

## СИТУАЦІЯ ЕСХАТОЛОГІЧНОГО НАПРУЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1990-х рр.

*Об'єктом уваги в статті є специфіка реалізації у творах української масової літератури 1990-х років стану й мотиву есхатологічного напруження. Розглядаються конкретні текстуальні засоби втілення есхатологічно маркованих ідей і образів у творах Д. Білого, П. Бондаренка, Л. Дереша, В. Єшкілева та О. Ірванця.*

**Ключові слова:** есхатологічне напруження, масова література, катастрофізм, параапокаліптика, читацькі сподівання.

*Объектом внимания в статье является специфика реализации в произведениях украинской массовой литературы 1990-х годов состояния и мотива эсхатологического напряжения. Рассматриваются конкретные текстуальные средства воплощения эсхатологически маркированных идей и образов в произведениях Д. Белого, П. Бондаренко, Л. Дереша, В. ЕшкILEва и А. Ирванца.*

**Ключевые слова:** эсхатологическое напряжение, массовая литература, катастрофизм, параапокалиптика, читательские ожидания.

*An object of attention in the article is the specificity of embodiment of the motif of eschatological tension in the works of the Ukrainian popular literature of the 1990s. Specific textual features of the eschatologically marked ideas and images in the works of D. Bilyi, P. Bondarenko, L. Deresh, V. Yeshkilev and O. Irvanets' are considered.*

**Key words:** eschatological tension, popular literature, catastrophism, paraapokalyptyka, readers' expectations.

Моменти нестабільності, кризи в житті суспільства часто породжують посилену увагу митців до есхатологічної проблематики, провокують спроби художнього осмислення й передбачення подальшої долі людства. Взагалі, фіналістське осмислення ідеї розвитку людства характеризує цілісність сприйняття історичного часу. Як пише Н. Бердяєв, «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, а не та, що розкривалася грецькій свідомості, чужій есхатології» [2, с. 26]. Спалах уваги до кінцесвітньої, зокрема апокаліптичної теми, можна визначити як одну з важливих ознак кризового, перехідного періоду соціального буття. Як пише О. Сосланд, «пробудження апокаліптичної свідомості це завжди симптом певної кризи. Потреба у проголошенні майбутнього кінця світу або кінця світу, що вже відбувся, – хвороба переходу. Закінчення певної епохи, зникнення певного ладу цілком може відчуватися як кінець усього сущого. Існує велика спокуса прирівняти зникнення *мого* світу до кінця світу» [19]. Тобто передчуття кінця світу, іманентно вкорінене в людській культурі, максимально загострюється в періоди соціальної нестабільності. Стосовно одвічного міфу про кінець світу М. Еліаде акцентує періодичність, «нормальність» і суспільну корисність стану есхатологічного напруження, адже

після нього «завжди відбувається народження нового, оновленого світу» [11, с. 161-162].

Ситуація в сучасному політичному та культурному житті суспільства співвідноситься з поняттям моменту біфуркації, який І. Пригожин характеризує як «переломний момент, коли принципово неможливо передбачити, в якому напрямку відбуватиметься подальший розвиток: або стан системи набуде хаотичності, або вона перейде на новий, більш диференційований і вищий рівень упорядкованості або організації» [18, с. 16]. Небезпеку катастрофи несе в собі саме динаміка стабільності сучасного світу як відкритої нерівноважної системи (як у політичному, так і в екологічному сенсі).

Якщо виходити із тези про сучасність як момент біфуркації в розвитку людства, то можна говорити й про високу енергетичну насаженість ситуації новими цивілізаційними можливостями, і про можливість смерті цивілізації в результаті непередбачуваних флуктуацій. Звідси – посилена увага науковців і митців до есхатології, постійні спроби передбачити – художньо й на рівні наукових гіпотез – шляхи розвитку й можливості загибелі сучасних цивілізацій й культури. Причому індустріальне й сучасне постіндустріальне суспільство найчастіше пов'язує есхатологічні наслідки з екологічною ситуацією на планеті. Так, ще в 1968 році (попередній момент біфуркації в історії української культури) В. Дрозд устами героя свого роману «Катастрофа» Івана

Загатного виголошує: «Часом мені здається, що підсвідомий потяг людства до всесвітньої війни, до самознищення – це зла, але справедлива помста природи. Уявляю, як реготатиме все живе, що лишитья на планеті, над нашими смердючими тілами та руїнами наших уславлених історичних цивілізацій...» [10]. Зауважимо, що подібні настрої з плином часу й розвитком природовбивчих технологій набули в мистецтві подальшого розповсюдження.

Недаремно більшість авторів сучасної постапокаліптичної фантастики розгортають події своїх творів у світі, який пережив атомну війну, або ж спричинену життєдіяльністю людства екологічну катастрофу. Так, наприклад, після атомного вибуху розгортаються події творів Т. Пауерса «Вечеря в палаці збочень», Д. Глуховського «Метро 2033», О. Пехова та А. Єгорова «Останній заповіт», В. Сертакова «Демон, що прокинувся», Д. Янковського «Правила підводного полювання», Т. Толстої «Кись», А. Гарасима «Одні», О. Ірванця «Очамимря» та ін. У романі «Щуролов» І. Тропова люди вивели модифікованих пацюків – новий різновид універсальної зброї, який з часом зруйнував цивілізацію (присутній аналогічний мотив і в «Московіаді» Ю. Андруховича, хоча там маємо не постапокаліптичний, а власне апокаліптичний світ). У творі З. Шиллікота «Хижак Джаг» після того як науковці оголосили, що Всесвіт почав стискатися, людство охопила апатія, й воно стало на шлях деградації та здичавіння. Перелік творів, що намагаються конструювати антиутопійний світ після глобальної катастрофи, досить широкий і постійно зростає. Безперечно, масштабність звернення письменників-белетристів до такої тематики не може не бути закоріненою в сучасне світосприйняття.

Метою цієї розвідки є аналіз реалізації у творах української масової літератури 1990-х років стану й мотиву есхатологічного напруження, розгляд конкретних текстуальних засобів утілення в прозі названого періоду есхатологічно маркованих ідей і образів.

Оскільки одним із ключових естетичних і світоглядних феноменів сучасності є постмодернізм, варто звернути окрему увагу на співвідношення постмодерного світогляду й есхатологічної проблематики в царині науковій та художній. Дослідник Д. Андреев наголошує на неорганічності для постмодерної свідомості есхатологічної проблематики: «Постмодерністське світовідчуття абсолютно не терпить будь-якого насильства над самим собою. Есхатологічна напруженість – дещо зовсім неприйнятне для людини постмодерну, ... есхатологічна ієрархія є не просто відстороненим наданням кожній душі свободи вибору, а скоріше дорогою до безальтернативного спасіння» [1]. Очевидно, основний корпус есхатологічних ідей, про які йдеться в розвідці Д. Андреева, – це ідеї християнського Апокаліпсису, адже саме тут йдеться про жорсткі рамки безальтернативного спасіння (або не-спасіння) особистості. Тоді як спектр усіх можливих кінцесвітніх ідей та перспектив християнською есхатологією не обмежується, апелюючи, наприклад, до погляду на історію як на циклічний процес із повторюваними апокаліпсисами й космогоніями, або ж до оцінки історичного часу як

лінійного й підходу до нього в деградаційній або еволюційній перспективах тощо [огляд футурологічних концепцій див. у виданні: 15].

Протилежно є думка щодо сполучуваності кінцесвітніх настроїв та світогляду постмодернізму Т. Гундорової. Власне, вихідною тезою в її монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (К., 2005) є думка про базовість есхатологічних настроїв для формування постмодерної свідомості: «саме кінцесвітня філософія й атомний катастрофізм стають тими ідеологемами, які продукують постмодерну свідомість. Однак було б перебільшенням повністю ідентифікувати постмодерн з есхатологічним станом. Межова ситуація виживання і людини, й культури уможливило буття постмодерну як іронічної свідомості» [7, с. 12].

Досліджуючи специфіку українського постмодернізму, Т. Гундорова наголошує також на глобальному постмодерному змішуванні маркерів і стереотипів мислення внаслідок «зсуву» свідомості, спричиненого Чорнобильською катастрофою (й іншими подібними катастрофами глобального значення): «У якомусь вищому іронічному плані Чорнобиль також засвідчує, що локальні трагедії і теракти страшніші за глобальну катастрофу, а відновлена від слідів цивілізації чорнобильська зона часом нагадує первісний рай. Такої інверсії навчив нас постмодерн» [7, с. 9].

Подібне змішування оцінок і цінностей, космічної й хаотичної стихії характеризує період сталого, «дорослого» постмодернізму, який вже намагаються навіть відчужувати від ранньопостмодерністської традиції. В російському електронному журналі йому навіть дають назву «мета-пост-модернізм», наводячи, проте, на доказ його автономності ознаки, притаманні власне постмодернізмові. Сучасна ситуація за своїм катастрофічним мисленням образно характеризується так: «Трагедія кінця. Відчуття звичного світу, який руйнується на очах. Але, як відомо, останній акт п'єси може складатися з 40 дій і нескінченної кількості сцен. Ніхто не знає, коли ... і мостить гнізда на палаючому дереві [13]. Тут же маємо й «рецепт» адекватної поведінки в такій ситуації: «Не лягати й не чекати, плодити дітей і писати книги, але розуміти, де ти знаходишся. І саме завдяки цьому розумінню не ставитися до свого життя й довкілля занадто серйозно – адже воно розповзається під пальцями, як гнила тканина, а в розриви вже проглядає лик Звіра» [13].

Можливо, сучасна соціокультурна ситуація, вже якісно відмінна за станом свідомості від ХХ століття, ситуація, яку дослідники намагаються по-новому кваліфікувати як мета-постмодернізм, або ж пост-постмодернізм, і художньо окреслити як «сон в Армагеддоні» [там само], є новітньою формою самоорганізації, своєрідним збалансованим поєднанням порядку й хаосу. Наведемо думку вчених-філософів В. Бранського й С. Пожарського, які намагаються переосмислити фіналістські й інфінітні концепції історії як недоречні й застарілі для нашого часу: «Виникає думка, що максимальна стійкість дисипативної структури може бути досягнена тільки тоді, коли зникне сама відмінність між порядком і хаосом. Взаємопереходи порядку й хаосу в такому випадку

стануть неможливими, й зростання ступеня їх синтезу втратить сенс» [5, с. 42].

Есхатологічні настрої є іманентними для сучасної масової свідомості. Вони мають свій вияв на всіх рівнях людського буття, від побутового (ставлення до політики, соціальна пасивність, мусування в засобах масової інформації мотивів апокаліпсису, небезпеки пограничного існування доби міленіуму) до мистецького (симптоматичною у творах всіх видів мистецтва є тематика катастроф, зумовлених ресурсною й морально-етичною вичерпаністю світу, а також дією новітньої зброї або технічних винаходів людства). Подекуди звернення до апокаліптичного коду в літературному творі має під собою скоріше не філософське, а морально-психологічне підґрунтя. Наприклад, у творі М. Матіос «Апокаліпсис» кінцесвітня семантика є простою метафорою для підкреслення унікальності ситуації, коли Тимофій Сандуляк опритомнів після трирічного летаргійного сну. Можна навіть сказати, що введення в назву апокаліпсису є простою експлуатацією драматизму його звучання для підсилення настрою морально-психологічного напруження й акцентування гріховності героя, яка спричинила трагедію.

На тотальну поширеність у сучасній літературі есхатологічних мотивів указує Є. Пашковський у своєму творі «Щоденний жезл»: «Нова література, про що б вона не казала, вона розкаже про останнє, про те, як час заборсався в аритмії розщеплення» [17, с. 36]. Свідченням укоріненості есхатологічних страхів у масовій свідомості є універсальність кінцесвітніх мотивів для художньої творчості різної стилістики й художньої якості.

Л. Демська, досліджуючи міф «кінця світу» в західноєвропейській культурі, наголошує на тому, що «...інтелектуальні мудрування на зразок «передчуття кінця світу» є властивістю лишень певної, відмінної від маси меншини, що досі перебувала на вістрі культури» [8, с. 206]. З цією тезою, на наш погляд, не можна беззастережно погодитись. Адже загроза кінця в наш час є сюжетним або композиційним стрижнем як творів літератури елітарної («Воццек» Ю. Іздрика, «Московіада» й «Перверзія» Ю. Андруховича), так і масової («Басаврюк ХХ» Д. Білого, «Одні» А. Гарасима, «Культ» і «Трохи п'їтьми» Л. Дереша, «Очамимря» О. Ірванця, «Кінець світу призначено на завтра» Л. Кононовича тощо).

О. Сосланд робить узагальнення про ряд релігійних, публіцистичних або художніх текстів, різножанрових і різностильових, які несуть у собі інформацію про кінець світу – або як пророцтво, або як загрозу: «Існує розряд текстів, котрі, не будучи апокаліптичними в повному сенсі цього слова, мають з ними дуже багато спільного. Головна їх риса – це пророкування або виголошення загибелі певного крупного природного або культурного утворення» [19]. Вчений називає такі тексти параапокаліптичними або есхатологічно орієнтованими, виділяючи два основних їх різновиди: 1) футуристичні (ті, що проголошують про наближення кінця світу) та 2) вже усталені (що виходять із того, що кінець світу вже відбувся). Аналізуючи психологічне підґрунтя

творення параапокаліптичних текстів, О. Сосланд стверджує, що авторство такого тексту вкорінене у деструктивно-садистичні інстинкти і що «апокаліптичний дискурс є надпривабливим, адже він легітимізує деструктивні нахили» [19]. Додамо від себе, що творення параапокаліптик є комерційно успішним проектом у силу фіксованого ще З. Фройдом потягу масового читача до художніх виявів Танатосу, що є, нарівні з Еросом, підсвідомою домінантою реципієнтської цікавості. А отже, параапокаліптики не можуть не привертати уваги творців масової, популярної літератури як різновиду літературної продукції, відверто спрямованого на досягнення комерційного успіху.

Зупинимось на деяких особливостях експлікації універсальної ситуації есхатологічного напруження в параапокаліптичних текстах масової літератури. Ю. Лотман виділяє як одну з головних ознак масової літератури тотожність смислу й тексту твору, що відповідає швидше природі ЗМІ або телеграфного повідомлення: «масова література виходить із уявлення про те, що графічно закріплений текст – це і *весь* твір» [16, с. 825]. При цьому для читача першорядного значення набуває щасливий кінець твору. Більшість дослідників феномену масової літератури наполягають на такій ознаці її «масовості», як великі накладі творів, підвищений попит на книгу як «модний» товар. Але оскільки в сучасній Україні, на жаль, ринок масової літератури ще не розвинений достатньою мірою, про великі накладі української книги взагалі і навіть книги для масового «вжитку» говорити не доводиться. Тому, не вдаючись у детальний екскурс із питань дефініювання поняття, під масовою літературою ми матимемо на увазі літературу, що виконує для читача в основному розважальну функцію.

У сучасній пригодницькій прозі можна спостерегти зростання уваги до мотиву Кінця світу або ж до ситуації есхатологічного напруження – передчуття можливого кінця світу, загрози для всього світу, окремої нації, певного географічного або соціального утворення.

Звісно, масову літературу, а зокрема, пригодницьку її галузь слід сприймати як таку, де загроза катастрофи та відвернення її в ході сюжету впливають із законів жанру, але ж тотальність і частотність втілення цього мотиву в сучасній українській прозі різних гатунків можна визнати за своєрідний світоглядний симптом.

Природа есхатологічних мотивів у масовій, популярній літературі дещо відмінна від есхатології текстів, умовно приналежних до літератури елітарної. Масова література базується на опозиції Добро – Зло, на протистоянні героїв-добротворців і злотворців, незалежно від того, на якому етапі соціокультурного розвитку перебуває сучасне її суспільство. Масова література XIX століття так само базувалася на поляризації добра і зла, як і популярні тексти сучасності. Періоди суспільних криз, можливо, непрямо відбиваються у загальній настроєвості цих творів, але залежність її від історико-культурної епохи не простежується чітко. Наприклад, «Прекрасні катастрофи» Ю. Смолича створені в стабільній

тоталітарній державі й поляризація добра й містичного зла тут має швидше жанрові, аніж часово зумовлені витоки.

Центральна злотворча сила в популярних текстах часто не сягає масштабу загрози всьому людству або окремій нації – вона конкретно персоніфікована й несе загрозу саме для головного героя. Есхатологічні мотиви простежуються в подібному протистоянні хіба що при аналізі міфопоетики образу героя або мотиву героїчного порятунку, адже індивідуальний вчинок героя акумулює в собі досвід колективного підсвідомого всього людства.

Але існує велика кількість текстів масової літератури (різних її жанрів), де драматизація конфлікту відбувається за рахунок розширення масштабу подій аж до загрози сил зла усьому людству. Й серед таких текстів (можемо, за типологією О. Сосланда, називати їх параапокаліптичними) існує яскрава типологічна подібність, яка дозволяє зробити висновок про інваріантність для них ситуації есхатологічного напруження. Причому витоки цього напруження в масово-літературних творах лежать не в міфі, а в поетичній казці, де добро і зло оприявнюються вже як морально-етичні категорії, продукт цивілізованого, індустріального суспільства.

Для більш ретельного аналізу морфології аналізованої інваріантної ситуації зіставимо декілька параапокаліптичних творів сучасної масової української літератури.

Наявність злотворчої сили, що несе в собі загрозу людству, спостерігаємо, зокрема, у творах «Басаврюк ХХ» Д. Білого, «Година чорного причастя» П. Бондаренка, «Одні» А. Гарасима, «Культ» і «Трохи п'ятьми» Л. Дереша, «Армагед-дім» та тетралогія «Блукальці» М. та С. Дяченків, «Імператор повені» В. Єшкілева, «Очамимря» О. Ірванця, «Кінець світу призначено на завтра» Л. Кононовича, «Сакрал» І. Хомин та ін. Зупинимось на україномовних параапокаліптичних творах. Два з них – «Одні» та «Очамимря» – розгортають перед читачем художній світ апокаліпсису, що вже відбувся, інші ж є (за О. Сосландом) футуристичними параапокаліптиками, тобто в них йдеться лише про майбутню загрозу для людства. Тексти цих двох класів мають дещо відмінні закони поетикальної будови, тож розглянемо їх окремо.

Зупинимось спершу на футуристичних есхатологічних орієнтованих творах. Інваріантна ситуація есхатологічного напруження сприяє тут наростанню експресії, драматизації твору, (ефект хорору, хічкоківського жаху), тобто виконує локальну функцію, на противагу глобальному звучанню есхатологічних мотивів літератури елітарної.

Механізми читацького сподівання при сприйнятті параапокаліптичного тексту базуються на емоції страху. За словами О. Сосланда, «в основі апокаліптичного позасвідомого в апокаліптизованого (тут – читача. – Т. Г.) – страх, котрий і змушує його вбудовуватись у дискурс послання» [19].

Художні прийоми для створення емоційного пуанта, базованого на страху, в аналізованих текстах, як правило, не відрізняються оригінальністю й різноманітністю. Наприклад, атмосфера страху

створюється за допомогою прямої номінації (герої відчувають «жах історії», «паралізуючий жаж» – у Д. Білого, «тваринний жаж» – у П. Бондаренка, «присмак справжнього жаху» – у І. Хомин і т. п.). Пряма номінація страху може бути строкато «охудожненою», як, наприклад, у романі Л. Дереша «Культ»: «страх просочувався у Мідні Буки через пори реальності, наче міазми з боліт, де ворухиться мул» [9, с. 37]. Також часто застосовується образна асоціативність щодо семантики страху. Звісно ж, головним візуальним образом-вмістилищем злих сил є темрява. Про це свідчить вже назва однієї з книжок Л. Дереша «Трохи п'ятьми».

Часто тактильно-образною паралеллю до концепту страху виступає холод. У «Культі» Л. Дереша читаємо: «Страх обволакав її, від чого ставало нестерпно холодно – не у сенсі метафори; це був лютий, крижаний і німий холод» [9, с. 89].

Страх у параапокаліптичних творах виступає градаційною характеристикою, наростаючи в міру розвитку сюжету й сягаючи свого максимуму в момент відкритої битви добротворчих і злотворчих сил, співвідносно з кульмінацією твору. Наростанню концентрації страху сприяє накопичення різноманітних «недобрих» знаків й суб'єктивного дискомфорту героїв: «Відчуття чогось дивного і зловісного все сильніше охоплювало мене» [4, с. 28]; «Знаки були всюди» [3, с. 38]. Героям часто сняться страшні, пророчі сни (власне, героям усіх названих творів, крім «Імператора повені» – там замість сну герой потрапляє в іншу реальність).

Не будемо спеціально зупинятися на ключовому моменті протистояння двох сил у вищеназваних творах. Зазначимо тільки, що міфопоетика цього моменту апелює до ритуалів переходу й зумовлює знаковість хронотопу центральної події: час – ніч (темна, магічно наповнена частина доби), місце – підвал (осередок хтонічних сил) або, навпаки, – гора чи горище (світова вісь, місце, де змикаються «той» і «цей» світи).

Варто окремо проаналізувати природу злотворчої сили, яка протидіє героям. В основному, сила, що вступає з героєм у боротьбу за світове панування, означається як сила зла. Тобто, як сказано вище, маємо постале з ціннісних орієнтирів казки й норм народної моралі розділення подій, героїв та їх учинків на полюси Доброго та Злого.

Основною рисою сили Зла у творах масової літератури є її абстрактність, невизначеність. Закономірно, що більший ефект для реципієнта має неназване, повите таємничістю й містикою Зло, що добре спостеріг і використав у своїй естетиці жаху А. Хічкок. Наприклад, Знахар так пояснює героєві роману П. Бондаренка «Година чорного причастя» сутність ворожої сили: «За цим стоїть щось велике, страшне і зле, але намацати його, назвати його я не можу» [4, с. 29]. Коли йдеться про Зло, абстрактності набувають і цілком конкретно-чуттєві (спочатку) картини дійсності: «Обличчя чаклуна хитнулося і попливло убік, це було вже й не людське обличчя, я побачив моторошну маску, з-під якої ширилося безкінечне, божевільне Зло» [4, с. 157].

Таке ж абстрактне пояснення протидіючої сили у Д. Білого. Проте тут маємо виразні історичні акценти: це не просто жах, а «жах історії», який виходить назовні саме в моменти історичних катаклізмів у світі й, зокрема, в Україні. Сама історія помітно «демонізується», раціонального усвідомлення розстановки людських політичних ресурсів у війні виявляється недостатньо: «Ви знаєте, з ким ми боремся? Кому ми програли війну? З ким зіткнувся полковник у двадцятому році і ким є наш ворог насправді?» [3, с. 109], – звертаючись до отця Василя, Бойчук закликає його досягнути інфернальності ворога. Носіями містичного Зла в романі виступають конкретні політичні сили. Так звана спецгрупа Комінтерну з дослідження окультних явищ (її керівника характеризують як «диявола» [3, с. 162]) проводить експеримент над Україною. Автор намагається підбити під виразно масово літературний зміст свого твору національні та ідеологічні підвалини:

«– Виходить, що ми – купка людей, які сунулися врятувати історію від Жаху? (...)

– Народ не можна врятувати, поки він сам не почне рятувати себе» [3, с. 136].

Маркером наближення творів масової літератури до постмодерного світогляду є уникання в них прямого означення категорій Добра і Зла. Наприклад, у Л. Дереша маємо асиміляцію цих категорій: «зла не існує, як і добра. Є протилежні енергії. Але на твоєму рівні він є зло» [9, с. 95], – пояснюють героєві «Культу».

Трохи осібно в переліку аналізованих творів стоїть роман В. Єшкілева «Імператор повені». Поетика твору містить набір постмодерністських ознак. Очевидно, автор при написанні роману претендував на творення ефекту подвійного кодування: читач з багажем знань попередньої інтелектуальної традиції знайде відсилання до неї, а читач, який цими знаннями не володіє, сприйматиме фабульний бік твору. В епіграф винесено мотив Кінця світу (повені) як покарання за людські гріхи, а весь твір виступає фантазійним (або фентезійним) розгортанням цього мотиву. Дія в романі розгортається за принципом, подібним до композиції «Чапаєва і Пустоти» В. Пелевіна або «Країни чудес без гальм і Кінця світу» Х. Мураками: герой поперемінно потрапляє у дві реальності («явності»), намагається урятувати світ, подолавши Напередвизначеність. Тож, з одного боку, читач-інтелектуал може моделювати свої жанрові сподівання відповідно до цих «канонів», а з іншого – може розчаруватися неоригінальністю фабули.

Силою, з якою бореться герой твору, є Абсолютне Зло, але трактування цієї сили у романі постмодерністське, позбавлене моральних інтерпретацій: «Абсолютне зло – це те, що після Карнавалу» [13, с. 79]. Сама ж реальність твору нагадує багаторівневу комп'ютерну гру, де життя героїв є еквівалентом дії та об'єктом маніпулювання для вищих сил.

Оскільки у творах А. Гарасима «Одні» та О. Ірванця «Очамимря» маємо вже посткатастрофічну ситуацію (життя після атомного вибуху або кількох вибухів), пафос цих творів цілком відмінний від пафосу футуристичних параапокаліптик. По суті, тут ми маємо два вияви жанру постапокаліптичної

антиутопії, до речі, за своєю жанрово-стильовою природою подібні до роману Т. Толстої «Кись» – особливо це стосується «Очамимрі». Не маючи достатньої інформації про прямий вплив твору російської письменниці на повість О. Ірванця, можемо лише висунути гіпотезу наявності свідомого наслідування. Разючо подібний і хронотоп твору (локус Граду помітно перегукується з локусом Федоро-Кузьмичеська), і постановка проблем цивілізаційної деградації та необмеженої влади (Кнєзь – Федір Кузьмич), і постійні згадки про тілесні наслідки вибуху (дочка Кнєзя – потвора, герої «Кіси» мають фізичні вади – «последствия»). Подібних паралелей велика кількість. Зупинимось спеціально ще на одній із них, яка є важливою для аналізу стилю твору. Йдеться про гомодієгетичну нарацію аналізованих творів. Головний герой «Кіси» Бенедикт є носієм оповідної позиції в романі. Помічаємо, що поступовий інтелектуальний розвиток героя йде поруч із «витонченням» мови оповіді – просторічна манера початку твору поступово набуває літературності. В повісті О. Ірванця також помітна «примітивізація» мови, імітація стародавньої оповіді. Хоча виразного протагоніста тут не маємо, але очевидно, що він – частина оповідуваного художнього світу. Саме завдяки такій наративній техніці виникає настільки яскравий ефект «очуднення» (рос. «остранения») – показу звичайних повсякденних предметів як незвичайних. Наприклад, опис телефонів у повісті О. Ірванця: «Висять на стінах домів смішні незрозумілі скриньки з кругленькими рильцями спереду і зі слухавкою збоку. Рильця ті, повідають, перші люде якость крутили скількись там разів, а потім у слухавку говорили, і чути їх було за багато-багато верстов» [14, с. 12-13]. Поруч із таким колоритним розгортанням дієгезису двох аналізованих антиутопій художня впливовість повісті «Одні» А. Гарасима помітно програє: там, де Т. Толстая і О. Ірванець *показують* читачеві світ з позиції героя-фокалізатора, А. Гарасим *розповідає* (екстрадієгетична нарація), що саме побачив герой.

Власне, це можна найкраще продемонструвати відмінністю мови творів: «староязичіє» як природне середовище у Т. Толстої та О. Ірванця ілюстративніше втілює особливості мовної свідомості, аніж авторські пасажі А. Гарасима, написані літературною мовою: «Спілкувалися між собою за допомогою якогось жахливого (...) суржику. Так-сяк склепані одне до одного і переплавлені українські та російські слова утворювали якусь гідку суміш, що, на перший погляд, сприймалася як беззмістовне бубніння якоїсь смертельно п'яної людини» [6, с. 25].

На відміну від попередньо аналізованого ряду футуристичних параапокаліптик, в постапокаліптичних антиутопіях нагнітання жаху не є домінантним прийомом, адже головний жах історії тут уже в минулому. Проте ситуація кінця цивілізації дає авторові чудову можливість для якомога продуктивнішого застосування прийому очуднення, яке тягне за собою здивування як провідну реципієнтську емоцію.

Злоторча сила в розглядуваних повістях не демонізується. Підхід до цієї текстової даності

О. Ірванця поєднує в собі міфологічну опозицію Користі та Шкоди замість цивілізаційного Зла і Добра й постмодерністський імморалізм: «Недосотворений світ повільно доходить свого кінця. Зло, яке прийшло, зовсім і не було злом. Хіба є злом голодний звір? Він лише хоче їсти. Хіба є злом вітер, який посеред ріки чи озера перевертає вітрильного човна? Хіба є злом кам'яна брила, що, зірвавшись з вершини в ущелину, плющить і плюндрує все живе й неживе на своєму шляху?» [14, с. 84]. Категорії моралі, що живлять опозицію Добро – Зло, також очуднюються у творі. Так, пантеон старовинних богів для мешканців Граду зводиться до «всемогутнього Фака зі всеблагою Факою», які народжували цей світ, але померли, так його й недонародивши.

Атавізми цивілізаційної етики й релігії в ціннісному континуумі повісті – це, наприклад, гріх і гріховність: «Ото що воно жити в недонародженому світі – і знаєш, що недобре, гріховне чиниш, – а схаменути, спинити тебе немає кому. Бо померли, згинули всемогутній Фак зі всеблагою Факою, слава їм обом. І ніхто за людиною вже згори не дивиться, не дбає» [14, с. 38]. Також атавізмом у такому світі є державність і навіть невмируща ідея тоталітаризму тут вражає своєю недозавершеністю: хоча Кнезь і втілює свою волю, наприклад, щодо колективної праці («Люд, який спільною працею довгий час зайнятий (...), об'єднується, гуртується вже від самої тільки роботи цієї, нехай марної» [14, с. 49-50]) або чистоти («Каже Кнезь, ніби чистота – запорука здоров'я» [14, с. 25]), але народ таки чинить опір його владі: «Народ останнім часом з рук виривається, все важче з ним управлятися, і навіть Азар'ян подеколи нічого вдіяти не може» [14, с. 41].

Трохи інакший розподіл сил, що ведуть боротьбу, в повісті А. Гарасима «Одні». Тут також не маємо однозначного Добра чи Зла<sup>1</sup>. Ситуація, коли після атомної війни на землі вижили тільки українці, пояснюється не якимись їх заслугами чи позитивними рисами, а імунітетом до наслідків вибуху, який у них

виробився після Чорнобильської катастрофи: «Коли настав час всесвітнього апокаліпсису, українці просто пережили ще одну епідемію грипу. А коли останній з них перехворів і виздоровів, раптом виявилось, що вони залишилися у світі Одні» [6, с. 26]. Але відсутність чіткого маркування доброго і злого в повісті – швидше відбиток не міфу й не постмодерного релятивізму, а світогляду сучасного для автора й читачів постіндустріального суспільства: «Всі українці від самого народження належали до певного клану, що й засвідчувало татуювання емблеми клану. Не було жодного українця, який не мав би на своїх долонях татуювання, а отже не належав би до певного клану» [6, с. 29].

Зіставивши поетику повістей українських авторів, можемо резюмувати, що «пригодницька», закорінена в поетику чарівної казки схема сюжету, спосіб викладу художнього матеріалу, простота нарації і, врешті-решт, оптимістичний фінал твору А. Гарасима свідчать на користь віднесення твору до чистих зразків масової літератури (тим більше, в контексті загостреної уваги основної маси українців до навколо виборних і міжкланових політичних перипетій). Тоді як повість О. Ірванця завдяки ігровому очудненню дійсності, цікавій гомодієгетичній нарації, постмодерністській іронії та іншим («бубабістським») прийомам творення комічного, а також настроєвому модусові зневіри в собі й чекання останнього – постапокаліптичного – апокаліпсису швидше тяжіє до постмодерністської стилістики твору з «подвійним кодуванням», цікавого й по-своєму доступного й для літературно ерудованого, і для далекого від культурно-мистецьких реалій читача.

<sup>1</sup> Порівняймо твір із «постапокаліптичною» частиною роману сучасного французького письменника М. Уельбека «Можливість острова». Дія в ньому розгортається у двох часових зрізах – рубежу ХХ-ХХІ ст. і епохи в два тисячоліття по тому, коли світ пережив Велику Метаморфозу внаслідок постатомних посух, потопів і циклонів. Релятивізація моралі тут оприявнюється через зникнення такого складного механізму людських взаємин, як почуття любові.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Д. А. Гностицизм и постмодернистская культура [Електронний ресурс] / Д. А. Андреев. – Режим доступу: [http://www.auditorium\\_ru2.htm](http://www.auditorium_ru2.htm).
2. Бердяев Н. Смысл истории / Н. Бердяев. – М.: Мысль, 1990. – 176 с.
3. Білий Д. Басаврюк ХХ: [роман] / Д. Білий. – К.: Смолоскип, 2001. – 188 с.
4. Бондаренко П. Година чорного причастя: [повість] / П. Бондаренко. – К.: Смолоскип, 2002. – 194 с.
5. Бранский В. П. Синергетический историзм как новая философия истории / В. П. Бранский, С. Д. Пожарский // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 36–49.
6. Гарасим А. Одні: [проза] / А. Гарасим. – К.: Смолоскип, 2000. – 138 с.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
8. Демська Л. Міф «кінця світу» у західноєвропейській культурі / Л. Демська // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1999 (12). – С. 198–210.
9. Дереш Л. Культ: [роман] / Л. Дереш. – Л.: Кальварія; К.: Книжник, 2002. – 208 с.
10. Дрозд В. Катастрофа [Електронний ресурс] / В. Дрозд. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printthebook.php?id=23&bookid=0>.
11. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде; [пер. з нім., фр., англ.]. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
12. Єшкілев В. Імператор повені / В. Єшкілев. – Львів: ЛА «Піраміда», 2004. – 200 с.
13. За-после-времени. Манифест мета-пост-модернізму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://udod.www3.50megs.com/manifest.html>.
14. Ірванець О. Очамиря: [повість та оповідання] / О. Ірванець. – К.: Факт, 2003. – 184 с.
15. Конец света (эсхатология и традиция). – М.: Арктогея, 1997. – 408 с.
16. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. Лотман // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб.: Искусство-СПб, 1997. – С. 817–826.

17. Пашковський Є. Щоденний жезл / Є. Пашковський. – К. : Генеза, 1999. – 471 с.
18. Пригожин И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
19. Сосланд А. Апокалипсис сегодня [Электронный ресурс] / А. Сосланд. – Режим доступа : [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_3/07.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/07.htm).

© Гребенюк Т. В., 2013

*Дата надходження статті до редколегії 20.03.2013 р.*