за правду і справедливість і стає на захист свого народу, сповнений прагнення розвіяти морок у головах сучасників і цим відвести апокаліптичну загрозу.

Роман Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» можна окреслити як фантасмагоричний образний метапростір, насичений розмаїттям суб'єктивно-емоційних відтінків, що стає площиною розгортання «психологічного апокаліпсису» – есхатологічного напруження найвищого рівня, що творить у глибинах мозку химерну патологічну псевдореальність, фрагментарну й алогічну, здатну занурити свідомість у морок божевілля, однак запрограмовану на знищення силою віри. Варто відзначити, що апокаліптичне візіонерство у романі набуває особливого характеру та поєднує у собі елементи постмодерністської фрагментарності та пророчого провіденціоналізму. Так, психологічний простір свідомості жінки-матері постає у романі багаторівневим ірраціональним духовним лабіринтом, інтуїтивно сконструйованим героїнею у прагненні подолати хворобливий есхатологічний неспокій, зумовлений жорстокістю та безглуздям навколишнього світу. Відсутність у тексті твору елементів постмодерної гри та іронії, що надають кінцесвітній проблематиці відтінку віртуальності та симуляції, та наявні суб'єктивність і міфологізація, глибинний символізм співзвучні з ідеєю метафізичного апокаліпсису.

4. Роман Ю. Щербака «Час смертохристів» інтерпретується у контексті популярної «адреналінової» прози. Тут апокаліпсис постає реальною подією та структуротворчою сюжетною матрицею роману (занепад – кінець – відродження). З огляду на це, в основу апокаліптичної моделі твору закладено такі визначальні компоненти: констатація притаманних сучасному світові та Україні нівеляції морально-етичних цінностей, підривання основ духовності та віри, гостра критика існуючого суспільно-політичного ладу, що мислиться як загроза для подальшого розвитку незалежної української держави; перебування людства на межі

апокаліптичного кінця старої ери, у передчутті Страшного Суду і травматичний досвід постапокаліптичного мороку ядерної зими, що постає стартом нової історії людства; позитивне прогнозування переродження української нації, орієнтація читача на щасливий (або ж справедливий) фінал. Інтригуюча зовнішня дія гостросюжетного трилера та антиутопії у «Часі смертохристів» набуває пророчого внутрішнього змісту, де Юрій Щербак художньо реалізує свій прогноз стосовно можливого майбутнього України. Автор звертається до внутрішнього відчуття самосвідомості й національної гідності кожного читача з метою привернути увагу до регресивних занепадницьких процесів у суспільстві, до необхідності постійного контролю й глибокого аналізу будь-яких політичних рішень, закликає українців не бути сірою масою, «останніми українцями», а нарешті відчувати себе «першими» і спрямувати націю на шлях змін і боротьби за свою свободу і незалежність.

5. У результаті аналізу особливостей художніх форм постмодерністського апокаліптичного роману виявлено його специфічні лінгвостилістичні та жанрові ознаки: а) інтертекстуальність є іманентним елементом романного тексту та виконує різноманітні функції: спосіб конструювання тексту; підсилення змісту твору шляхом введення в текст актуалізованих раніше думок, ідей, образів; творення унікальної літературно-культурологічної площини тексту; перетин, взаємопроникнення та гармонійне співіснування багатьох вимірів існування в межах одного текстовпростору. В апокаліптичному романі засобами інтертекстуальності актуалізуються літературно-історичні асоціативні площини (релігійні та художні тексти, прадавні вірування, травматичний історичний досвід різних країн та епох та ін.), що постають підґрунтям узагальнених уявлень про апокаліпсис, а також слугують важливим джерелом формування сповненого есхатологічної напруги кінцесвітнього простору тексту; б) пошук оригінальних способів вираження думки, переосмислення лінгвістичних канонів і формування «нової» мови, яка засобами гри, карнавалу та епатажу творитиме унікальний художній відбиток авторської свідомості у світлі постмодерного світосприйняття. Мовний простір постмодерністської романної прози відзначається високим рівнем психоемоційної настроєвості, глибинним символізмом та метафоричністю,

своєрідною ритмізацією та особливою формою лінгвістичного втілення думки, мовно-стилістичними прийомами, що дають змогу інтегрувати авторські моделі кінцесвітнього візіонерства у прозовий текст; 3) жанровий синтез та дифузія, широке побутування відкритих до змін неканонічних жанрів. Пошук письменниками-постмодерністами нових літературних форм осмислення хаосу сучасного світу стимулює процес еволюції та модифікації жанрових форм роману, переосмислення його традиційних різновидів, формування нових світоглядних та естетичних домінант.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. Повернення літератури? [Електронний ресурс] / Ю. Андрухович // Режим доступу до документа : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/andr-pl.htm> (15. 05. 2015).
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
3. Апокаліпсис // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 36 – 38.
4. Артюх А. Ідея «всесвітньої бібліотеки» в інтерпретації Галини Пагутяк / А. Артюх // Наукові праці : Науково-методичний журнал. – Т. 59. – Вип. 46 : Філологія. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. – С. 49 – 53.
5. Архиепископ Аверкий. Апокалипсис, или Откровения Святого Иоанна Богослова: История написания, правила для толкования и разбор текста / Архиепископ Аверкий – М., 1991. – 80 с.
6. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів / Євген Баран // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 58 – 60.
7. Баран Є. М. Навздогін дев'яностим... : проза бібліофіла / Є. М. Баран ; [післямова В. Брюггена]. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 192 с. – (Серія «Інша критика»).
8. Баран Є. Українська проза на тлі прози актуальної / Є. Баран // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 55 – 56.
9. Барт. Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Бахтин Н. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Н. Бахтин. – М. : «Художественная литература», 1975. – 504 с.
11. Бахтин Н. Эпос и роман [Електронний ресурс] / Н. Бахтин // Режим доступу до документа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php (10. 05. 2015).
12. Бердяев Н. Смысл истории / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.

13. Бернадська Н. Жанровий код як поле експерименту в постмодерністському романі / Н. І. Бернадська // Вісник Одеського національного університету. Серія «Філологія: літературознавство». – 2008. – Том 13. – Випуск 7. – С. 11 – 17.
14. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : Моногр. / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
15. Білик Г. Концепція міста у творчості Олеся Ульяненка / Г. Білик // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228). – С. 38 – 43.
16. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. / П. В. Білоус. – К. : Академвидав, 2013. – 328 с. – (Серія «Альма-матер»).
17. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр / Пер. з фр. В. Ховхун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
18. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Ж. Бодріяр / Переклад з фр. Леоніда Кононовича. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с.
19. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального / Жан Бодрийяр. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 394 с.
20. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
21. Бовсунівська Т. Профетичні романи Юрія Щербака в контексті сучасної постапокаліптики / Т. Бовсунівська // Слово і час. – 2015. – № 7. – С. 3 – 16.
22. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. Бовсунівська – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
23. Бондаренко Г. Ф. Житомирська прозова школа: особливості художнього світу / Г. Ф. Бондаренко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – 2013. – Вип. 23. – С. 169 – 175.
24. Бондаренко Ю. Словесні символи-архетипи в поетичній творчості Юрія Іздрика: лінгвостилістичний вимір / Ю. Бондаренко // Рідний край. – 2014. – № 2. – С. 126 – 129.

25. Бондар-Терещенко І. Буцім додому. Шляхами «мандрівної» прози Євгена Пашковського / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 10. – С. 171 – 174.
26. Бондар-Терещенко І. Правила поведінки уві сні: Про один «роман для літературних гурманів» / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 106. – С. 162 – 164.
27. Бородіца. С. Національно-міфологічний код у романі «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк / Світлана Бородіца // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / ред. кол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль, 2012. – Вип. 34. – С. 19 – 28.
28. Бузько С. А. Соціально маркована лексика в сучасних художніх текстах / С. А. Бузько // Філологічні студії. – 2011. – Вип. 6. – С. 552 – 556.
29. Бютор М. Роман как исследование / Сост., перевод, вступ. статья, комментарии Н. Бунтман / Мишель Бютор. – М. : Изд.-во МГУ, 2000. – 208 с.
30. Васьків М. Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру / Микола Васьків. – TeKa Komisji polsko-ukrainskich związkow kulturowych tomiv. – Lublin : OL PAN, 2009. – S. 66 – 80.
31. Вертипорох О. В. Авторефлексивний текст Євгена Пашковського як явище українського постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Оксана Володимирівна Вертипорох. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2007. – 20 с.
32. Винник В. Особливості функціонування масової літератури в період постмодернізму / В. Винник // Studia Methodologica : [науковий збірник] / гол. ред. Р. Гром'як; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Н. Поплавська, М. Ткачук [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2012. – Вип. 34. – С. 90 – 95.
33. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф.

дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Ганна Іванівна Віват. – К. : Б.в., 2011. – 39 с.

34. Гавласа Л. «Щоденний жезл»: постмодернізм як невма / Л. Гавласа // Літературно-критичний незалежний часопис «І». – 2002. – № 8. – С. 184 – 198.

35. Гатальська С. Філософія культури : підручник / С. М. Гатальська. – К. : «Либідь», 2005. – 328 с.

36. Глібчук У. Скидається на те, що це література кайфу / У. Глібчук // Дзеркало тижня. – 2006. – №43. – С. 25 – 26.

37. Голобородько Я. Про Галину Пагутяк [Електронний ресурс] / Я. Голобородько // Режим доступу до документа : <http://www.blog.lib.kherson.ua/goloborodko-pro-pagutyak.htm> (16. 02. 2016).

38. Гольник О. Жанрова природа роману Ю. Щербака «Час смертохристів» / О. Гольник // Наукові записки. – Випуск 111. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – С. 69 – 80.

39. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.

40. Григорович В. Євген Пашковський. «Є дві категорії людей, приречених на схиму, – це письменники і монахи...» / В. Григорович // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 104. – С. 3 – 8.

41. Гринцер П. Две эпохи романа : (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки: Национальные истоки жанра / П. Гринцер. – М., 1980. – 288 с.

42. Грищук В. В. Літературна казка: становлення і розвиток жанру / В. В. Грищук // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2013. – Вип. 1(1). – С. 22 – 27.

43. Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм: питання мови / Т. Гундорова // Світовид. – 1995. – № 1(18). – С. 64 – 75.

44. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн. [текст] / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
45. Гундорова Т. Постколоніальний меланхолійний *ressentiment* / Т. Гундорова // Європейська меланхолія [Текст] : дискурс українського окциденталізму. Вип. 1. Теоретичні РЕвізії / Нац. акад. наук України, Ін-т літерат. ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. Т. І. Гундорової]. – Київ : Стилос, 2008. – С. 103 – 117.
46. Гловінський М. Інтертекстуальність / Міхал Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с.
47. Дегтярьова І. О. Філософсько-естетична та світоглядна парадигма постмодернізму та її відображення в мові української літератури / І. О. Дегтярьова // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 10. – Т.V (105). – С. 11 – 16.
48. Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенціал української постмодерністської прози: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова / І. О. Дегтярьова; Ін-т укр. мови НАН України. – К., 2009. – 24 с. – укр.
49. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис української постмодерної прози / І. Дегтярьова // Українська мова. – 2009. – № 3. – С. 27 – 38.
50. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 300 с.
51. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тамара Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18 – 27.
52. Деррида Ж. Жак Деррида в Москві: деконструкція путешествія / Жак Жеррида / Пер. М. Рыклина. – М. : РИК «Культура», 1993. – 202 с.
53. Дзик Р. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта / Р. Дзик // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2012. Т. 13. – Випуск 238. – С. 23 – 27.

54. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях / Р. Дзик // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 231 – 239.
55. Дрозда А. Час смертохристів та помідори-вбивці [Електронний ресурс] / Андрій Дрозда // Режим доступу до документа : <http://litakcent.com/2012/01/10/chas-smertohrystiv-ta-pomidory-vbyvci/> (11.12.2015).
56. Єременко О. В. Міжродовий синкретизм в українській літературі ХХ ст. : [монографія] / О. В. Єременко. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 180 с.
57. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця ХХ – початку ХХІ століть. Теоретичні засади постмодернізму / О. Задорожна // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2012. – Вип. 23. – С. 10 – 12.
58. Заїковська О. Проблематика апокаліпсису в творчості канадського письменника Дугласа Коупленда / О. М. Заїковська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 16. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 56 – 62.
59. Заїковська О. М. Творчість Дугласа Коупленда: дискурс національної ідентичності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 – «Література зарубіжних країн» / О. М. Заїковська. – Київ, 2014. – 20 с.
60. Закусило М. Книга плачів : роман-міф / М. І. Закусило. – К. : Український письменник, 1999. – 159 с.
61. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. — Харьков: Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
62. Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. (Монограф).
63. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : Посібник / Н. В. Зборовська. – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с. (Альма-матер).

- 64.Зборовська Н. Романи Євгена Пашковського (Поступ художнього пошуку) / Н. Зборовська // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 12 – 18.
- 65.Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Ніла Зборовська, Марія Ільницька. – Львів : Літопис, 1999. – 336 с.
- 66.Зеленська А. Р. Феномен інтертекстуальності: до історії питання / А. Р. Зеленська // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2014. – Вип. 37. – С. 130 – 134.
- 67.Зубрицька М. А тепер куди? – одісея сучасних літературних теорій / М. Зубрицька // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Теорія літератури та порівняльне літературознавство, Ч. 1. – Львів, 2004. – Вип. 33. – С. 121 – 128.
- 68.Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
- 69.Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності : монографія / Петро Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 288 с.
- 70.Ігнатенко М. Постмодерний Homo ludens / М. Ігнатенко // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 16 – 22.
- 71.Іздрик. Воцек & Воцкекурсія : [роман] / Іздрик. – Львів: Кальварія, 2002. – 204 с.
- 72.Іздрик. Подвійний Леон [Текст] / Іздрик. – Івано-Франківськ : Видавництво «Лілея-НВ», 2000. – 204 с.
- 73.Іздрик Ю. Р. 3:1. Острів КРК. Воцек. Подвійний Леон [Текст] / Ю. Іздрик / передмова Ю. Андруховича. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 320 с.
- 74.Іздрик Ю. Іронія над іронічністю / Ю. Іздрик // Іронія: Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 142 – 145.

75. Ільницький М. Що було б, якби?.. Що буде, якщо?...: альтернативна історія Василя Кожелянка та антиутопія Юрія Щербака / М. Ільницький // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – № 268-269-270. – С. 335 – 350.
76. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
77. Ионова С. В. К вопросу о лингвистической трактовке понятия «вторичный текст» / С. В. Ионова // Поэтика и лингвистика: Материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Романа Робертовича Гельгардта. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2006. – С. 20 – 22.
78. Каднікова Л., Мокляк Л. Постмодернізм в естетиці / Л. Каднікова, Л. Мокляк // Вісник Національного авіаційного університету. – Київ, 2005. – № 1 (2). – С. 74 – 78.
79. Карабьлова О. В. Художня антиномія «смітника» і «притулку» як лейтмотивів постурбаністичного буття у прозі Г. Пагутяк / О. В. Карабьлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII, ч. 1. – С. 199 – 207.
80. Карасьов М. Сто років самотності Євгена Пашковського / Михайло Карасьов // Українська літературна газета. – 2010. – № 18 (24). – С. 5.
81. Квіт С. У межах, поза межами й на межі / Сергій Квіт // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 62 – 64.
82. Киченко О. С. Постмодернізм у творчій системі ХХ століття (проблема витоків і їх інтерпретації) / О. С. Киченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2004. – № 15. – С. 98 – 100.
83. Ковальчук М. Стилiстичний потенціал сучасної постмодерністської прози / М.Ковальчук // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – 2011. – Вип. 10. – С. 108 – 114.
84. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века : Учебное пособие / Е. Ковтун. – М. : «Высшая школа», 2008. – 408 с.

85. Когут О. Новітня українська драматургія: апокаліптичні сюжети на межі XX – XXI ст. / О. Когут // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. ч. 1. – 2011. – № 6 (217) березень. – С. 62 – 73.
86. Комісар Л. Проблемність становлення дискурсу сучасної гіперреальності в контексті віртуалізації соціокультурної дійсності / Л. П. Комісар. // Totallogy – XXI. Постнекласичні дослідження. – Київ : ЦГО НАН України. – 2013. – №29. – С. 196 – 208.
87. Кондратенко Н. Внутрішнє мовлення у постмодерністському тексті / Н. Кондратенко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): Зб. наукових праць. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – Випуск 1. Книга 1. – С. 160 – 165.
88. Кононенко Є. Великий досвід і велика гра [Електронний ресурс] / Є. Кононенко // Режим доступу до документа : <http://litakcent.com/2011/09/05/velykyj-dosvid-i-velyka-hra/> (25.10.2015).
89. Копистянська Н. Відставання у часопросторовому розвитку жанру, сприйняття і визначення цього розвитку (огляд на прикладі роману XIX і XX століть) [Текст] / Н. Копистянська // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія «Літературознавство» : збірник / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – Вип. 27. – С. 261 – 270.
90. Коскін В. Юрій Щербак: «Люди без моралі – це смертохристи» [Електронний ресурс] / В. Коскін // Режим доступу до документа : <http://www.vox.com.ua/data/publ/2011/05/18/yurii-scherbak-lyudy-bez-morali-tse-smertohrysty.html> (11.12.2015).
91. Костюк В. Фрагмент і пастиш (Іздрик. Воццек. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) / В. Костюк // Критика. – 1998. – №2. – С. 30 – 31.
92. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму : [пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427 – 457.

93. Кульчинська Л. Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами «Щоденного жезла» Євгена Пашковського / Л. Кульчинська // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 53 – 58.
94. Кульчицький С. В., Парахонський Б. О. Україна і Росія в історичній ретроспективі: Нариси в 3-х томах. Том 3. Новітній український державотворчий процес / С. В. Кульчицький, Б. О. Параховський / Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2004. – 327 с.
95. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Лілія Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39 – 46.
96. Лавринович Л. Типологія постмодерного персонажа / Л. Лавринович // Филологические исследования: Сб. науч. работ / Донецкий национальный университет. – Вып. 4. – Донецк : ООО «Юго-Восток Лтд», 2002. – С. 230 – 243.
97. Лазарович Н. Світоглядні засади та провідні тенденції сучасного соціокультурного простору в Україні / Н. Лазарович // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філософія. – 2013. – Вип. 12. – С. 33 – 44.
98. Левінас Е. Між нами. Дослідження думки-про-іншого : пер. з фр. / Еманюель Левінас ; передм. К. Сігов. – К. : Дух і Літера : Задруга, 1999. – 312 с.
99. Леоненко О. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Смітник Господа нашого») / О. Леоненко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (філологічні науки). – 2010. – №5 (192) березень. – С. 97 – 103.
100. Лисак У. Мова і письмо в постмодерному тексті / У. Лисак // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 25. – С. 183 – 188.
101. Логвиненко, Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології / Ю. Логвиненко // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 57 – 61.
102. Маньковська Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковська. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

103. Мацько Л., Сидоренко О., Мацько О. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. 2-ге вид., випр. – К. : Вища шк., 2005. – 462 с.
104. Масенко Л. ... Їхнє зло пройшло перед лице моє: Про роман Олеся Ульяненка «Сталінка» / Л. Масенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №97/98. – С. 145 – 152.
105. Мельник Н. Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.) / Н. Мельник // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 46 – 51.
106. Мережинська Г. Ю. Російська проза 80 - 90-х років ХХ століття. Типологія, стадіальність розвитку : Автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.02, 10.01.06 / Г. Ю. Мережинська; НАН України. Ін-т лі-ри ім. Т. Г.Шевченка. – К., 2002. – 35 с.
107. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Г. Мережинська // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 67 – 68.
108. Меркотан Л. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності / Л. Меркотан // *Studia linguistica*. – 2013. – Вип. 7. – С. 358 – 363.
109. Месєвра О. Тенденції розвитку української літератури кінця ХХ століття / Ольга Месєвра // Українська мова і література в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 3. – С. 122 – 136.
110. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посібник / Г. С. Меднікова. – К. : Знання, 2002. – 214 с.
111. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мтосек / Пер. з польської В. Гуменюка. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
112. Могилевич М. Н. Апокалипсические представления в европейской культуре ХХ века : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. философ. наук : спец. 24.00.01 – «Теория и история культуры» / М. Н. Могилевич. – Санкт-Петербург, 2009. – 20 с.
113. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія / І. Набитович. – Дрогобич-Люблін : Просвіт, 2008. – 600 с.

114. Наєнко М. К. Жанри канонічні і... постмодерні / М. К. Наєнко // Філологічні семінари. – 2015. – Вип. 18. – С. 5 – 11.
115. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: Підручник / М. К. Наєнко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 360 с.
116. Наєнко М. К. Типи творчості в епоху постмодернізму / М. К. Наєнко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 59 – 60.
117. Наріжна В. «Записки самашедшого смертохриста», або про диктатуру ідей у сучасній українській літературі [Електронний ресурс] / Вікторія Наріжна // Режим доступу до документа : <http://historians.in.ua/index.php/avtorska-kolonka/151-viktoriia-narizhna-zapyskysamashedsheho-smertokhrysta-abo-pro-dyktaturu-idei-u-suchasnii-ukrainskii-literaturi> (11.12.2015).
118. Ненько Г. Алюзія у творчості Євгена Пашковського / Г. Ненько // Літературознавчі студії. – 2011. – Випуск 33. – С. 368 – 374.
119. Ненько Г. Л. Самобутність мовної картини світу як чинник новаторства Євгена Пашковського (на матеріалі роману «Щоденний жезл») / Г. Л. Ненько // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – 2010. – Вип. Спец. вип. – С. 89 – 94.
120. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; перекл. з польськ. О. Галета. – Л. : Літопис, 2007. – 316 с.
121. Онікієнко І. Чорнобильські тексти сучасних українських письменників як художні моделі національного буття в час апокаліпсису / І. Онікієнко // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник : серія історична та філологічна. – 2009. – Випуск VI. – С. 134 – 138.
122. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С. 309 – 350.
123. Ортега-и-Гассет Х. Думки про роман // Вибрані твори / Х. Ортега-и-Гассет. – К. : Основи, 1994. – С. 273 – 305.
124. Осадча Ю. Есеїстичне та романічне письмо як способи «мислити» літературу / Ю. Осадча // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 29 – 38.

125. Павлишин М. «Воццек» Іздрика / Марко Павлишин // Сучасність. – 1998. – №9. – С. 101 – 113.
126. Павлишин М. Заклинання центральної Європи: геополітичний простір та сучасна українська література / М. Павлишин // Європейська меланхолія [Текст] : дискурс українського окциденталізму. Вип. 1. Теоретичні РЕвізії / Нац. акад. наук України, Ін-т літерат. ім. Т.Г. Шевченка ; [за ред. Т. І. Гундорової]. – Київ : Стилос, 2008. – С. 62 – 74.
127. Павлишин М. Передмова / Марко Павлишин // Іздрик. Воццек & Воццекурсія : [роман]. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 7 – 30.
128. Пагутяк Г. В. Записки Білого Пташка: Два романи та повість / Галина Пагутяк. – К. : Укр. письменник, 1999. – С. 3 – 78.
129. Палій О. Національні версії слов'янського літературного постмодерну: чесько-українські паралелі / О. Палій // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – 2010. – Випуск 12. – С. 320 – 329.
130. Палій О. Поетика постмодерністського роману [Текст] : до теоретичних аспектів / О. П. Палій // Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка / редкол.: Н. М. Гаєвська, А. Б. Гуляк, Л. М. Задорожна [та ін.]. – К. : КНУ, 2013. – Вип. 39, ч. 2. – С. 278 – 288.
131. Пархоменко І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві / І. І. Пархоменко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2011. – № 963. Сер.: Філологія. – Вип. 62. – С. 217 – 222.
132. Пастух Б. Добра книжка – то майже завжди книжка заборонена. До галасу навколо книжки О. Ульяненка «Жінка його мрії» [Електронний ресурс] / Б. Пастух // Режим доступу до документа : <http://artvertep.com/print?cont=8776> (02.08.2016).
133. Пастух Т. Вольове епічне слово Євгена Пашковського (за романом «Щоденний жезл») / Т. Пастух // Українське літературознавство. – 2013. – Випуск 77. – С. 46 – 61.
134. Пахаренко Н. Світоглядово-естетичні грані постмодернізму / Н. Пахаренко // Українська мова та література. – 2005. – № 15. – С. 9 – 13.

135. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост» : посткомунізм, постмодернізм, поставангардизм / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2003. – № 10. – С. 70 – 85.
136. Пашковський Є. Щоденний жезл : Роман-есеї / Євген Пашковський. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 424 с.
137. Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие / В. А. Пестерев. – Волгоград : Издательство Волгоградского государственного университета, 2001. – 40 с.
138. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.
139. Поліщук О. У пошуках незайманого світу (Пагутяк Галина. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К. : Український письменник, 1999) / О. Поліщук // Слово і час. – 2002. – №7. – С. 64 – 65.
140. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма / Я. Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 20 – 26.
141. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : Монографія / Я. О. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
142. Поломошнов Б. Постмодернізм як індетермінізм [Текст] / Б. Є. Поломошнов // Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія : Збірник наукових праць / М-во освіти і науки України, Нац. авіаційний ун-т. – К., 2006. – № 1 (3). – С. 53 – 56.
143. Попіль Д. Медіакартини розвитку українського постмодернізму в пресі кінця 90-х – початку 2000-х рр. / Д. Попіль // Наукові записки Інституту журналістики. – 2013. – Т. 53. – С. 228 – 231.
144. Протасова В. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять / В. Протасова // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 28 – 34.
145. Проценко О. Євген Пашковський і його проза / Оксана Проценко // Дивослово. – 2007. – №2. – С. 58 – 62.

146. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : Пер. с фр. / Натали Пьеге-Гро / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
147. Радченко О. Постмодернізм: спроба філософсько-етичного осмислення сучасності / О. Радченко // Вісник ЖПУ. – Житомир, 2003. – Вип.12. – С. 47 – 51.
148. Ревакович М. Мова як протагоніст у сучасній українській літературі / М. Ревакович // Критика. – 2010. – № 11 – 12. – С. 33 – 34.
149. Романенко О. В. Український постмодернізм та використання моделей тривіальної літератури / О. В. Романенко // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.11. – С. 224 – 228.
150. Рымарь Н. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Н. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.
151. Рябченко М. М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало) / М. М. Рябченко // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 37(2). – С. 279 – 284.
152. Саяпіна Т. Типологія різновидів автокомунікації в поезії постмодерного твору / Т. Саяпіна // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Теорія літератури та порівняльне літературознавство, Ч. 1. – Львів, 2004. – Вип. 33. – С. 101 – 107.
153. Семенюк В. Я. Мовні репрезентативні моделі сну в романі Юрія Іздрика «Воццек» / В. Я. Семенюк // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2004. – Вип. 9. – С. 74 – 78.
154. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури / Р. Семків // Іронія: Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 9 – 28.
155. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Р. Семків // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 6 – 12.

156. Слабошпицький М. Важлива? (Другорядна?) дійова особа посттоталітарного суспільства: Погляд на сучасну прозу. З доповіді на 6-му з'їзді письменників / М. Слабошпицький // Літературна Україна, 2011. – № 43. – С. 3 – 5.
157. Слабошпицький М. Юрій Щербак. Час смертохристів: Міражі 2007 року [Електронний ресурс] / М. Слабошпицький // Режим доступу до документа : <http://incognita.day.kiev.ua/yurij-shherbak-chas-smertoxristiv-mirazhi-2077-roku.html> (12.12.2015).
158. Сокол Л. Український постмодерністський роман: реалії та критика (на прикладі роману Ю. Андруховича «Перверзія») / Л. Сокол // Наукові записки. Том 21, Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – К. : «КМ Академія», 2003. – С. 36 – 41.
159. Соколова А. В. Метафізичний код творчості Євгена Пашковського: авторська інтерпретація апокаліптичних візій / А. В. Соколова // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – 2008. – Вип. 24. – С. 55 – 59.
160. Соколова А. Містичний міфологізм прози Галини Пагутяк / А. Соколова // Література. Фольклор. Проблеми поетики: наук. вид. – К., 2012. – Вип. 36. – С. 272 – 282.
161. Сосланд А. Удовольствие от апокалипсиса [Електронний ресурс] / А. Сосланд // Режим доступу до документа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/07.htm. (20.12.2015).
162. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / І. М. Старовойт. – Львів : Нац. ун-т імені І. Франка, 2001. – 19 с.
163. Стефанівська Л. Післямова / Лідія Стефанівська // Іздрик. Воцек & Воцкекурсія : [роман]. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 178 – 199.
164. Стріха М. Роман-пересторога Юрія Щербака «Час смертохристів» / Максим Стріха // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – №262, 263. – С. 309 – 313.

165. Стусенко О. Іронія як модус метатексту / О. Стусенко // Дивослово. – 2007. – №2. – С. 52 – 54.
166. Тарасенко К. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму / К. В. Тарасенко, Т. В. Шадріна // Держава та регіони. Сер. : Гуманітарні науки. – 2013. – № 1. – С. 16 – 25.
167. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
168. Тараненко О. Колоквіалізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х) / О. Тараненко // Мовознавство. – 2002. – № 4 – 5. – С. 33.
169. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2006. – №9. – С. 51 – 58.
170. Тендітна Н. Особливості проблематичного вираження образу смерті та пов'язаного з ним образу життя в прозі Євгена Пашковського та Олеся Ульяненка / Н. Тендітна // Українська літературна газета. – 2011. – № 13 (45). – С. 6 – 7.
171. Тендітна Н. Проза О. Ульяненка: діалог між Богом і сатаною / Н. Тендітна // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2008. – Вип. 25. – С. 95 – 107.
172. Тендітна Н. Хто навчився помирати, той розучився бути рабом [Текст] : Особливості проблематичного вираження образу смерті та пов'язаного з ним образу життя в прозі Євгена Пашковського та Олеся Ульяненка / Н. Тендітна // Українська літературна газета. – 2011. – 1 липня. – С. 6 – 7.
173. Тернова Т. Сейчас намного позже, чем нам кажется / Татьяна Тернова // Подъем. – 2007. – № 6. – С. 141 – 153.
174. Тиха У. І. Жанрові ігри в постмодерністському творі / У. І. Тиха // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 29. – С. 366 – 367.
175. Ткачук М. Літературний процес 90-х років ХХ століття / М. Ткачук // Українська мова та література. – 2000. – № 22. – С. 1 – 7.

176. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Пер. с фр. / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
177. Тороп П. Тотальный перевод / П. Тороп. – Тарту : Тартуский университет, 1995. – 220 с.
178. Ульяненко О. Сталінка; Дофін Сатани: Романи / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2003. – С. 5 – 109.
179. Ушаков Л. Кілька слів про іронію та апокаліпсис / Л. Ушаков // Сковорода та інші: причинки до історії української літератури. – К. : Факт, 2007. – С. 460 – 466.
180. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Сер. лит. и языка. – 1997. – Т. 56, № 5. – С. 12 – 21.
181. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
182. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.
183. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Н. Фрай. – М. : Изд-во Московского университета, 1987. – С. 232 – 263.
184. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем / Зигмунд Фрейд. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 512 с.
185. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М., 1995.
186. Фуко М. Археология знания : [пер. с фр.] / М. Фуко. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная академия» ; Унив. кн., 2004. – 416 с.
187. Фукуяма Ф. Конец истории? / Ф. Фукуяма // Вопросы философии, 1990. – № 3. – С. 84 – 118.
188. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? [Электронный ресурс] / С. Хантингтон // Режим доступа до документа : <https://ecocrisis.wordpress.com/miscellanea/clash-civilization/> (20.12.2015).

189. Харлан О. Д. Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.05 – «Порівняльне літературознавство» / О. Д. Харлан. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2008. – 35 с.
190. Харчук Р. Автор як свобода і автор як влада («Келія чайної троянди» Костя Москальця – «Щоденний жезл» Євгена Пашковського) / Роксана Харчук // Дивослово. – 2007. – №2. – С. 55 – 58.
191. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : Навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 208 с. (Альма-матер).
192. Хопта С. Рефлексивні діалоги адитивної особистості в дискурсі Юрія Іздрика (на матеріалі романів «Воццек» та «Подвійний Леон») / С. Хопта // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 38 – 45.
193. Черкашина Т. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія : монографія / Тетяна Юріївна Черкашина, ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка»; Наук. ред. О. А. Галич. – Харків : Факт, 2014. – 378 с.
194. Черкашина Т. Ю. Формування жанрів спогадової літератури / Т. Ю. Черкашина // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.11. – С. 302 – 307.
195. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр?/ Пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина / Ж.-М. Шеффер. – М. : Эдиториал УРСС, 2010. – 192 с.
196. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1 т. / О. Шпенглер / Пер. с нем. – М. : Мысль, 1993.
197. Штонь Г. Художня реальність і постмодерн / Г. Штонь // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 63 – 64.
198. Щербак Ю. Час смертохристів : [роман]. – К. : Ярославів вал, 2011. – 480 с.
199. Щербак Ю. Час Великої Гри. Фантоми 2079 року : [роман]. – К. : Ярославів вал, 2012. – 440 с.
200. Яровий О. Постмодернізм – це антибуття / Олександр Яровий // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 69 – 70.

201. Ячменьова М. М. До сутності терміна постмодерністський роман / М. М. Ячменьова // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка. – 2005. – Вип. 22. – С. 207 – 211.
202. Bull Malcolm, ed. Apocalypse Theory and the Ends of the World / Malcolm Bull. – Oxford : Blackwell, 1995. – 297 pp.
203. Dellamora Richard, ed. Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End / Richard Dellamora. – Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995. – 296 pp.
204. Derrida Jacque. No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) / Jacque Derrida / Diacritics : The Johns Hopkins University Press, 1984. – V. 14. – № 2. – P. 21 – 30.
205. Fowler A. Genre and the Literary Canon / A. Fowler // New Literary History. – Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II, 1979. – P. 97 – 119.
206. Heffernan Teresa. Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel / Teresa Heffernan. – Toronto : University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2008. – 224 pp.
207. Kermode Frank. The Sense of an Ending: studies in the theory of fiction / Frank Kermode. – New York : Oxford University Press, 1967; 2nd edition, 2000. – 206 pp.

АНОТАЦІЯ

Кірячок М. В. Візії апокаліпсису в українському постмодерністському романі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2016.

У дисертації здійснено багатоаспектне дослідження художньо-образних візій апокаліпсису, репрезентованих в українській постмодерністській романичній прозі. Окреслено особливості становлення та розвитку, світоглядні засади і домінантні ознаки українського постмодернізму. Виявлено, що діапазон коливань думок щодо національного варіанту постмодернізму в літературознавчих колах початку 90-х років ХХ ст. був надзвичайно широким: одні визначали його як закономірний результат поступу української літератури в контексті світової (Т. Денисова, Л. Лавринович, Ю. Андрухович, Я. Поліщук), інші – як протидію тоталітарному режиму та соцреалізму (Т. Гундорова, Р. Харчук, Р. Семків, М. Павлишин). Визначено підґрунтя трьох основних напрямків інтерпретації ідеї глобальної кризовості та світового катастрофізму (релігійний, соціально-історичний та психологічний), з огляду на сутність яких запропоновано власну класифікацію моделей апокаліптичного візіонерства (апокаліпсис як гра, апокаліпсис як пророцтво, апокаліпсис як подія), котрі виявилися в українському постмодерністському романі.

Окреслену класифікацію апокаліптичної складової в українському постмодерністському романі практично реалізовано шляхом комплексного аналізу художніх моделей кінцесвітнього візіонерства (твори Ю. Іздрика, Є. Пашковського, Г. Пагутяк, Олеся Ульяненка, Ю. Щербака) відповідно до різновидів утілення ідеї кінця світу та формування віртуальних авторських апокаліптичних візій, що ними сповнено художній простір обраних текстів на сюжетно-композиційному, образному, ідейно-філософському рівнях. Визначено,

що модель апокаліпсису у «Воццеку» Ю. Іздрика постає художньою реалізацією кінцесвітнього візіонерства як гри, правила котрої визначає сам наратор-деміург, романи Євгена Пашковського «Щоденний жезл», Олеся Ульяненка «Сталінка», Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» об'єднує концепція «апокаліпсису як пророцтва» що у кожному окресленому випадку має як специфічні відмінності, так і спільні першорядні риси (християнський теїзм, психологізм, дотримання суспільством морально-етичних норм, високий рівень есхатологічного напруження, та ін.), роман Ю. Щербака «Час смертохристів» інтерпретується в контексті популярної «адреналінової» прози, де апокаліпсис постає реальною подією та основою структури сюжету роману. Підкреслено, що не виключеним є побутування кількох кінцесвітніх інтерпретацій у межах одного тексту.

У роботі визначено особливості інтертекстуальних зв'язків в українському апокаліптичному романі, що постають засобами актуалізації літературно-історичних асоціативних площин, що формують підґрунтя узагальнених уявлень про апокаліпсис і слугують виразним утіленням постмодерністських світоглядних настанов. Окреслено специфіку формування українського постмодерністського мовного простору, що відзначається високим рівнем психологічно-метафізичної наснаженості, глибинним символізмом та метафоричністю, своєрідною ритмізацією та особливою формою лінгвістичного втілення думки. Відзначено пошук письменниками-постмодерністами нових літературних форм осмислення хаосу шляхом еволюції та модифікації жанрових форм роману, переосмислення його традиційних різновидів, витворення нових естетичних домінант, побутування котрих у просторі тексту формує цілісну картину буття навколишнього світу й внутрішнього простору особистості крізь призму авторського суб'єктивного погляду.

Ключові слова: постмодернізм, постмодерністський роман, жанр, інтертекстуальність, апокаліпсис, візія, есхатологічна напруга, гра, пророцтво.

SUMMARY

Kiriachok M. V. The visions of apocalypse in Ukrainian postmodern novel. – Qualification research paper with manuscript copyright.

Thesis for obtaining a scholar candidate degree of Philological Sciences on specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2016.

The thesis is dedicated to a polyaspect analysis of literary-figurative visions of apocalypse, that are presented in Ukrainian postmodern fiction prose. The specialties of establishment and developing, worldview basics and dominant features of the Ukrainian postmodern prose were defined. It has been discovered that the range of opinions about the national variant of postmodernism in literary spheres of early 90s in the XX century was incredibly wide: some defined it as a regular result of promotion of Ukrainian literature in the context of the world literature (T. Denysova, L. Lavrynovych, Y. Andruhovych, Y. Polishchuk), others – as an opposition to the totalitarian regime and socialistic realism (T. Gundorova, R. Kharchuk, R. Semkiv, M. Pavlyshyn). The base of three main lines of interpretation of the idea of the global crisis and the world catastrophism was defined (religious, social-historic and psychological), taking into account their essence an authorial classification of the models of apocalyptic visions was suggested (an apocalypse as a game, an apocalypse as a prediction, an apocalypse as an event), which appeared in Ukrainian postmodern novel.

The defined classification of an apocalyptic component in Ukrainian postmodern novel was made through a complex analysis of fiction models of apocalyptic predictions (works by Y. Izdryk, E. Pashkovsky, G. Pahutiak, Oles Ulianenko, Y. Shcherbak) in accordance to the varieties of realizations of the idea of the end of the world and the formation of the virtual authorial apocalyptic visions, which can be found in the literary field of the chosen texts on a narrative-compositional, figurative, ideologic-philosophical levels. It has been estimated, that the model of the apocalypse in the novel “Wozzeck” by Izdryk is a virtual realization of “an apocalypse as a game”, the rules of which are defined by the narrator-demiurge himself, the novels “Everyday rod” by Eugene Pashkovsky, “Stalinka” by Oles Ulianenko, “Dump of our God” by

Galyna Pahutiak are united by the concept of “an apocalypse as a prediction”, that in every defined case has specific differences as well as common primary characteristics (the Christian theism, psychologism, priority to the mental and ethical norms, the high level of eschatological tension etc.), the novel “The Time of Deathchrists” by Y. Shcherbak is interpreted in the context of popular “adrenalin” prose, in which the apocalypse appears as a real event and the basis of the plot structure of the novel. It is underlined that the described typology of the apocalyptic prediction does not exclude the presence of a few apocalyptic interpretations within one text.

In the research paper the specialties of intertextual connections in Ukrainian apocalyptic novel have been defined, which are means of actualization of literary-historical associative area that form the basis of generalized concepts of the apocalypse and serve as a vivid embodiment of postmodern ideological admonition. The specific character of formation of Ukrainian postmodern lingual area was defined that is shown up through psychological-metaphysical intension, deep symbolism and metaphoricity, an original rhythmization and a special form of linguistic embodiment of the figurative idea. The search of new literal forms of apprehension of the chaos through evolution and modification of genre forms of the novel were noticed by the postmodern writers, the formation of new esthetic dominants, establishment of which in the text area forms a full picture of existence of the surrounding world and the inner scope of the personality through authorial subjective outlook. Deep symbolism and metaphoricity, stimulate the process of the evolution and modification of novel genre forms and, as a result, give the possibility to integrate wholesome the authorial models of apocalyptic predictions in prose text.

Key words: postmodernism, postmodern novel, genre, intertextuality, apocalypse, vision, eschatological tension, game, prediction.