

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**на тему НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ В РОМАНАХ Ю. ЩЕРБАКА
«ЧАС ВЕЛИКОЇ ГРИ. ФАНТОМИ 2079» І «ЧАС ТИРАНА.
ПРОЗРІННЯ 2084»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-з-у
спеціальності 035 «Філологія»
освітньої програми «Українська мова та література»
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

_____ В. О. Стороженко

Керівник _____ В. О. Кравченко

Рецензент _____

Запоріжжя
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Рівень вищої освіти: *магістр*

Спеціальність: 035 *«Філологія»*

Освітня програма *«Українська мова та література»*

Спеціалізація: 035.01 *«Українська мова та література»*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української
літератури

_____ доцент Н. В. Горбач

«__» _____ 2018 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу студентці

СТОРОЖЕНКО ВАЛЕРІЇ ОЛЕКСАНДРІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи: *«Наративна поліфонія в романах Ю. Щербака «Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084».*

керівник проєкту Кравченко Валентина Олександрівна, *к. філол. н., професор*
затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2019 р. № 782-с.

2. Строк подання студентом роботи: 06.12.2019.

3. Вихідні дані до роботи *Роман Ю. Щербака «Час тирана. Прозріння 2084».*
Літературознавчі праці Р. Барта, М. Бахтіна, М. Григорчука, І. Дзюби,
Ж. Жанетта, В. Кравченко, В. Кутили, М. Мележик, М. Наєнка, С. Хороб і ін.

4. Перелік питань, що їх належить розробити:

1. Наративна структура тексту як літературознавча проблема.

2. Актуальність епічних картин історії України в романі «Час великої гри. Фантоми 2079».

3. Відтворення панорами майбутнього в романі Ю. Щербака «Час тирана. Прозріння 2084».

4. Протистояння ідей реуніфікації християнства та емірату «Рутенія».

5. Зображення проблем кратології, її принад і небезпек.

5. Перелік графічного матеріалу _____

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	<i>Кравченко В. О., професор, к.філол.н.</i>	<i>12.12.2018</i>	<i>12.12.2018</i>
<i>Розділ 1</i>	<i>Кравченко В. О., професор, к.філол.н.</i>	<i>23.01.2019</i>	<i>23.01.2019</i>
<i>Розділ 2</i>	<i>Кравченко В. О., професор, к.філол.н.</i>	<i>10.02.2019</i>	<i>10.02.2019</i>
<i>Розділ 3</i>	<i>Кравченко В. О., професор, к.філол.н.</i>	<i>01.03.2019</i>	<i>01.03.2019</i>
<i>Висновки</i>	<i>Кравченко В. О., професор, к.філол.н.</i>	<i>15.09.2019</i>	<i>15.09.2019</i>

7. Дата видачі завдання: *12.10.2018 р.*

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	<i>Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії.</i>	<i>жовтень 2018 року</i>	<i>Виконано</i>
2.	<i>Добір фактичного матеріалу.</i>	<i>листопад 2018 року</i>	<i>Виконано</i>
3.	<i>Написання вступу.</i>	<i>грудень 2018 року</i>	<i>Виконано</i>
4.	<i>Написання першого розділу: «Наративна структура тексту як літературознавча проблема»</i>	<i>січень 2019 року</i>	<i>Виконано</i>
5.	<i>Написання другого розділу: «Актуальність епічних картин історії України в романі «Час великої гри. Фантоми 2079»»</i>	<i>лютий 2019 року</i>	<i>Виконано</i>
6.	<i>Написання третього розділу: «Відтворення панорами майбутнього в романі Ю. Щербака «Час тирана. Прозріння 2084»</i>	<i>березень 2019 року</i>	<i>Виконано</i>
7.	<i>Формулювання висновків.</i>	<i>вересень 2019 року</i>	<i>Виконано</i>
8.	<i>Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії.</i>	<i>грудень 2019 року</i>	<i>Виконано</i>
9.	<i>Захист</i>	<i>січень 2020 року</i>	<i>10.01.2020</i>

Студент _____ В. О. Стороженко

Керівник _____ В. О. Кравченко

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер _____ О. А. Проценко

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра ««Наративна поліфонія в романах Ю. Щербака «Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084»» містить 61 сторінку. Для виконання роботи опрацьовано 51 джерело.

Мета роботи полягала визначенні наративної поліфонії у романах «Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака.

Для досягнення мети було вирішено комплекс **завдань**:

- розглянуто наративну структуру художнього тексту в літературознавстві;
- охарактеризовано наративні стратегії в романі «Час великої гри. Фантоми 2079»;
- розкрито домінантні теми в романі «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака;
- простежено за рисами індивідуально-авторського стилю письменника;
- з'ясовано роль картин завуальованого сьогодення в художньому відтворенні подій майбутнього в романі «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака;
- узагальнено суть дослідження

Об'єкт дослідження: романи Ю. Щербака «Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084».

Предмет дослідження: структура оповідного тексту в романах «Час великої гри. Фантоми 2079», «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака.

Методи дослідження. У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й аналітично-описового методів, що дозволило здійснити аналіз матеріалу.

Наукова новизна роботи полягала у потребі з'ясування наратологічних колізій, які виражені у романах Ю. Щербака.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при написанні курсових робіт, а також підготовці до лекцій, семінарів і спецкурсів з української літератури XXI століття.

Ключові слова: НАРАТОР, НАРАТОЛОГІЯ, ОПОВІДАЧ, РОМАН, СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА.

ABSTRACT

Master's qualification work «The Narrative Polyphony in Novels «The Time of the Grate Game. Phantoms 2079» and «The Time of the Tyrant. Enlightenment 2084» by Y. Shecherbak» consists of 61 pages. To perform the work 51 scientific sources were treated.

The aim of the work: the definition of narrative polyphony in the novels «Time of the Great Game. Phantoms 2079» and «The Time of the Tyrant. Enlightenment 2084» by Y. Shcherbak.

To perform this work the following tasks were done:

- was considered the narrative structure of the artistic text in literary studies;
- characterize the narrative strategies in the novel «Time of the Great Game. Phantoms 2079 »;
- was revealed the dominant themes in the novel «The Time of the Tyrant. Enlightenment 2084» Y. Shcherbak's;
- was traced the features of the individual-author style of the writer;
- -was found out the role of the paintings of the veiled present in the artistic reproduction of the events of the future in the novel Time of the Tyrant. Enlightenment 2084»Y. Shcherbak;
- was summarized the essence of the study.

The object of study: the novels of Y. Shcherbak «Time of the Great Game. Phantoms 2079 » and «The Time of the Tyrant. Enlightenment 2084».

The subject of study: the structure of narrative text in novels Y. Shcherbak's «Time of the Great Game. Phantoms 2079 » and «The Time of the Tyrant. Enlightenment 2084».

Research of methods. In the work of combines historical-literary and analytical-descriptive methods, which made it possible to analyze the material.

The scientific novelty of the work is in need of clarification of the narrological conflicts expressed in Y. Shcherbak's novels.

The scope of the work is that its materials can be used in writing in further development of literary problems on the chosen topic, in writing coursework, as well as in preparation for lectures, seminars and special courses in Ukrainian literature of the 21st century.

Key-words: NARRATOR, NARRATOLOGY, NARRATOR, NOVEL, CONTEMPORARY LITERATURE.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА.....	11
РОЗДІЛ 2. АКТУАЛЬНІСТЬ ЕПІЧНИХ КАРТИН ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В РОМАНІ «ЧАС ВЕЛИКОЇ ГРИ. ФАНТОМИ 2079».....	27
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ПАНОРАМИ МАЙБУТНЬОГО В РОМАНІ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС ТИРАНА. ПРОЗРІННЯ 2084».....	39
3.1. Протистояння ідеї реуніфікації християнства й емірату «Рутенія»...42	
3.2. Зображення проблем кратології, її принад і небезпек.....47	
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Питання наративного дискурсу того чи іншого історичного періоду або певного жанру в літературознавчих студіях сьогодення виникло не випадково, адже контури нової наратологічної методології зумовлені можливістю множинних теоретичних модифікацій сучасного дослідницького процесу.

Наратологія, ідеї якої стали активно проникати в українську науку в кінці ХХ ст., зацікавила дослідників. Своє завдання вони вбачали в дослідженні комунікативного аспекту породження тексту, що передбачає врахування різних інстанцій його комунікативних рівнів. Наратологія як літературознавча теорія ґрунтується на принципі поєднання у тексті подвійної подієвості: подій, про які оповідається, та події власне оповідування.

Теорія оповіді стала предметом дослідження багатьох українських літературознавців, зокрема І. Бехти [3], Р. Гром'яка [7], О. Капленко [12, 13, 14], М. Лучицької [22], І. Папуші [31, 32], О. Ткачука [39, 40] та ін. Водночас актуальним на сьогодні є вивчення певних теоретико-методологічних проблем: функції оповідної перспективи, функції комунікативних інстанцій, взаємовідношення між ними та їх ідеологічна позиція, специфіка організації мовлення на різних комунікативних рівнях, дистанціювання наратора щодо автора, щодо оповідуваного, функції анахроній, використання у тексті невластивого прямого мовлення.

Потреба нового висвітлення особливостей наративу в текстах української літератури є актуальною тому, що наратологічний аналіз сприяє глибшому розумінню оповідної стратегії та способу вираження нового світогляду митців.

Ю. Щербак є сучасним українським письменником-інтелектуалом. Ю. Щербак – унікальна особистість. Він і модерніст, і шістдесятник, і реаліст, і письменник міста. Коло його інтересів не обмежується літературною діяльністю, адже він є заслуженим доктором медицини в галузі інфекційних захворювань. Про нього можна говорити як про політика. Ю. Щербак

розмежовував ці грані свого таланту. Бачимо, що життєвий шлях його був лінійним: лікар – письменник – політик. Проте у 2011 р. несподівано для всіх Ю. Щербак повертається в письменство з незвичайним романом «Час смертохристів. Міражі 2077 року». Трохи пізніше побачили світ два інші романи («Час Великої гри. Фантоми 2079 року», «Час тирана. Прозріння 2084»).

Трилогія Ю. Щербака має неабияку популярність. До загального аналізу трилогії зверталися Т. Бовсунівська [4], В. Кутила [17], К. Мележик [27], М. Слабошпицький [37], В. Шевчук [44] та ін. Питанням жанрової специфіки роману «Час смертохристів. Міражі 2077 року» цікавилася В. Кравченко [16] та ін. Розлогу рецензію на роман «Час тирана. Прозріння 2084» представив М. Григорчук [6].

М. Слабошпицький, з'ясовуючи феномен творчої лабораторії Ю. Щербака, писав: «Такого реєстру, такої проблематики, такої кристалізації проблем існування української нації в нас ще не було. Чи треба казати, що саме такі романи, в яких нерозривно переплелися проблеми геополітичні, екологічні, етнічні, де зустрілися в непримиренному поєдинку віри й безвір'я, в яких демагогія, самовдоволеність тупість і безмежна безвідповідальність політиків, – і мав написати він, Юрій Щербак» [37].

Розглядаючи твори Ю. Щербака, С. Хороб наполягала, що «майбутнє в них перебуває на межі апокаліпсису» [43, с. 14]. У 2017 р. була захищена дисертація С. Хороб («Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття»), в якій були апробовані твори Ю. Щербака, зокрема «Хроніка міста Ярополя», та два романи «Час смертохристів: Міражі 2077 року», «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року». Останні два твори С. Хороб охарактеризувала як ті, що «не належать до так званих класичних або чистих антиутопій, а відзначаються «гібридизацією» жанрів» [43, с. 14], оскільки домінантні жанрові риси романів простежити важко, адже роман тематично різновекторний. Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що романи

«Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084» ще не розглядались в аспекті наративної поліфонії.

Мета роботи – визначенні наративної поліфонії у романах «Час великої гри. Фантоми 2079» і «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака.

Досягнення мети передбачає вирішення комплексу завдань:

- розглянути наративну структуру художнього тексту в літературознавстві;
- охарактеризувати наративні стратегії в романі «Час великої гри. Фантоми 2079»;
- розкрити домінуючі теми в романі «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака;
- простежити за рисами індивідуально-авторського стилю письменника;
- з'ясувати роль картин завуальованого сьогодення в художньому відтворенні подій майбутнього в романі «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака;
- узагальнити суть дослідження.

Об'єкт дослідження: романи «Час великої гри. Фантоми 2079», «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака.

Предмет дослідження: структура оповідного тексту в романах «Час великої гри. Фантоми 2079», «Час тирана. Прозріння 2084» Ю. Щербака.

Методи дослідження. У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й аналітично-описового методів, що дозволило здійснити аналіз матеріалу.

Наукова новизна роботи полягає у потребі з'ясування наратологічних колізій, які виражені у романах Ю. Щербака.

Практичне значення одержаних результатів у тому, що можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем із обраної теми, при написанні курсових робіт, а також підготовці до лекцій, семінарів і спецкурсів із української літератури XXI століття.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення та результати дослідження були апробовані в доповіді, виголошеній на міжвишівській студентській інтернет-конференції «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2019).

Публікації. Основний зміст роботи було опубліковано у збірнику наукових праць студентів «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2019. С. 90–91).

Структура та обсяг роботи. Робота складається з трьох розділів, висновків (3 сторінки), списку використаних джерел (51 позиція, подана на 5 сторінках).

РОЗДІЛ 1

НАРАТИВНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Незважаючи на дискусії, що точаться навколо завдань наратології, більшість вчених погоджується, що «нараторологія або «теорія розповіді» (англ. narratology, франц. narratologie, від. лат. narrare: розповідати, оповідати і грец. logos: слово, вчення) – це наука про оповідні структури, яка досліджує специфіку, компетенцію, форму та функціонування, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» [20, с. 251].

В одному зі знакових для структурального літературознавства текстів Р. Барт підкреслює універсальний характер розповіді. Французький теоретик літератури пише про те, що: «На світі існує незліченна кількість розповідей ... До того ж, у майже нескінченній кількості форм розповідь наявна завжди, скрізь, в усіх суспільствах. Вона народилася разом з історією людства; немає й ніде не було суспільства, яке не знає розповіді» [1, с. 398]. На думку Р. Барта, розповідь є «міжнародна, понадчасова, загальнокультурна й всюдисуща, як життя» [1, с. 399]. В іншій не менш репрезентативній для школи французької нараторології праці Ж. Женнета, фігурують формулювання на кшталт «розповідь – життя» чи ідентифікації, на зразок – «люди-розповіді» [9, с. 117]. Обидва тексти виявляються дискурсивним простором, у якому поняття «життя», «людина», «розповідь» максимально семіотизуються. Однак ані універсалізація («розповідь – життя»), до якої вдається Р. Барт, ані метафоризація («розповідь – життя», «розповідь / історія – людина»), якою оперує Ж. Женнет, не виходять поза межі розуміння історії/розповіді як категорії *stricte* літературної (розповідь/історія як результат мовної активності людини у просторі культури) чи літературознавчої (розповідь/історія як об'єкт відповідних аналітико-інтерпретаційних процедур), тобто не виходять поза розуміння нарації, сформульоване у межах лінгвістичного повороту.

Запропоновані французькими дослідниками літератури ідентифікаційні наближення «життя – розповідь», «людина – розповідь/історія» згодом отримують цілком нові інтерпретаційні втілення, стають імпульсом для наративізму [9, с. 139]. Відбувається це унаслідок глибокого переосмислення самої категорії нарації, переосмислення настільки радикального, що процеси, які його супроводжують, отримують назву «чергового – наративістичного – повороту (narrative turn)» [9, с. 64].

Із літературної/літературознавчої категорії (літературна нарація й нарація як об'єкт наратології) нарація поступово перетворюється у категорію інтердисциплінарну (реалізація метафоричного потенціалу нарації у сфері філософії, психології, історіографії, соціології, теології, підтверджуючи у такий спосіб свою універсальну «всюдисущість» [12, с. 4]. Важливу роль для процесу універсалізації поняття нарації відіграє актуалізація її онтологічного й епістемологічного аспекту, зміщення акцентів із субстанціального на часовий і динамічний виміри людського існування, наголошення на фабульно-фікціотвірному характері людського буття. На вписуванні нараційності у досвід суб'єктності, ідентичності і свідомості. Наративізм починає розглядатися дослідниками як унікальна здатність людського розуму до конструювання світу і людського життя у формі історій, до постійного упорядкування, інтерпретації й реінтерпретації життєвого досвіду у сенсовну і значущу єдність, до унікального зусилля, спрямованого на «зібрання життя у формі оповіді» [40, с. 190]. Будучи одним із фундаментальних способів розуміння світу, механізмом фікціоналізації дійсності/фабуляризації фактів, активністю, безпосередньо пов'язаною із осенсовленням світу і життя, нарація набуває статусу універсального метакоду, що «служить до передавання транскультурного знання, пов'язаного із сутністю спільної для усіх дійсності, а не лише одним із багатьох кодів, за допомогою яких певна культура може надавати сенс досвідові» [41, с. 56]. У цьому плані нарація та її здатність до конструкційного/інтерпретаційного проектування дійсності функціонально наближується до глибокої когнітивної структури «загальнолюдський характер

нарації» [3, с. 18], наділеної «потужною генеративною силою» [3, с. 19]. Порушення проблеми сутності нарації неминуче відсилає, отже, до роздумів про сутність самої культури, навіть більше – до «сутності людської природи як такої» [47, с. 52].

Процеси «наративізації/фікціоналізації пов'язуються із подвійною відкритістю *homo narrator*» [35, с. 66] – відкритістю на розуміння світу й інших, а також відкритістю людини на саму себе. Ця подвійна відкритість сигналізує про те, що пошук сенсу, надавання значень, збирання у цілісність розгортається не тільки у межах інтерпретації, конструювання, рефлексії, тобто у межах наративу, але й у межах самоінтерпретації, самоконструювання, саморефлексії, тобто на рівні автонаративного зусилля – конституювання наративної ідентичності. Наративістична концепція підкреслює динамічний/часовий, змінний характер ідентичності. Ідентичність не є чимось готовим, завершеним, скам'янілим: вона підтримується й розвивається завдяки перманентній авторефлексивній активності людини. Необхідність постійної реінтерпретації й перегляду автобіографії безпосередньо впливає із потреби збереження єдності й інтегральності ідентичності.

Ідентичність – це також система цінностей, вписаність людського буття у виразну морально-етичну перспективу, перспективу добра: «Те, ким я є, моя ідентичність, значною мірою зумовлюються тим, що має для мене значення» [13, с. 14]. Відкривання цього значення, пошук власної ідентичності, не можливі без саморозуміння й самоінтерпретації, котрі розгортаються у мові. Не можливі також без значущих інших (партнерів комунікації), котрі відіграють визначальну роль для самоокреслення і саморозуміння суб'єкта: «Самість (self) конституюється завдяки «мережі розмов» [29, с. 36], завдяки усвідомленню інтерпретаційних версій себе самого, сконструйованих іншими. Бути собою можна лише у межах спільноти, у межах традиції. Кожен автобіографічний наратив містить «не тільки конструкт самості, але й конструкт культури» [24, с. 77], функціонує як явище «інтеркультурне й інтерсуб'єктивне» [24, с. 78]. А відтак очевидним видається П. Рікерове, услід за А. МакІнтайром, твердження

про те, що «рішення проблеми особистої ідентичності, які ігнорують наративний вимір, не мають успіху» [34, с. 314]. Зауважимо, однак, що Рікерово розуміння нарації докорінно відрізняється від пропозицій наративістів. Засаднича різниця між, наприклад, А. Макінтайром чи Д. Каром й П. Рікером полягає у тому, що «для отих перших нарація є структурою людського мислення, яку використовують, розвивають й сублімують дискурсивні розповіді» [34, с. 310]. Для П. Рікера натомість «нарація – це текстові коди, випрацювані культурою; сягаємо по них, щоб надати форму і зрозуміти наш досвід» [34, с. 311]. Отже, якщо ці перші приписують нараційну структуру процесам розуміння, інтерпретації, яка є невід’ємним аспектом самого життя, то, на думку П. Рікера, наш досвід отримує нараційну форму лише завдяки застосуванню до нього культурних кодів» [34, с. 306]. Для П. Рікера самопізнання і саморозуміння завжди відбувається опосередковано, однак не через досвід світу, а через «безліч знаків культури» [34, с. 313]. Саморозуміння відбувається, отже, як результат опанування-інтерпретації читачем текстів культури: «наративна ідентичність як окремої особи, так і певної спільноти, має бути якраз ймовірним місцем цього хіазму між історією і художнім вимислом» [10, с. 40]. Постулювання опосередкованості саморозуміння передбачає «схоплення Я завше у третій особі», а, отже, «схоплення себе ззовні, через витвори, а не через інтроспекцію» [22, с. 218]. Мистецтво розповіді утверджує головно провідну роль третьої особи у пізнанні людини. Для П. Рікера Герой є хтось, про кого говорять. У цьому сенсі сповідь чи автобіографія, яка від неї відштовхується, не володіють жодними винятковими привілеями й не слугують вихідним матеріалом для дедукції. Ми набагато більше дізналися про людське буття завдяки тому, що «у поетиці німецької мови називається *Er-Erzählung* – розповідь від третьої особи» [34, с. 309]. В українській гуманістиці актуалізується саме Рікорова концепція наративної ідентичності, навіть тоді, коли йдеться про аналіз автобіографічних текстів.

Новий вимір розуміння оповіді стає, отже, новим виміром розуміння людини та її місця у спільноті чи культурі. Саме завдяки ідеї нарації

філософська думка знайшла належні засновки для переходу від субстанціонального до динамічного розуміння суб'єкта, а шлях, котрий провадить від декартівського «мислю, отже, існую» [33, с. 57], через герменевтичне «розумію, отже, існую» фіналізувався у наративістичному «розповідаю, отже, існую» [24, с. 33]. Наративістична перспектива на власний спосіб порушує, отже, проблему присутності/проблему голосу. Питати і давати відповідь на запитання: «Яке значення має моє життя?», «Ким я є?», «Ким я був?», «Як я став тим, ким я є тепер?» [23, с. 99] означає вписувати себе у культурний універсум/бути учасником культури шляхом розповіді про себе. Постструктуральний проект децентрації універсального суб'єкта спричинився до появи простору, у якому запитувати і відповідати, а отже, конструювати власні автобіографічні наративи, отримали можливість ті, хто тривалий час маргіналізувався, відкидався, обмежувався, тобто замовчувався, був позбавлений голосу. Увага дослідників починає зосереджуватися на дискурсі жіночих автобіографій, автобіографічних контрдискурсах постколоніальних авторів, на феномені афроамериканської жіночої та чоловічої автобіографій, з'являються порівняльні студії, присвячені проблематиці автобіографічної моделі північноамериканських автохтонів та євро-американської автобіографічної традиції. Окрему нішу займають дослідження робітничих автобіографій, а також автобіографічних наративів мігранток й іммігрантів/іммігранток. Вичерпання монокультурної парадигми і поступова заміна останньої парадигмами багатоетнічними спричинилися до виникнення феномену інтеркультурних автобіографій, котрі відкривають глибокий драматизм досвіду перебування між. Відхід від гегемонії модерноєвропейської автобіографічної моделі, своєю чергою, значною мірою вплинув на зріст зацікавлення незахідними формами автобіографії, зокрема арабською, японською, китайською чи тибетською, базованих на власних автобіографічних традиціях.

Присутність голосу «інакшого» у культурі, «інакшого», чия ідентичність формується як «ідентичність контрдискурсивна (автобіографічні наративи,

збудовані на різниці) має щонайменше двовимірний характер – текстуальний і метатекстуальний» [25], тобто функціонує як розповідь і розповідь про неї саму. У цьому другому випадку йдеться про конструювання розмаїтих поетик навколо таких категорій, як «жінка», «автохтон», «чорний», «лесбійка» і т. д. Однак, як слушно зауважує Ш. Нойман, різні поетики («different poetics») чи теорії автобіографії, акцентуючи увагу на ідентичності як результаті різниці від (категоріями, які опиняються на іншому полюсі дихотомії, будуть, наприклад, «євро-американець», «білий», «середній клас», «чоловік», «гетеросексуал») [9, с. 145], спричиняються до затирання або й взагалі стирання різниць усередині самої групи. Уникнути цієї тенденції можна, на думку згаданої дослідниці, шляхом створення «поетики різниць (poetics of differences), котра, на відміну від різних поетик (different poetics), дозволить глибше зрозуміти шляхи, «завдяки яким кожен автобіографічний суб'єкт існує як унікальне динамічне переплетення характеристик, пов'язаних із расою, національністю, релігією, освітою, професією, класом, мовою, гендером, статтю, особливим історичним контекстом й добробаном» [34, с. 317]. Поетика різниць відкриватиме подвійну перспективу автобіографічного «я» – як конструкту, що з'являється у процесі розрізнення, а також як інстанції, здатної творити різницю усередині власної ідентичності.

В. Шмідт визначив літературознавчу категорію наративності «поетикою подій». Наративна поліфонія залишається невичерпною темою для вивчення сюжетно-оповідального дискурсу, зокрема враховується зміст часово-просторовий континуум, хронотопічна структура оповіді, хронологічне розгортання оповідних планів, персональна постать оповідача. Наявність «багатоголосся в межах певного твору, що полягає в синхронному існуванні кількох самостійних голосів або мелодій» [23, с. 100].

Наратологія – розділ літературознавства що, почав формуватись наприкінці 60-х років 20 ст. у результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва.

Предмет наратології є розповідна структура тексту в комунікативному розрізі: хто і кому розповідає, хто і як сприймає; хто бачить, з якої перспективи, як змінюється перспектива; як співвідносяться автор-розповідач-персонаж-реципієнт тощо.

Є два види наративних структур – лінійні та нелінійні. Лінійні прозові тексти – це ті, в яких подієвість моделюється лінійно, тобто розгортається з минулого через теперішнє в майбутнє при можливих ретроспекціях і характеризується наявністю іманентної логіки. Наратор при цьому відіграє головну роль – йому відомий фінал, який фіксується на родієвому рівні. Характерними для цього типу структури є наявність історії; присутність фіналу. Другий тип наративної структури – лінійна будова художнього тексту, але з відсутнім фіналом. Третій тип наративної структури – лінійна розповідь, що ґрунтується не так на зовнішніх подіях, як на внутрішніх почуттях героя, і яка називається психологічною.

Тому основні положення наратології можна сформулювати в таких тезах:

- «1) комунікативне розуміння природи літератури;
- 2) уявлення про акт художньої комунікації як про процес, який проходить одночасно на декількох розповідних рівнях;
- 3) переважний інтерес до проблеми дискурсу;
- 4) теоретичне обґрунтування численних розповідних інстанцій, які відіграють роль членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, які знаходяться на різних полюсах процесу художньої комунікації» [47, с. 23].

Комунікативна природа літератури (як і усякого іншого виду мистецтва) передбачає: «1) наявність комунікативного ланцюга, який включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (в даному випадку літературний текст); і отримувача повідомлення (читача); 2) знаковий характер комуніката, який потребує попереднього кодування знаків тексту відправником; 3) систему обумовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності: по-перше, з

позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій» [35, с. 66]. Останні дві умови і роблять можливим сам процес комунікації, дозволяючи читачу змістовно інтерпретувати літературний текст на основі власного життєвого досвіду і знань літературної традиції, тобто на основі своєї літературної компетенції.

Наратологи концентрують увагу на тому факті, що художній твір, навіть у своїх формальних параметрах, не вичерпується сюжетом у точному розумінні цього терміну. Якщо виходити із введеного російськими формалістами визначення, що фабула – це те, про що розповідається у творі, а сюжет – яким чином це розповідається, то поняття сюжету виявляється недостатнім, і в цьому «як» було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура розповіді, яка стосується способу подачі і розподілення подій, про які розповідається (строго хронологічного чи ахронологічного викладу фактів і ситуацій, послідовності, причинності і зв'язності подій), часу, простору і персонажів: і, по-друге, способи подачі цієї формальної структури з точки зору прямого або непрямого діалогу письменника з читачем.

У принципі, пошуки формальних ознак письменника і читача всередині художнього твору – свідчення бажання об'єктивувати комунікативний процес в усіх його ланках з точки зору розповідного тексту. Оцінюючи в цілому сучасний стан наратології, доводиться констатувати, що в її теоріях значно більше чисто логічних передбачень про належне, ніж безпосереднього спостереження над емпіричними даними, фактами, отриманими в результаті ретельного аналізу.

Поняття наратора ототожнюють з поняттям оповідача, розповідача чи повістяра, оскільки це є фіктивна особа, яка створена автором чи письменником. У теорії розповіді розрізняють два типи нараторів: явний (експліцитний) та неявний (імпліцитний). Наратор формує об'єкт розповіді, художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів. Наратор може набувати ролі протагоніста, бути важливим персонажем, другорядною особою, простим спостерігачем.

Наратологами був здійснений перегляд основних концепцій теорії оповіді з початку ХХ ст.: «російських формалістів В. Пропа, В. Шкловського і Б. Ейхенбаума; принципу діалогічності М. Бахтіна; англо-американської індуктивної типології техніки розповіді (у вузькому сенсі – проблематики точки зору, розробленої в основному П. Лаббоком і уточнену Н. Фрідманом); німецькомовної комбінаторної типології З. Лайбфрида, В. Фюгера, Ф. Штанцеля і В. Кайзера» [25], яка спирається на давню традицію німецького літературознавства розмежовувати форми оповіді від першої і третьої особи. Значний вплив на формування нратології справили також концепції російських дослідників Ю. Лотмана і Б. Успенського.

Найтісніше нратологія пов'язана зі структуралізмом: відправним пунктом для кожного нратолога слугує стаття Р. Якобсона 1958 р. «Лінгвістика і поетика», де він представив схему функцій акту комунікації. Особливу роль відіграли праці французьких структуралістів А.-Ж. Греймаса, К. Бремена, Ц. Тодорова, які намагалися «у всій масі розповідей, які існують в світі», відшукати єдину «розповідну модель безумовно формальну, тобто, структуру або граматику розповіді, на основі якої кожна конкретна оповідь розглядалася би в термінах відхилень» [47, с. 12] від цієї базової глибинної структури. Ці пошуки «логіко-семантичних універсальних моделей розповідних текстів» [47, с. 13] і спровокували створення тієї структурно поетики сюжетотворення, від якої відштовхувались і яку під впливом комунікативних і рецептивно-естетичних ідей розвивали в подальшому нратологи, намагаючись подолати структуралістичне уявлення про замкнутість і автономність літературного тексту і змістити акцент на ті рівні функціонування тексту, де найбільш чітко виявляється його дискурсивний характер. Головні представники нратології (Р. Барт, Ж. Женет, В. Шмід і інші) виявили та теоретично обґрунтували ієрархію розповідних інстанцій і рівнів, визначили специфіку відношень між розповіддю, оповіданням та історією. Інколи в рамках нратології виділяють специфічний напрям – аналіз дискурсу, зараховуючи до нього пізнього Р. Барта, Ю. Кристеву, інших.

Основна відмінність між двома напрямками в наратології полягає в тому, що перший в основному досліджує наративні рівні, а другий – дискурсивні. В першому випадку в центрі аналізу – взаємодія розповідних інстанцій на макрорівні художньої комунікації літературного тексту в цілому. Цей макрорівень і формує комплекс ієрархічно організованих наративних рівнів, кожному із яких відповідає своя пара відправника і отримувача (конкретний автор – конкретний читач, абстрактний автор – абстрактний читач, фокалізатор – імпліцитний глядач), які виступають в ролі підрівнів по відношенню до макрорівня художньої комунікації літературного тексту. Усі ці інстанції, як правило, не реалізуються у формі, безпосередньо зафіксованій у тексті, а проявляються тільки опосередковано і можуть бути визначеними лише на основі аналізу своїх «слідів» в дискурсі. Вони знаходяться «над» текстом або «навколо» нього у вигляді «комунікативної аури» [31, с. 32], яка перетворює текст у феномен художньої комунікації.

У другому випадку, коли мова йде про «аналіз дискурсу», в центрі уваги – мікрорівень різних дискурсів, наочно зафіксованих у тексті. Отже, положення наратора й актора в рамках дискурсивного аналізу уточнюється як таке, яке знаходиться не стільки на наративних, скільки на дискурсивних рівнях. «Оповідь, – стверджував П. Римар, – представляє собою саму наочну поверхню наративного дискурсу» [33, с. 56]. Тут комунікація базується на дискурсах, які висказані нараторами та персонажами-акторами, слова яких цитуються наратором. Комбінація цих двох дискурсів утворює оповідь, розповідний зміст якої утворює історія, або дієгезис, тобто світ, який описується і світ, який цитується. Утворена таким чином оповідь якраз і є частиною романного світу, який розповідається локатором, тобто наратором, видимим або невидимим, експліцитним або імпліцитним, який, в свою чергу, адресується до свого співбесідника, наратора, який також може бути експліцитним або імпліцитним.

Прихильники дискурсивного аналізу в основному зайняті дослідженням внутрішньо-текстової комунікації, під якою вони розуміють взаємовідношення

різних дискурсів: дискурсу тексту і дискурсу персонажів, дискурсу про дискурс (мого дискурсу про його дискурс, його дискурсу про мій дискурс), дискурсу в дискурсі (своєму або чужому). Таким чином, в «дискурсивному аналізі» вивчається коло питань про рефлексивність і інтертекстуальність художнього тексту, близьке проблематиці взаємовідношення «свого» і «чужого слова», як вона була сформована М. Бахтіним (Ю. Кристева, Л. Деленбах, П. Ван ден Хевель).

Гамбурзький славіст В. Шмід у книзі «Наратологія» [47], написаній російською мовою, формулює власну наратологічну теорію, включаючи численний матеріал західної і слов'янської наратології. Він аналізує вплив теорій В. Пропа, В. Шкловського, Ю. Тинянова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського та інших на формування цієї школи в західному літературознавстві.

У межах наратології продуктивно розвивається наративна типологія. Одним із її піонерів був німецький дослідник Отто Людвіг, який запропонував ще в кінці XIX ст. типологію «форм розповіді» [40, с. 18]. Останні за часом і найбільш впливові та детальні типи класифікації запропоновано Ю. Мюсарра-Шредером та Я. Лінтвельтом.

Принципи наративної типології XX ст. були закладені англійським літературознавцем П. Лаббокком на основі аналізу творчості Л. Толстого, Г. Флобера, В. Теккерея та ін. Метою дослідження було виявлення обмеженої кількості розповідних форм, які мають, однак, некінчене число можливих комбінацій. Виходячи з базової дихотомії між «показом та розповіддю» (showing/telling) – першої наративної категорії, П. Лаббок розрізняє два антитетичних модуси презентації «історії»: сцену і панораму» [18, с. 34]. Прикладом сценічного опису в «Пані Боварі» є поява Шарля Боварі в руанському коледжі, за яким іде панорамна розповідь про його батьків, його дитинство та навчання. Під панорамною Лаббок розуміє принцип всезнання та всеприсутності розповідача.

Наступна наративна категорія – голос: «Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного з персонажів книги» [32, с. 35], при цьому «він користується своєю власною мовою та своїми власними критеріями та оцінками» чи «знанням, усвідомленням та критеріями когонебудь іншого» [32, с. 36].

Третім наративним принципом є опозиція між двома модусами розповіді: картинним та драматичним. У випадку картинного модусу розповідач створює «яскравий образ, зображення подій в дзеркалі якої-небудь сприймаючої свідомості» [31, с. 30]. Демонстрацію цього модуса дослідник вбачав в описі балу в Воб'єсарі, «картинно» показаного крізь розповідну перспективу Емми Боварі, а «драматичний» [34, с. 312] в сцені сільськогосподарської виставки, де відбувається освідчення Родольфа в коханні до Емми.

На основі цих критеріїв виводяться «чотири розповідні форми:

- 1) панорамний огляд (panoramic survey);
- 2) драматизований розповідач (dramatized narrator);
- 3) драматизована свідомість (dramatized mind);
- 4) чиста драма (pure drama)» [33, с. 56].

Специфіка панорамного огляду заключається у відчутній присутності всезнаючого, всевідаючого автора, який стоїть над своїми персонажами та виключений з дії, і який своїм голосом та зі своєї точки зору за допомогою картинного модусу дає панорамне зображення романних подій. Драматизований розповідач припускає певний ступінь інтегрованості розповідача в романну дію: «Якщо розповідач історії присутній в цій історії, то автор виявляється драматизованим; автор тим самим знімає з себе тягар відповідальності за розповідь, яка тепер знаходиться там, де її зможе знайти і дати їй свою оцінку читач. Ніщо вже не вмішується в історію іззовні, твір є самодостатнім і не має ніякого відношення до когонебудь «поза межами своєї сфери» [13, с. 11]. У цій розповідній формі наратор, не володіючи ні всезнанням, ні всюдисутністю, розказує, як правило, від першої особи, свою

історію в «картинному» модусі з позиції індивідуалізованого, особистісного сприймання описаних подій.

Недоліком цієї форми є рідкісність прямого, безпосереднього зображення сцен, оскільки «розповідь» десь домінує над «показом», та нездатність драматизованого розповідача безпосередньо зображати персонажів, достовірно передавати внутрішнє психічне життя навіть самого розповідача, чому заважає описовість, репортажність ретроспективність викладу подій.

Цього недоліку немає в розповідній перспективі драматизованої свідомості, яка дозволяє безпосередньо зображати психічне життя персонажа, поєднуючи в собі картинний модус зовнішнього світу з драматичним модусом показу внутрішніх переживань героїв.

Наративна форма чистої драми найбільш близька до театральної вистави, оскільки тут розповідь дана у вигляді сцен, перспектива читача обмежена зовнішнім описом персонажів та їхніми діалогами. Внаслідок такої стратегії читач позбавляється доступу до внутрішнього життя дійових осіб і може лише здогадуватися про неї за непрямими натяками, виходячи зі «знаків, що бачать, і знаків, що чують», коли їхні думки та спонукальні мотиви передаються дією. Тут немає ніякого внутрішнього бачення думки персонажів, ніякого огляду сцен, ніякого ретроспективного резюме минулого. Весь роман розгортається перед глядачем у вигляді сцен, і йому нічого не пропонується окрім вигляду та слів персонажів в ряду окремих епізодів. Фактично цей твір «міг би бути надрукований як театральна п'єса; все, що не є діалогом, являє собою свого роду розширені сценічні ремарки, які надають діалогу того ефекту виразності, який могла би йому створити гра на сцені» [32, с. 34].

Відповідно до смаків свого часу – часу формування формалістичних принципів, що лягли в основу «нової критики», М. Лучицька виступає прибічником деперсоналізації, демонструючи явне надання переваги «показу» за рахунок «розповіді, сцені на шкоду описові, об'єктивістськи безоціночному зображенню подій, що створює ефект самовідсторонення автора, на противагу суб'єктивно-емоційній розповіді, що наповнена авторськими коментарями:

«Мистецтво роману починається лише тоді, коли романіст усвідомлює історію як матерію, яка повинна бути показана, яка має бути представлена таким чином, що вона сама себе розповідає» [22, с. 220]. Відповідно до такої установки класифікація Лаббока носить не стільки описовий, скільки оціночний характер, як послідовне сходження від «застарілих» розповідних форм до найбільш адекватного, з його точки зору, способу побудови роману.

Варто йти за принципом «розмежування суб'єктивної розповіді (subjective telling), що здійснюється «видимим» наратором, та об'єктивним показом (objektive showing), за яким стоїть «безособовий» розповідач, який викладає події від третьої особи» [22, с. 218].

В 1970-х були сформульовані основні принципи німецькомовної розповідної типології (Е. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. К. Штанцель, В. Шмід). Е. Лайбфрід в своїй класифікації використовує «дві наративних категорії: розповідну перспективу та граматичну форму. В свою чергу в перспективі він виділяє «зовнішню» (Aubenperspektive) і «внутрішню» (Innperspektive), а в граматичній формі Ich-form – розповідь від першої особи та Er-form – розповідь від третьої особи» [25].

Із комбінаторного сполучення цих критеріїв П. Лайбфрід виводить існування чотирьох наративних типів: «1) внутрішня перспектива+Ich-form – персонаж розповідає від першої особи історію, де він сам бере участь; 2) внутрішня перспектива+Er-form – персонаж «розповідає» від третьої особи історію, учасником якої він є (тобто розповідь від третьої особи подається через сприйняття однієї з дійових осіб); 3) зовнішня перспектива +Ich-form – розповідач використовує граматичну форму першої особи, щоб розповісти історію, де він не бере участі (наприклад, в просвітницькому гумористичному романі, де наратор постійно перериває розповідь своїми зауваженнями та роздумами в першій особі); 4) зовнішня перспектива+Erform – так звана «позиція олімпійця», де наратор в третій особі розповідає історію, в якій він був відсутній як дійова особа» [32, с. 34].

Австрійський дослідник Ф. Штанцель, один із найбільш авторитетних сучасних наратологів, в основу своєї типології кладе три наративні категорії: «1) особи, яка служить показником тотожності чи нетотожності, роздільності світу наратора та світу акторів; 2) перспективи, що поділяється на зовнішню та внутрішню; та 3) модуса, де Штанцель спирається на традиційну дихотомію розповідь/показ (*berichtende Erzählung/szenische Erzählung*) (пор.: *eigentliche Erzählung/szenische Erzählung* О. Людвіга, *panoramic presentation/ scenic presentation* П. Лаббока, *telling/showing* Фрідмана)» [18, с. 51]. Модус служить для протиставлення розповіді від особи індивідуалізованої, персоналізованого наратора сценічному зображенню, що передається через свідомість рефлектуючого персонажа. Із взаємодії цих категорій дослідником виводяться три «базові» розповідні ситуації (аукторіальна; персональна, тобто «персонажна» [18, с. 52]; та Я-розповідна, де розповідь іде від першої особи), а також ціла гама опосередкованих наративних форм, кількість яких, згідно зі Штанцелем, теоретично безкінечна.

Голандський дослідник Я. Лінтвельт намагався узагальнити практично усі попередні типології та запропонував свою класифікацію наративних типів, виходячи з головного, на його думку, принципу- центра орієнтації читача в романному світі. Залежно від того, де знаходиться цей центр, у розповідачеві чи акторі, вчений установлює дві основні розповідні форми (гетеродієгетичну і гомодієгетичну) і «три наративні типи: аукторіальний, акторіальний і нейтральний, з яких усі три присутні в гетеродієгетичній розповіді і лише два (аукторіальний і акторіальний) в гомодієгетичній» [9, с. 75]. Відтак Лінтвельт вибудовує класифікацію, що складається з п'яти наративних типів, кожен з яких потім уточнює слідом за Б. Успенським у чотирьох планах: «1) перцептивно-психологічному, 2) часовому, 3) просторовому та 4) вербальному, даючи їм детальні характеристики» [42, с. 132].

Попри існування різних уточнювальних класифікацій наративних форм і типів всі вони, так чи інакше спираються на вище описані і не відіграють

суттєвої ролі в практиці наратологічного аналізу окремих літературно-художніх творів.

Таким чином, наратологія як теорія художньої розповіді вивчає систему різноманітних суб'єктно-композиційних елементів, форм і рівнів події розповідання в літературному творі. Значення наратологічного підходу до літературного твору полягає у встановленні комунікативної природи тексту на його глибинно-структурному рівні; з'ясуванні складності й багаторівневості розповідного процесу; виявленні специфіки суб'єктних дискурсів (розповідних інстанцій) у тексті й обґрунтуванні їх ролі і співвідношення у тексті.

РОЗДІЛ 2

АКТУАЛЬНІСТЬ ЕПІЧНИХ КАРТИН ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В РОМАНІ «ЧАС ВЕЛИКОЇ ГРИ. ФАНТОМИ 2079»

У 2012 році вийшла друком друга книга Ю. Щербака «Час великої гри. Фантоми 2079». Цей роман є продовженням серії антиутопічних творів, а тому всі алюзії на сьогодення ми спостерігаємо в сюжетах романів автора.

У романі змальовано жахаючі картини майбутнього та наслідки, якими вони можуть бути для усього світу. Ю. Щербак, укладаючи в уста М. В. Гоголя (Твердохліба) твердження, що: «Ніщо не змінюється. Лише технології, та й то не завжди» [45, с. 110], був абсолютно правий, адже всі наші спроби покращити умови життя, удосконалити сімейний уклад, призводили до того, що намагання розвиток технічного прогресу був невпинний.

Головний герой – Ігор Гайдук, як і решта персонажів, є перехідними. Наприкінці твору з'являється Святник, син Гайдуга, його роль в останньому розділі епізодична, але важлива. Його місія на Землі вже визначена змалку: «Саме після сповіді в Ізидора я відчув у собі дивовижні ЗМІНИ: я став не лише чути голоси й осмислювати їх, але й раптом перед моїм внутрішнім зором почали виникати якісь картини, зміст яких я не міг тоді витлумачити, але зрозумів їхнє значення згодом, вочевидь, переживши їх» [45, с. 448].

Автор надав головному персонажеві ролі наратора-персонажа. У романі І. Гайдук із записок Олі дізнається про СЛИЗОВИКІВ: «виявляється, вперше термін «слизовики» (Slime mould) вжив на початку ХХІ століття відомий дослідник фашизму професор Оксфордського університету Роджер Гріффіні (Roger Griffin, A Fascist Century, 2007). Він уперше назвав риси нової людської фашистської спільноти – потужного масового руху СЛИЗОВИКІВ, що нагадували дивні біологічні асоціації (міксоміцети), які складаються з одно- і багатоклітинних організмів, маючи водночас ознаки рослин і тварин, та позбавлені будь-яких центрів управління, що робить їх майже невразливими до зовнішніх ударів; такий СЛИЗ утворюється в сирих підвалах чи народжується у вигляді огидної зеленкуватої плівки на мокрій траві і листі і, пересуваючись, мов амеба, руйнує все довкола» [45, с. 190].

На Україну чекає нова загроза: навала руху СЛИЗОВИКІВ – це «спільноти, які не визнавали ніяких законів і які розповзалися по руїнах,

підвалах, тунелях метрополітенів великих міст, наче пліснява, і загрожували існуванню людства» [45, с. 230]. Ваш Василь Воля-Капран – агент ДерВару – мовив Пухир. – Псевдо – «Археолог». Провокатор, який провалив усі операції НАРЕВ і ЛУК. Його завербували співробітники третього – політичного – управління ДерВару Богошитська та Чаленко, тому він панічно боїться їх.

У світі панує безлад, картина може кардинально погіршитись внаслідок поширення ЗОМБІ, що трактують як «Зона особливих міжнародно-безпекових інтересів... З'явилася дуже велика небезпека того, що наступним ЗОМБІ оголосять Україну. Тобто ваші землі, ваше зерно, ваше можливе процвітання. Вся ваша територія перейде під міжнародний контроль...ЗОМБІ – це хрестовий похід проти України. Спроба забрати наш хліб і знищити народ» [45, с. 151–152]. Читаючи та аналізуючи романи, ми можемо провести паралелі із сучасним світом: відсутність суб'єктності України на міжнародній арені, у зовнішній політиці. Також порушується важлива тема – історія України: «... треба відновити Україну. Можна назвати її Україна-Русь. Але обов'язково повернути українському народу всі права, що були забрані в нього. Мову, національну гідність, історію, свободу, національні багатства. Без цього тут залишиться пустеля» [45, с. 448].

У романі письменник зображує майбутню картину світу, якою вона може стати внаслідок поширення. Наприклад, «ЗОМБІ – це не лякалка з напівтрупів, напівкіборгів з голлівудських фільмів. Це – Зона особливих міжнародно-безпекових інтересів. Арктика вже проголошена ЗОМБІ – тобто всі претензії Росії на багатства Арктики відкидаються» [45, с. 143]. З'явилася дуже велика небезпека того, що «наступним ЗОМБІ оголосять Україну, тобто ваші землі, ваше зерно, ваше можливе процвітання. Вся ваша територія перейде під міжнародний контроль» [45, с. 151–152].

Структурно роман тримається на документі, це квазідокумент, документ-фікція, документ-прийом, але справляє ефект більшої достовірності, ніж справляв би навіть документ автентичний. «Документальне начало» у структурі роману Ю. Щербака набуває «рангу паритетності із власне літературним

началом, а не служить декоративною авансеною подій» [37]. Основне смислове і стилістичне навантаження має «документальна» основа такого рівня достовірності, що ілюзорність її не викликає підозр. Письменник дає читачеві можливість відчутти підтекстові ресурси різних депеш, повідомлень, звернень і збагнути те, що ховається поза текстом.

Фавн зізнається, що саме він «Ігор Петрович Гайдук. – Я – генерал-лейтенант військової розвідки України. Точніше – колишній генерал колишньої розвідки колишньої України. Я вдячний сотенному Чмілю і всім братчикам, які врятували мене від смерті. Вибачте, сотенний, – звернувся він до Чміля. – Я не брехав вам, коли казав, що не знаю, хто я. Я дійсно не знаю, що зі мною сталося ... після Великого Вибуху і Чорного Мору., і звідки взялося це ідіотське ім'я – Фавн» [45, с. 34].

І знову Воля здивував Гайдука: виголосивши традиційну полум'яну промову на тему майбутньої держави України-Руси і неприпустимості повторення історії з викраденням москалями імені «Русь», – про що Гайдук мав попередити нового російського царя Ніколая Третього, Воля зачитав Універсал ЦКР В ньому значилося всього три пункти, але які: «Перший. Необхідність захисту нової держави Україна–Русь, що народжується на території колишньої УВКФД, диктує потребу створення Міністерства національної безпеки і оборони (МНБО). Таке міністерство створюється негайно, з 23 лютого цього року. День 23 лютого стає національним святом безпеки і оборони – «Днем захисників Вітчизни. Другий. Міністром національної безпеки і оборони призначається Гайдук Ігор Петрович. Третій. Гайдуку Ігорю Петровичу присвоюється чергове військове звання генерал-полковника» [45, с. 51].

Так, слухаючи універсал, зустрінутий оплесками членів президії ЦКР, Гайдук з відразою відчув, що його вкотре роблять заручником у великій грі: Воля міцно прив'язує Гайдука до себе, до своїх честолюбних планів. Цікаво, що подумає про універсал Малахов? Чи сподобається йому ця нова роль Гайдука? І чому Воля не порадився з Гайдуком, перш ніж призначати на цю посаду? Для

того, щоб той не відмовився, не пішов у тінь, як мав намір це зробити, очоливши військову розвідку?

Воля коротко пояснив присутнім, чому саме зараз з'явився цей універсал: поїздка Гайдука до Суздаля – це перший вихід нової держави на міжнародну арену Треба, щоб представник України–Руси мав дуже високий статус – хоча і не першої, але і не другої людини в державі. Воля наголосив, що добрі стосунки з російським монархом матимуть важливе внутрішньодержавне значення з огляду на позицію Донбасу і Таврії.

Після цього ще один сюрприз очікував Гайдука. Чарівно всміхаючись, Ерна Еріхівна Богошитська винесла з сусідньої кімнати парадний мундир для нього. Світло-блакитний, іншого, ніж при гетьмані, крою – без козацької стилізації, – але прикрашений шевронами і емблемою нового міністерства, з чотиризірковими погонами і подвійними стежками золотих лампасів на брюках, мундир був дивом демократичного військово-уніформного мистецтва кінця ХХІ століття.

Гайдук замовк, наче намагався згадати, що ж насправді з ним відбувалося в 2078 році, де блукав він по цій землі, доки не доповз до стогу сіна, де помер. А коли почалося масове повернення до Віри, то прийшов Час Віри. Час молитви і повернення до Бога.

Два мільярди людей, що залишились на Землі, почали гарячковито шукати собі богів – старих чи нових. Зевс, Аполлон, Сварог, Дажбог, Перун, Велес, Христос, Будда, Брахма, Заратустра, Магомет. З'явилися нові, не бачені до цього боги і нові герої: Помст, Добролют, Парка, Траха, Сало, Сміттяна. Новими персонажами цього пантеону стали також Цар–Голод, богиня Холодрига, Цариця-Пошесть і добрий бог Імунітет.

Саме в цей час Темряви і розпуки на найвищій горі над Дніпром, що панує над простором між Доном і Дунаєм і є духовно-енергетичним центром України, народився в засніженому лісі Людинобог чи Боголюдина. А подобизна його була така: на голові – шолом золотий з антенами дальнього космічного зв'язку, на обличчі – маска пілота часів Третьої світової війни, а голос його –

мов ревище найбільших футбольних стадіонів доісторичного світу. І в правиці він тримав книгу за сімома печатями, де доля кожної людини була написана, але книгу ту ніхто не міг прочитати, а в лівій руці стискав він меч лазерний з двома променями й енергетичною підкачкою. А ноги в нього були могутні кінські, з золотими копитами, якими викрешував він джерела водянні з землі.

Окремим від основної сюжетної лінії є оповідач Фавн. FAVN, що означало First Advanced Virtual Nomad. Фавн нічого не вимагав від людей – ні їжі, ні жертвоприношення, ні золота. Тільки просив прийти до його печери і розповісти правду про своє життя. Взамін він давав людям заспокоєння, знімав, наче наркотиком, усі страхи та кошмари минулого. До Фавна, якого прозвали Печерським Целителем, почали приходити палігрими з дальніх земель – від Дона до Дунаю. Але нікому він не відкривав тої книги, хоч як його просили ті, хто сповідувався в нього. Ніхто не розумів, навіймо йому те знаття людських гріхів, печалей і надій, той тягар скорботний. Трапилося, що взимку стала облогою навкруги братської оселі велика зграя північних вовків, великих голодних двометрових тварюк з довгою сіро-сивою шерстю, які загризли вартових і вже обступили були занесений снігами продуктовий склад, в якому закрилися братчики. Вовки залізли на дах і прогризли в ньому дірку. Братчики зрозуміли, що прийшла їхня погибель, бо кулі не брали вовків, не пробивали їхню кулевідпорну шерсть, і люди почали молитися, і хтось сказав: «Ось прийшов мій смертний час, і ніхто мене не згадає, бо я втратив сім'ю, тільки Фавн знає, що жив такий один на темнім світі» [45, с. 57]. І Фавн почув його мольбу і, вийшовши з печери, пішов убивати вовків лазерним мечем. Вовки скавучали, вишкіривши гострі, великі, наче фінські ножі, ікла, стрибали на Фавна, – але його меч розрубав їх навпіл, і їхньою чорною кров'ю заюшений був сніг на горі. Гору згодом так і назвали: Чорна гора. Залишки зграя, підібгавши хвости, втекли до великого лісу, на північ.

На честь Фавна врятовані ним братчики спорудили з каміння і дерева подобизну у вигляді ідола з золотою головою, в руках – автомат з лазерним прицілом і книга, зроблена з баскетбольного щита, а ноги – зі стовбурів дуба.

Гайдука з супутниками ввели до великої зали, три скляні стіни якої відкривалися на неозорий український степ, якому кінця–краю не було: тут золотіли соняшники, що повертали свої голови за сонцем, шелестіли бронзові зарості кукурудзи, а на безмежному баштані червоно і оранжево світилися планети гарбузів, темно-зеленими ядрами лежали прохолодні кавуни. Після похмурого мороку Великої Темряви з її низькими грифельно-брудними хмарами, що прасували Землю і пригнічували людські душі, небо на панорамі здавалося прозоро-глибоким, з переходом від легковажної блакиті, створеної для птахів, до чорно-фіолетових космічних заповідників Бога.

Іншим постає перед нами Ізидор: «Розповідали, що, коли Чорна Орда окупувала Київ, він сховав у підвалах Софійського собору близько ста двадцяти єврейських дітей і не дав ірансько-палестинській спецкоманді «Месники Сабри» потягти цих дітей до Бабиного Яру У роки Великої Темряви Ізидор відкрив при Софійському соборі притулок для київських дітей-сиріт, у Києві та приміських селах священники збирали подаяння, щоб урятувати голодних дітей. Ще Гайдукові розповіли, що митрополит знає сім древніх мов – арамейську гебрейську давньогрецьку латину санскрит, староруську і старопольську (шльонську) – і вважається одним з найкращих знавців біблійно-євангельських текстів. Його перу належала книга «Віра в Бога і тиранія Технологій», видана в 2075 році у Ватикані, що викликало численні доноси з боку православних фанатиків і невдоволення гетьмана.

У відповідь на це Ізидор написав публічну заяву в якій стверджував, що у XXI столітті перед християнством – чи то католицизмом, чи православ'ям, чи протестантством – стоїть спільний виклик – виживання. Мотивів для об'єднання набагато більше, ніж до розбрату І хоча його не обрали патріархом об'єднаної Української помісної церкви, як багато хто сподівався, проте авторитет Ізидора зріс» [45, с. 56].

Присутності автора позбавляється текст під час опису діалогу між Богом і Сатаною за порушення їхньої спільної сфери впливу: «САТАНА. Рівновагу порушив Ти, дозволивши Твоїм дітям, божевільним землянам, провести серію

ядерних вибухів. Ти що, не знав, які наслідки потягне за собою Твій дозвіл? Не читав спеціальної літератури про ядерну ніч?

Б. Припустимо, я помилявся, в чому каюся. Але ти не мав права оголошувати Землю своїм володінням – зоною Абсолютного Зла.

С. (сміючись). Я тільки заповнив існуючий вакуум влади.

Б. З метою відновлення запровадженого мною світопорядку я відправляю на Землю особливий легіон Ангелів Світла...

С. (іронічно)...яких у всеозброєнні чекатиме і знищить мій легіон Ангелів Безодні.

Б. Пропоную не починати нової Небесної Війни, бо світ може не витримати нового випробування.

С. Я не проти, бо немає в Універсумі миролюбнішої сили, ніж я та мої Ангели Безодні. Але ти програв людство, яке зневірилося в добрі, в існуванні милосердя. Люди не вірять у Тебе.

Б. Це наклеп! За найсвіжішими соціологічними дослідженнями, до двадцяти відсотків людей – це святі, добрі, благочестиві люди, які слідують моїм заповідям» [45, с. 129]. Цей діалог письменник увів, щоб показати: в тексті фігурують не лише світлі люди, які прагнуть добра в майбутньому, але й темні.

Система підземних тунелів розгалужувалася – це було справжнє підземне місто з цехами й лабораторіями, магазинами, складами й центром відпочинку Гайдук ще раз з сумом подумав, що він виявився далеко не найкращим керівником розвідувальної організації, яка за його наказом дивним чином не помітила об'єкт «Чорнобиль-30». Було порушено головний принцип розвідки: знати все без винятків. Нарешті колона виїхала на просторий підземний майдан, освітлений з особливою яскравістю, і зупинилася перед спорудою, що трималася на восьми легких, сяючих алюмінієм і нікелем, конструкціях-колонах. Навпроти розташувався монумент: довга колона людей у дивних свинцевих накидках (ці люди виглядали як олов'яні солдати) виходила на майданчик, де лежали розкидані уламки реактора, і приречено спускалася у підземелля, зникаючи назавжди – мабуть, згоряючи у пекельному полум'ї.

Наратор перемикає увагу реципієнтів на дату 14–17 березня було призначений з'їзд представників міст і земель України, поетично названий Василем Волею Всеукраїнським народним вічем, що мав відбуватися під гаслом «Будуймо нову державу». З'їзд мав створити нові органи влади – парламент, уряд, верховний суд, прийняти тимчасову конституцію, і 18 березня, в суботу передбачалося проведення урочистої інавгурації новоствореної держави.

Члени ЦКР перебували в особливому стані – наче струм високої напруги було пропущено через зал засідань – у стані збудження та ейфорії: адже надходив момент проголошення, створення, народження, кристалізації нової держави – держави для XXII століття, ще небаченої, вимріяної, позбавленої жахливих недоліків українських держав-покручів, держав – монстрів минулого.

Це мала бути конфедерація земель України–Руси, кожна з яких створювала власний парламент і формувала уряд. Більшість питань внутрішнього розвитку віддавалася на відкуп землям; за конфедерацією залишалися лише питання зовнішньої і безпекової політики, єдиних фінансів і загальнодержавного регулювання різних сфер діяльності державного організму – проте рішуча перевага надавалася децентралізації.

Планувалося створити чотирнадцять окремих незалежних одиниць: «око – Київ (особливий конфедеративний округ – Київ); Київсько-Черкаська земля; Галичина; Буковина; Закарпаття; Волинсько-Поліська земля; Чернігівщина; Слобожанщина; Полтавщина; Донеччина; Поділля; Запорозька земля; Причорномор'я; Таврія (Крим)» [45, с. 167].

Також оповідь велась про те, щоб створити з представників, що зібралися тут, власне, раду Конфедерації – своєрідний сенат – верховний законодавчий орган, який буде тимчасово уповноважений приймати закони.

Особливою вимогою стала необхідність призначити тимчасово, терміном на один рік, президента і уряд України–Руси, яким нададуть всі повноваження у проведенні внутрішньої та зовнішньої політики. Президентом новоствореної держави пропонував І. Гайдук призначити Василя Волю – відомого лідера, який

у найважчий час працював в ім'я нової держави. Уряд має бути складений з представників найбільших міст та земель України. Головою уряду доцільно призначити пана Єфім'єва. Відповідні вибори до парламенту і президентські провести через рік, коли стабілізується ситуація в державі.

Через день планувалось на закритому засіданні прийняти закон про створення Української Народної Армії і оголосити загальну мобілізацію чоловіків від шістнадцяти до сорока років, окремих контингентів жінок – від двадцяти до тридцяти п'яти років. Це має дати нам не менше одного мільйона вояків. Зброї, амуніції та обмундирування в нас вистачить. «Ви спитаєте, чому треба набирати до війська дітей? Відповідаю: для того, щоб врятувати від голоду наркотиків і безбатьченківства нашу молодь, дати їй освіту і прищепити патріотизм, любов до Батьківщини» [45, с. 168].

Ігор Гайдук також пропонував прийняти декрет про вихід України з міжнародного без'ядерного режиму і про можливе застосування ядерної зброї у разі нападу на Україну. Сорок п'ять країн світу вже набули ядерну зброю. Технічно Україна також готова до цього.

Якщо хочете жити – приймайте ці пропозиції. Тоді матимете політичне право керувати великим народом. Пропоную завтрашній день присвятити узгодженню цих питань. Все, що роз'єднує нас – відкиньте. Другорядні питання можна вирішити пізніше. Зараз треба рятувати те, що залишилося від України. Її народ, її землі.

«Сьогодні, шістнадцятого березня 2079 року, відроджується тисячолітня держава укрів, русів та інших народів, що з давніх-давен проживають на своїй древній землі. Ім'я цій державі – Україна-Русь!» [45, с. 170] – повідомляв І. Гайдук.

Ми повертаємо державі нашій споконвічне ім'я Русь, вкрадене у нашого народу ворогами з Півночі. Слава Україні-Руси! Ці слова викликали нарешті реакцію майдану: почулися оплески, вигуки «Слава!». Церковний хор, що складався з семінаристів у чорних сюртуках, проспівав «Алілуя!».

Хартія відродження України-Руси, яку склали Гайдук і Василь Воля, Індіра Голембієвська, є посланням народів нашому багатостраждальному народам і державам усього світу про нашу непорушну волю. Держава має бути сильною, об'єднаною демократичною нацією, покінчити назавжди з феодальним минулим, з олігархічною системою правління, з національним приниженням. У демократію вірить Оля, але не вірить Гайдук. Наприкінці книги кожен залишається при власній думці: «Я люблю вас, пане генерале, хоч ви і ворог демократії, за яку я боролася. Божевільний диктатор, Попандопулос, Кара-Хан чи Піночет, як їх там...» [45, с. 382].

Символічно, що держава виникає в Нульовий Час. Час Zero, коли можемо починати все спочатку не обтяжені ніякими злочинами і забобонами минулого; з цього дня ми почнемо нове обчислення часу започаткуємо наш новий український календар.

Нова держава будується як вільний конфедеративний союз самоврядних міст і земель України-Руси зі столицею в Києві, об'єднаний спільними цілями і спільною зовнішньою і безпековою політикою. Україна-Русь складатиметься з чотирнадцяти самостійних суб'єктів Конфедерації, а відтак на нашому прапорі і державному гербі засяють чотирнадцять золотих зірок. Таких, як Холмщина, Підляшшя, Курщина та Кубань! Вчора віче затвердило текст тимчасової – так званої малої – Конституції держави, яка гарантує всім громадянам незалежно від національної, релігійної, політичної, культурної чи сексуальної орієнтації рівні права і політичні свободи. Велика Конституція України-Руси буде розроблена спеціальною законодавчою асамблеєю і затверджена народним референдумом.

Держава будуватиметься на принципах народного самоврядування, солідаризму і соборності. Вчора також було створено сенат України-Руси – тимчасовий законодавчий орган до часу проведення загальних виборів через чотири місяці. «Сьогодні, у Годину Zero, ми творимо тут, у священному місці Києва, нову історію. Новий час. Творимо нову державу Державі слава! Героям слава! Богам нашим – слава!» [45, с. 171].

Мабуть, символічно останній розділ автор-наратор пише він імені ненародженої дитини Ігоря Гайдука та Олі Гудими, занадто сейрозними є судження ще не народженої дитини: «Отже, я — Свято-Петро Ігор Гайдук, ще не народжений син генерала Гайдука та Олі Гудими. Я так люблю свою матусю, мені так затишно всередині її молодого, гарного тіла, яке віддає мені все найкраще, що має; от тільки поки що я не можу поглянути іззовні на свою матусю, побачити, як вона виглядає» [45, с. 434].

Фінальні слова наповнені дитячою безпосередністю і вірою у краще майбуття: «Я не знаю, куди ми йдемо – чи ми тікаємо назавжди з цієї землі, з цього осоружного Дикого Поля, оманливо схожого на рай, чи навпаки – повертаємось до себе, в свою країну, де нас чекають, де пам'ятають мою матінку і люблять тата, де наш дім, де неоране поле, де в повітці чекає іржавий плуг. Вночі, коли до мене прийшло це дивне видіння, раптом прокинулася моя матінка, схопилася й заплакала – мабуть, привиділися їй та сама гора, Дніпро і чоловік із сином, що налаштувалися в дорогу, самі не знаючи – куди» [45, с. 436].

Дуже важливою є наскрізна думка, що об'єднує твори: всі великі біди України та українців народжуються через внутрішні чвари і розбрат, багато разів підкреслюється руйнівна система української влади (все задля власної вигоди); відсутність стратегії на майбутнє тощо. Тож, Ю. Щербак розбирає потенційні загрози, які чекають на нас, і показує, до яких серйозних наслідків вони можуть призвести. Його застереження йде через страх і тривогу за Україну, за націю, за усіх людей та прагнення до надії в гуманне людське начало, в її тверезий розум, які й повинні порятувати нашу цивілізацію від деградації і загибелі. Головне, щоб у час великої гри Україна на великій шаховій дошці світу могла грати свою роль, а не роль пішака. У автора є ще чимало ідей, що стане ґрунтом для наших подальших досліджень.

Письменник використовує значну кількість нараторів, зокрема й він сам є ним, щоб зобразити масштабність зображуваних подій. Твори Ю. Щербака завжди сповнені авторськими роздумами, він пише про майбутнє, але уявляє

його тільки крізь соціальну призму сучасного. Застерігає: ось що може статися, якщо ми не вживемо заходів; тож треба щось зробити сьогодні, бо завтра вже може бути пізно.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ПАНОРАМИ МАЙБУТНЬОГО В РОМАНІ Ю. ЩЕРБАКА «ЧАС ТИРАНА. ПРОЗРІННЯ 2084»

Трилогія Ю. Щербака вражає авторською тенденційністю, впізнаваністю фігурантів українського політикуму, художньою кристалізацією проблем України та виразно артикульованих викликів, що постають перед державою й суспільством у світі. С. Хороб, аналізуючи творчість письменника в руслі фантастичних творів, зокрема антиутопії, зазначила, що він «найяскравіший репрезентант цього жанру» в українській літературі [43, с. 14].

Т. Терен з'ясувала, що працював письменник над трилогією майже п'ять років: «Це був дивний стан найвищої завантаженості роботою, входження у проблематику. Багато думок до мене приходило вночі – напівснів, напівреальних речей» [38, с. 12]. За таким розкладом писав: «Вставав о 7:30 – я ранній птах. Прокидатися о 5-й, як і відомі класики соцреалізму про себе розповідали, мене це не приваблює» [38, с. 12].

І. Дзюба наголошував: «Юрій Щербак...встиг відзначитися своїми ідейно-тематичними шуканнями...» [8, с. 479] в прозі (від теми зрадництва, дрібного шкідництва, боротьби за владу, планів на масове знищення християнського народу, теми позашлюбних стосунків, влади жінки, до нерозділеного кохання, душевного смутку, теми влади й релігії).

М. Мележик характеризувала трилогію письменника. Вона визначила жанровий різновид романів, зокрема й «Час тирана. Прозріння 2084»: «роман-застереження або антиутопія – так можна визначити жанр трилогії. Однак якщо утопія змальовує вигадане автором, на його думку, ідеальне суспільство, то антиутопія – це те, проти чого письменник активно протестує» [27, с. 58].

Роман «Час тирана. Прозріння 2084» про силу влади, її виконавців. Автор продовжує описувати глобальні проблеми, які є алюзією на знані українські проблеми минулого й сьогодення. Він розповідає про Ігора Гайдука (це герой двох попередніх романів Ю. Щербака) як тирана, якого бояться, ненавидять і якому усі підпорядковуються. Він дуже довго йшов до влади, проте, опинившись на її вершині, відчувається самотньо: кохана дружина Ольга померла, залишивши сина, якого Ігор бачить зрідка; друзі стали ворогами (і прагнуть скинути Гайдука з цього посту). Паралельною темою в романі виступає на передній план – ідея спільної християнізації народів Америки, Європи та Китаю. Проблеми країн світу мають давнє коріння (релігійне): народи не можуть берегти свої святині й духовні норми від зазіхань інших.

Автор звертається до природи протиріч між людською всюдозволеністю, яка породжується владою та народом, який покійно все терпить. Ю. Щербак дотримується позиції Гегеля, що «державна понад усе», бо він переконаний, що

авторитарна особистість зможе зробити країну успішною, незважаючи ні на що й ні на кого.

Оскільки цей роман про Україну-Русь (зображує ситуації минулого й сьогодення нинішньої України), автор своєрідно розкрив проблему влади, принципи керівництва державою в умовах авторитаризму. За словами Ю. Щербака, міцна держава має будуватись за принципами: загальнодержавного солідаризму та державного націоналізму. У центрі зіткнення цивілізацій та їхніх протиріч (держава чи церква) опиняється Ігор Гайдук – анахорет (відлюдник, сам собі на думці) при владі. У реципієнта його особистість викликає співчуття. Не випадково образи головних героїв в антиутопіях трагічні. Ігор Гайдук тривалий час йшов до влади, пережив клінічну смерть, але вижив, щоб стати керівником державного апарату держави, за яку постійно боровся.

Майбутнє автор зобразив із позицій сучасних проблем і ситуацій. М. Григорчук писав, що «до глибоко філософських можна віднести також розмірковування Ю. Щербака про «лінійну стрілу часу», направлену від минулого до майбутнього. На противагу, їй письменник вводить елементарну частку часу – «таймон», що здатна рухатись по кривій спіралеподібній часовій траєкторії» [6, с. 4], – це відкриття епохи 2074 р. Розенфельдом, Шиміцу й Капровського.

Теми, порушені в романі, актуальні, питання тільки в тому, чи буде належно прочитана й осмислена українцями художня пересторога Ю. Щербака; чи зможемо ми відвернути глобальну катастрофу, від якої він нас застерігає. Майбутнє, яке пов'язане з Києвом, символізує проект Крейди («Небесний Єрусалим» – ідея міста, «... що висить у небі, наче зоря») [46, с. 112]. На Дніпрі над Борщиною планують побудувати штучний бетонний півострів. У Києві Гайдук планує побудувати другий Єрусалим, який буде втіленням ідеального суспільства. На думку Ігора, столиця України має символізувати богонатхненний народ, а не диктаторську країну.

Ю. Щербак зображує нові технічні дива («ящірку»): «жовто-зелено-коричнева бойова машина (її не можна було назвати ні танком, ні бронетранспортером – це був новий клас зброї) заввишки один метр, вагою три тонни, керована як «дрон» автоматично, видовжена до 5–7 метрів, гнучка (складалася з кількох рухомих фрагментів) і стрімка, немовби справжня ящірка, котилася на кулеподібних колесах...» [46, с. 120].

Роман в основному описує сьогодення, ніж майбутнє, хоча деякі винаходи й належать до неіснуючих, проте вони є результатом бурхливого технічного розвитку сьогодення: «черепахи», «дрони-кілери» (які має армія Гайдука), «літаки з вертикальним злетом», нармати, що наносять імпульсні удари електромагнітними хвилями, «smart-кулі», керована комп'ютерами «біметалева сарана, яка здатна розмножуватись» і знищує все (є алюзією на апокаліптичне пророцтво «Одкровення»). Спрямовує армію сарани шейх Омар на країн-ворогів. Наприклад, на Рим: «комп'ютери Фонду були заражені смертельним вірусом – коричневою сараною, яка пожерла всю інформацію на твердих дисках – тому весь комплекс апаратури довелося знищити – спалити в газових печах контррозвідки» [46, с. 48].

До новинок належать «гафнієві реактори» («немовби чорним фломастером промальовані труби старовинної Запорізької ЛЕС, вже давно перебудованої під новий тип гафнієвих реакторів» [46, с. 67]), «мобільні енергетичні станції», «Хакерленд» у Карпатах – це всесвітній сервер, що контролює світові комп'ютерні мережі чи своєрідний космічний комп'ютер, у якому міститься інформація про людей. Ці нововведення є невід'ємною частиною життя людини. Такі речі допомагають створювати фантазмагорійні реалії, хоча й уписані в топографічні об'єкти України, зокрема Києва.

Загалом творчість Ю. Щербака змушує подивитись на життя українців з іншої, вигаданої точки зору. Звісно, що він порушує тему суспільства і людини; особистої моральності й розуміння внутрішнього «я» своєї важливості. Прикметно, що історію переживань однієї особи він переносить на суспільство в цілому (такою є його манера письма).

Отже, маючи підстави для виокремлення двох основних тем, які стосуються політики й релігії, спробуємо визначити їхні домінуючі риси й віднайти істинне призначення цього роману в контексті української літератури.

3.1. Протистояння ідеї реуніфікації християнства й емірату «Рутенія»

Письменник зображує середовище, яке дистанціює реципієнтів від сьогодення до майбутнього. Максимально наближує проблеми України до майбутніх, але у ширшому контексті.

У майбутньому США теж допомагає й стежить за діяльністю керівників України-Русі. Режим Гайдука їм зручний і необхідний. Олівер Браун під час бесіди з Президентом США стверджував: «Київ – стратегічно важливий аванпост християнської цивілізації. Впаде Україна-Русь – впаде Центральна Європа. Нам треба підтримати режим Гайдука» [46, с. 56].

Письменник особливу увагу приділяє долі християнської релігії у світі та ролі церкви в Україні. Завітавши до Риму, патріарх Русі-України Ізидор і тиран Ігор Гайдук вели перемовини з Папою Климентом XV і Джузеппе Монті щодо об'єднання всіх християнських церков довкола римської церкви. У червні чи липні вони домовились провести Вселенський християнський собор у Києві, який мав би об'єднати всіх. Хоча деякі герої, наприклад Малахов, сумнівається у християнськості українців, бо у своїй основі – це народ-язичник.

Новітнім людинозвіром Ю. Щербак називає шейха Омара аль-Бакра. За ним ретельно стежить полковник Герман Фатхулін, який очолював управління з боротьби з ісламським екстремізмом Національного агентства внутрішньої безпеки за режиму Гайдука. Інформація Фатхуліна про шейха Омара не ставить під сумнів роботу української агентурної мережі. Лідер ісламістів – геніальна людина, яка багато в чому не лише перевершила своїх попередників-тиранів, що прагнули всесвітнього панування й єдиновладдя раси (наприклад, Гітлер, Сталін і т. д.), а й створила мережу децентралізованих, не прив'язаних до

певної території організацій-клітин «Глобального джихаду». Ці організації мали ряд повноважень і обов'язків, які диктував шейх Омар. Керівники організацій були вільними у відборі кадрів і рішень, що виконувались на місцях.

У романі проти Возз'єднання християн довкола римської церкви виступає шейх Омар аль-Бакр. Ю. Щербак зображує протиріччя між Заходом і Сходом, їхніми ідеологіями (християнством й ісламом). За переконаннями Омара аль-Бакра, найбільше зло сучасного світу походить: по-перше, це через європейський спекулятивний капітал; по-друге, юдо-християнську ліберальну систему капіталістичних цінностей; по-третє, нестримного розвитку технологічних інновацій американсько-європейської цивілізації.

Глобальний джихад несе загрозу християнам – так вважають американські, італійські, українські, польські керівники держав. Адже вища мета ісламбаду (тобто «Глобальному джихаду») полягала у знищенні християн. Глобальний джихад почав діяти через винищення християнства, тобто «хрестоциду» (який діяв у 2082 р.) та встановлення влади всесвітнього халіфату на основі відданості Аллахові та його Пророку. Лідер ісламістів шейх Омар аль-Бакр ще в молодому віці ґрунтовно вивчив Коран, дотримувався законів шаріату, був мудрим, рівно наближеним як до сунітів, так і до шиїтів, чим дивував свої рідних і заслужив право носити звання шейха і чорну чалму. Під час бойових дій, в яких він брав участь одягав зелену чалму, яка символізувала його наближеність до Пророка. Жінки мріяли бути поряд із Омаром (був надзвичайно красивим напіварабом-напівперсом), проте він залишався вірним своїм переконанням. На батьківщині юнака декількох заміжніх було покарано каменуванням за спробу залицяння до нього.

Омар планував викорінити єврейську скверну, що породила культ золота, наживи, брехні. Його доктриною було не завоювання простору, а людських душ. Перше, що він зробив, перебуваючи на посту лідера міжнародної ісламського фронту проти юдеїв та християн – це відновив в Індонезії сунітсько-шиїтсько богословську раду. Керувався він особистими причинами

для реуніфікації мусульман: з одного боку, батько – суніт, а з іншого, мати – шіїтка. Здавалося, вони не могли бути разом через релігійні суперечності, але ісламські бізнес-інтереси перемогли цю ворожнечу, а тому об'єднавши бізнеси обох сімей, утворили власну імперію.

Омар відмовився брати участь у розвитку батькового бізнесу, але після його смерті на частку зі спадку заснував «Ісламський банк справедливості», щоб надавати кредити тим найбільш бідним верствам населення, які бажали вчитися. За порушення правил використання грошей (не на навчання, а на розваги) було суворе покарання – відрубували руку, зрідка – голову. Лідер ісламістів сформулював основні завдання «Глобального джихаду», в яких перші два пункти стосувались винищення невірних (кафірів) і зрадників-мусульман (муфт).

Омар виступає проти Возз'єднання, тому планує організувати теракт у Києві. Ігор Гайдук знає про його плани на Україну, тому говорить, що «у світі зростає агресивна активність «Глобального джихаду», і Україну-Русь внесено до пріоритетного списку держав, призначених на знищення. Замість неї хочуть створити емірат Рутенія» [46, с. 150]. На Європу, США і Китай у Омара інші плани: Європа стане відкритою для будь-якого народу, тобто «перетвориться на двадцять один емірат» [46, с. 162]. Китай буде розділено на дві частини: капіталістичний (Південний) і комуністичний (Північний). США припинить своє автономне існування. Україна-Русь буде серед ряду інших країн, яких потенційно «заморозять», тобто знищити її.

Хмари, які накочують у вигляді десятків-сотень сарн, на різні куточки Європи, України-Русі є найбільшою загрозою народам, адже реакція на їхню атаку викликає миттєву смерть. Протистоять ідеям реуніфікації християнства у творі внутрішні вороги України-Русі, які перебувають на вагомих державних посадах. Як говорять, менша влада породжує залежність мати її ще більше. Внутрішніми вороги представлені в особах – полковника Стригуна й міністра оборони (він же колишній товариш Гайдуга) Палія й Крейди. Вони діють

узгоджено й спільно, мають розроблений план захоплення влади, щоб утворити емірат «Рутенія» й усунути диктат Гайдука.

Крейда планує стати еміром України, верховним ісламським правителем емірату України-Русі, адже він тричі йшов до влади. Знає напам'ять усі правила політичної гри, став повноцінним мусульманином. Був нагороджений Золотою шаблею Пророка за служіння джихаду. Уклав «Маніфест 148-ми», в якому перший підпис належав йому. Зміст якого був гарантією й підтримкою шейха Омара та «Глобального джихаду». Маніфест перехопили прибічники Гайдука.

Згідно з його положеннями в результаті заколоту мали реалізуватись такі завдання, вказуємо найосновніші: «1. Фізичне безжальне знищення генерала Гайдука та його оточення й прибічників на місцях і захоплення повної і беззастережної влади над країною. 2. Убивство в Києві, на Софіївському майдані, патріарха України-Русі Ізидора та Папи Климента XV разом з ієрархами, які підтримують ідею християнського єднання ... 3. Проголошення новим режимом Акту добровільного приєднання народу України-Русі до ісламу і створення халіфату «Рутенія»» [46, с. 217].

Леді Палій не була осторонь справи, яку ж сама зініціювала, а тому створила організацію «Матері проти насильства». Учасницями стали кілька тисяч жінок (матері, дружини, доньки чоловіків, репресованих режимом Гайдука). Вони склали списки тих, кого треба знищити, звісно, що першим у списку був – Ігор Гайдук, а потім його перевірені люди.

Тиран України-Русі, ознайомившись із положеннями маніфесту і підписами тих, хто виступив проти нього, запланував розправу. Патріарх Ізидор, звертаючи увагу на успіхи режиму Гайдука, наголошував на психологічному законі, суть якого полягала в тому, що зміни, зазвичай, очікують. Тому, попри вагомості досягнення Гайдука, йому треба продумати, як у майбутньому оновити форми управління державою. Ігор, продовжуючи розмірковування патріарха на цю тему, продовжив, що у майбутнім керівником держави має бути людина наділена такими рисами: не авторитарними, а освячена тисячолітньою традицією; у якої має бути лише крихта влади, з

обмеженими Конституцією церемоніальними функціями; це повинен бути не представник якоїсь партії, ні, людина, яка відповідатиме перед Богом; центр-символ влади повинен розташовуватись у Софіївському соборі, але при цьому церква має бути відділена від країни. Ізидор засумнівався у таких доведеннях, тому що поєднання верховної релігійної та державної влади, схоже на явище «цезаропапізму» [46, с. 187].

У трилогії кульмінація і розв'язка співпадають у часі (завершується роман Возз'єднанням представників християн 117-ти країн світу) та велетенського натовпу вірян, які на власні очі стають свідками підписання Акту Возз'єднання, тобто повернення до «древньої неподільної церкви» [46, с. 345]. Агресія шейха Омара припиняється його ж вбивством у палаці єдності мусульман. З його смертю відмирає ідея всесвітнього христоциду.

Отже, зазначаємо, що роман є філософським і злободенним. Соціальні обставини, підвищений інтерес до влади, роз'єднують людей, породжуючи в їхніх душах найгірші риси, прагнення осмислити неправильність історії. Тема панування однієї релігії над усім світом є продовженням інтелектуальної прози Ю. Щербака. Прозаїк не обмежується темою релігії, тому суголосним цій проблемі є тема владознавства.

3.2. Зображення проблем кратології, її принад і небезпек

Ю. Щербак має власні принципи щодо влади і тих, хто її здійснює, бо сам належить до цієї сфери. На його думку, яку він висвітлює у творі, влада потрібна як інструмент менеджменту, а не зброя, яка задовольняє інстинкти і брудні політичні пристрасті. Проблеми українців виникають не через те, що такі часи, а через те, що неможливо віднайти тих, хто віддано служитиме інтересам держави вірою і правдою, і не загрузне в корупції.

Письменник занурюється в поняття «синдром тирана» й описує визначних осіб, які контролювали увесь державний апарат (наприклад, Старого, тобто Йосипа Сталіна). Його імперія нараховувала сто десять народів під

рукою. Влада тирана не є вічною і в будь-який момент приречена на розпад. Ю. Щербак відтворює згадки про критичний момент Сталіна: йому ніхто не може піднести таблетку аспірину (бо він їх приймав). І він справляє свої фізіологічні потреби на місці, бо не здатен викликати ні помічників, ні охорону. І в цю мить він згадує про всі скоєні ним жахіття: вбивство своєї дружини, відчуженість від нього дітей, зраду учнів і примарність влади та паперову сильну країну. А під час його перепоховання з його мундира зрізали гудзики – це ганебний вчинок, який тільки можна зробити над мертвим.

Автор висвітлює ідею влади у філософському ракурсі. Розмірковує над владою слабких лідерів, які схожі на канатохідців: вони пересуваються, але, в який момент зірвуться – залежить від обставин і тих, хто йде позаду них. Думка письменника зрозуміла: якщо вже отримав владу, то дотримуйся твердої руки і сильної волі, ні в якому разі не показуй свої слабкості.

Лектор Академії кратології Германік, охарактеризовуючи владу і тиранів, своїм слухачам говорив запам'ятати, що немає влади без зради. Це явище відчули на собі і Гітлер, і Сталін, і Кара-хан, і він. За його словами, «всі тирани ходять у тіні зради» [46, с. 198]. Нікого з тих, хто опинився на вершині влади, не омине підступність навіть найближчих. Простежуємо також критику тоталітарних особистостей (про їхні принципи кратології); патріотизм (Гайдук мріє про відтворення історії предків); незалежність. Можливо, не випадково автор для позначення свого відкриття обирає назву, яка походить від двох англійських слів: «time» і «on», що разом означає «увімкнений час», той час, який визначає часові рамки, в яких триватиме влада.

Особливими є розділи в романі, присвячені темі кратології (увага зосереджувалась довкола її принад і небезпек). Автор доволі багато уваги приділяє проблемі владознавства. Цей роман є своєрідною «сагою про владу», – стверджував М. Григорчук [6, с. 4]. Письменник вставними епізодами з Академії кратології, в якій навчаються учні, вводить реципієнтів у світ, де панують тирані. Академія кратології мала ряд тестів, які допомагали учням визначитись із рівнем володіння основ тиранії: «1. Тест на волю до влади.

2. Тест на відсутність совісті – якості дуже необхідної для справляння влади.
3. Найбільш складний і важко прохідний тест – відповідь на просте запитання: «навіщо тобі влада і що ти збираєшся робити з нею?» [46, с. 56]. Вчитель пояснював учням: «Влада дається вам для того, щоб робити будь-що – і ніхто, ніхто, якщо ваша влада справжня, не скаже вам слова заперечення» [46, с. 200].

Ю. Щербак часи перебування на посту І. Гайдука називає «владарюванням». Вчитель учив Гайдука рухатись до сяючих вершин Абсолютної Влади, бо «влада – як гірське повітря, її забагато не буває» [46, с. 123]. На вершині влади завжди самотньо. Гайдук згадував слова Учителя: «Треба вміти захищати свою владу, – згадав слова Учителя. – Той, хто не захищає своєї влади, – не гідний її. Смерть і страх смерті – ось найкращі охоронці влади» [46, с. 146] і дотримувався їх постулатів.

Ю. Щербак проводить лінію між владою політичною та владою жінок над чоловіками (у подружньому житті). Ідея жіночої влади є унікальною по-своєму. В Україні-Русі вона є актуальною, адже чоловіки, зазвичай, підпорядковуються жіночим примхам, а жінки отримали потворну владу над чоловіками. Подружні пари, зображені в романі, сходились по любові, однак з часом життя змінювало їхнє ставлення до цього почуття. Спостерігаємо за сварками (полковника Германа Фатхулїна та його дружини Ніни, яка через постійні ревності влаштувала сварки) чи Джованні Россі та Франко Россі (мав коханку, про яку знала дружина). Сюжет роману насичений подіями, в яких причинно-наслідкові зв'язки пов'язані між собою. Наприклад, вірна дружина Франко Джованна зраджує йому з молодим українським офіцером Джорджем Безпалім. Ступивши одного разу, на хибний шлях, повернутися назад майже неможливо.

Слухачі Академії кратології вивчали тему «Жінка і влада». Під час лекції учень Зозо розповів історію, як він, будучи професійним революціонером, переховувався від поліції в домі свого товариша, переспав із його дружиною. Наслідки цієї ночі він побачив рівно через чотирнадцять років, коли знову опинився у домі цього друга, й побачив господарську дочку (хоча здогадувався,

що це його донька). Звісно, що дівчинка йому сподобалась і він її спокусив. Через декілька років Зозо одружився із нею. Зозина дружина-дочка допомагала йому прибирати до рук владу й знищувати ворогів, але що більшу владу він здобував, тим більше крові було пролито. Це не подобалось Зозиній дружині і вона поступово відсторонювалася від чоловіка, ставала на бік його ворогів, а згодом і зрадила йому з його сином від першого шлюбу. Зозо зрозумів: його дружина-дочка – це перешкода на його шляху до більшої влади. Він був настільки злий, що в приступі гніву вбив дружину, а після цього перетворився на людинозвіра й тотального володаря свого краю. Внутрішній світ Зозо став складним (убивав усіх, хто опинявся на його шляху до влади), а сам Зозо – самотнім і причиною своєї самотності вважав зраду жінки. Таку владу над Зозо мала його жінка. Письменник, уводячи цю історію до роману, намагається окреслити вплив жінки на чоловіка. З одного боку, жінки підтримують чоловіків і вселяють у них віру на більші вчинки, а, з іншого – покидаючи чоловіків, вони нарікають їх самотніми. Позиція письменника у творі така: «врахуйте також, що війна ісламу за вселенське панування – це боротьба за владу чоловіка над жінкою. Від того, чим скінчиться ця боротьба, залежить доля чоловіків на землі та їхньої влади» [46, с. 128].

Тему нерозділеного кохання продовжує подружжя Паліїв. Жінка Палія не кохала зовсім. Сильне почуття у неї було до Ігора Гайдука, тому вона й товаришувала з його жінкою Олею до самої її смерті. А потім була спроба звабити Гайдука, але він не піддався її чарам, тому розлючена жінка планує помсту: намовляє Палія скинути з посади тирана Гайдука. Поки вороги виношують плани руйнування державності України-Русі; Гайдук запиває свою самотність віскі. Молодий Святик Гайдук дивиться на світ не дитинними очима, а сформованими очима особистості. Святик – син Ігора Гайдука. Його наділено даром прозріння, він же Пророк. Дуже швидко починає розуміти сутність свого знання про світ. Ще змалечку він опановує всі доступні йому комп'ютерні ігри. Вважає, що життя – це гра, в якій він обов'язково повинен вийти переможцем. Опиняючись на дитячому майданчику при Маріїнському

парку, Святику ні з ким гратись, бо діти інших високопосадовців його цураються. Він надзвичайно розумний, але не показує це нікому. Йому нестерпна опіка Ніни Василівни, своєї няні, йому не вистачає матері. Владика Ізидор закликав Гайдука берегти Святика, бо його чекає велике майбутнє. Ігор розуміє, що змову проти нього варто розкрити, але на всяк випадок просить Аллу Назарову попідкуватися про Святика, якщо з ним (тобто Гайдуком) щось трапиться.

У романі представлено модель реальної дійсності України: «...військовий режим України-Руси вперше за сотні років подарував ілюзію ситого, заможного життя у власних дешевих будинках, можливість мати власні дешеві автомобілі й маленькі літачки, стереоскопічні телевізори, play stations і комунікаційні гаджети» [46, с. 123]. Роман «Час тирана. Прозріння 2084» продовжує серію саркастичних аббревіатур, які були започатковані ще в першому романі «Час смертохристів. Міражі...». Наприклад, «до всіх територіально-адміністративних одиниць держави були призначені військові губернатори або комісари Збройних сил – так звані представники КОПОР-РАМу (народне прізвисько ТОПОР-СРАМу)» [46, с. 64]. Є алюзії на сучасне життя, але зі значним домислом: об'єктом для знущань став мер Харкова Михайло Добкін у романі – Мітель Дупкін – «у Харкові власник міського ринку, злодій у законі Мітель Дупкін та член його формування Адольф Хермес, створивши підпільну організацію ХАМ (Харківська асоціація м'ясників), вирішили перетворити місто на нову столицю України-Руси й перейменувати Харків на Харкієв» [46, с. 64]. Не схвалює автор дії письменника й журналіста Олеся Бузини, який став відомим завдяки тому, що спалював образ Шевченка. У творі він відіграє іншу роль і називає його автор Пузина – «у Києві була заарештована група російських шовіністів, які оголосили Тараса Шевченка «вурдалаком» і почали кампанію за заміну пам'ятника Шевченку навпроти Університету пам'ятником царю-сатрапу Ніколаю Першому» [46, с. 65].

Автор, розмірковуючи над сепаратизмом на Донеччині, в романі писав, до чого призводить сила бажання тих, хто був при владі, але її було замало:

«Першою стала спроба колишнього прем'єр-міністра Никанора Петропавловича Єфім'єва проголосити незалежність Донецько-Української Республіки (ДУР) у червні 2081 року» [46, с. 67]. Проте українці не раз втрачали свою державність з огляду на те, що вони здебільшого схильні до анархії, зневажають будь-які закони (якщо треба самостійно їх вигадують), за гасло мають волю, а не свободу; виявляють байдужість до слів конституції.

Режим Гайдука настав після «епохи гламуру й моральної всюдозволеності, агресивної пропаганди поп-зірок, нав'язування окремими збоченцями-режисерами свого хворобливого бачення людських стосунків» [46, с. 123]. Ігор створив спокійне, цензуроване й контрольоване, об'єктивне інформування суспільства. В культурному житті України-Русі відбуваються зміни: запроваджують стиль Бі-Ті в кіномистецтві, а повна назва – «Back to the Truth» [46, с. 210] (тобто назад до правди), який тяжіє до переробки знаних сюжетів із доповненням нічим нестримуваної порнографії, яку продюсери вважають «абсолютно правдивими картинками реального кохання» [46, с. 210]. Його військові й зоологи намагаються з'ясувати природу бойової металевої сарани, яка з'явилася в Києві й розшматувала Луїзу Троянко, дружину видатного зоолога Валентина Троянко в день їхньої третьої річниці шлюбу. Організуючи Возз'єднання християн, було розроблено план, згідно з яким: створювалась у Києві система спеціальних перепусток для різноманітних громадян; комендантська година; для забезпечення спокою вводили армійські частини з бронетехнікою й додатковими «ящірками»; на «Олімпійському був організований тимчасовий концентраційний табір для затриманих осіб; передбачено було перекриття автомобільних доріг, аеропортів і залізничних станцій. Низка цих заходів надзвичайно припала до душі полковнику Стригуну, який прагнув здійснити плану «Немезида», що передбачав: знищення генерала Гайдука й повалення його режиму разом із його прибічниками.

На думку полковника Стригуна, Палій має бути тираном України-Русі: «ось хто повинен керувати державою», – подумав полковник Стригун [46, с. 126]. Ігор Гайдук реально оцінює свої можливості як носія влади, про що й

говорив Шморгуну: «Всі кажуть – диктатор, тиран... А я підрахував, що реально маю владу над п'ятдесятьма особами, не більше. Ну, може, над сотнею людей. Я можу їх змістити з посади, призначити нових. І все. А далі... від кожного залежить, як він мій наказ виконує...» [46, с. 145].

Утриматись на вершині влади тяжко, особливо, якщо немає підтримки. Гайдук жахається своїй самотності, згадував слова Вчителя про те, що шлях угору, тобто до влади асоціюється не з мандрівкою на Еверест, а з мандрівкою, яка нагадує «самозречення й лютої стратосферної самотності, коли нікому не можна вірити, коли душа випалена, немов поле бою напалмом» [46, с. 167]. Ігор довіряє лише трьом людям: Назаровій (директорці Національного агентства внутрішньої безпеки), Чмілю і Грому (якого Ігор згадує, проте його немає в живих). Навіть в часи Гетьмана Махуна і Президента Волі було більше людей вартих довіри, а тому з міфом про «свою команду» чи «хлопців, яким можна довіряти» [33, с. 168] тиран Гайдук попрощався. Єдиний, хто підтримує Гайдуга – російський генерал Варламов. Ю. Щербак, актуалізуючи події України сьогодення, вводить образ Путіна, якого Варламов називає злочинцем, що перший розпочав братовбивчу війну проти України. Українську державу він вважає, «великою і красивою нашою сестрою» [46, с. 198], в якій, як і в Росії політичну владу здійснюють бездарні пігмеї. Проте він захоплюється режимом Гайдуга: «Ви змогли створити велику слов'янську державу, гідну свого славного минулого» [46, с. 198]. Мав намір підтримати Україну-Русь проти їхнього спільного ворога – ісламський і сіоністський глобалізм, а тому запропонував утворити союз двох держав (України-Русі і Росії). Остання входить до частини України-Русі на правах конфедерації і повністю визнає існування Київської Русі й самостійну державу Україну-Русь. І останньою умовою союзу, за вимогою Гайдуга є обмін військово-дипломатичними місіями між обома країнами. Заручившись підтримкою Росії, Гайдук розпочинав готуватися до християнського єднання.

Отже, Ю. Щербак зображує проблеми кратології в різних площинах: вигаданій Академії кратології; владу Гайдуга у Києві; керівництво шейха

Омара на узбережжі Каспійського моря. Топографічний хронотоп чітко означений письменником у романі: події відбуваються в Києві, Римі, невеликих польських містечках і т. д. Осмислюючи протиріччя сучасної України, її проблеми, письменник намагається врівноважити терези історії минулого й сьогодення, щоб віднайти шлях України в майбутньому. Режим І. Гайдука якнайкраще влаштовує автора, щоб реалізувати свої наміри.

Майбутнє України-Русі може здатись далеким, в якому існують інші пристрої, інші тирані, інша мораль, інші пріоритети. Так, людям необхідні мир і спокій, вони покидають Україну-Русь, поки за владу змагаються сильні і слабкі духом противники. Письменник, безсумнівно, є аналітиком у романі, він аналізує події сьогодення в ракурсі з антуражем майбутнього.

ВИСНОВКИ

Розглянувши теретичні особливості наративу, з'ясували, що сучасне вивчення художніх текстів в аспекті аналізу наративних структур, наративних моделей засвідчує поєднання у визначенні глибинної моделі породження та функціонування тексту складових, пов'язаних зі специфікою розгортання подієвості, а також таких, що визначають характер перетворення історії у наратив і представлення наративу.

Серед наративних стратегій викоремлюють лінійні і нелінійні тексти. Лінійні прозові тексти – це ті, в яких подієвість моделюється лінійно, тобто розгортається з минулого через теперішнє в майбутнє при можливих ретроспекціях і характеризується наявністю іманентної логіки. Наратор при цьому відіграє головну роль – йому відомий фінал, який фіксується на родієвому рівні. Характерними для цього типу структури є наявність історії; присутність фіналу. Другий тип наративної структури – лінійна будова художнього тексту, але з відсутнім фіналом. Третій тип наративної структури – лінійна розповідь, що ґрунтується не так на зовнішніх подіях, як на внутрішніх почуттях героя, і яка називається психологічною.

У романі «Час великої гри. Фантоми 2079» наратори (їх кілька) відіграють головну роль. Лише їм відомий фінал, який фіксується на родієвому рівні. Характерними для цього типу структури є наявність історії; присутність фіналу. Головним наратором є Ігор Гайдук, в іншій подобі (Фавна) в розповідь влітається його оповідь. Автор також є наратором у романі, адже він перемишує сюжетні лінії й надає оцінку кожному.

Загалом трилогія Ю. Щербака вражає авторською тенденційністю, художньою кристалізацією проблем України та виразно артикульованих викликів, що постають перед державою й суспільством. Автор звертається до природи протиріч між людською вседозволеністю, яка породжується владою та народом, який покійно все терпить. Порушує низку проблем, які між собою тісно взаємопов'язані й доповнюють одна одну. Письменник особливу увагу

приділяє долі християнської релігії у світі та ролі церкви в Україні. Ідеям реуніфікації християнства протистоять як міжнародні (шейх Омар аль-Бакр), так і внутрішні вороги (полковник Стригун та міністр оборони Палій, Крейда, Твердохліб). Вони планували створити емірат «Рутенія» й позбавитися диктату Гайдука.

Проблемі кратології відведено особливе місце в романі. Письменник занурюється в поняття «синдром тирана» й описує визначних осіб, які контролювали увесь державний апарат (наприклад, Старого, тобто Йосипа Сталіна).

Відомо, що можна скеровувати рух історії, яка вершиться на наших очах і залежить від дій усього суспільства. Теми, порушені в романі, надзвичайно актуальні, питання тільки в тому, буде належно прочитана й осмислена українцями художня пересторога Ю. Щербака та чи зможемо всі ми відвернути глобальну катастрофу, від якої він нас застерігає.

Роман унікальний тематично й жанрово, крім порушених проблем, є пересторога знищення чи тимчасового, або довготривалого зникнення України-Русі. Письменник зазначав, що все залежить від сили влади керівника держави.

Відкриття стрілки руху «таймон» визначило долю історії. І це породило два конфлікти, які є творчим надбанням письменника й невід'ємною рисою його ідіостилу: переважання соціального й соціально-психологічного конфліктів. Режим Гайдука є породженням соціального конфлікту, як і будь-якого іншого тирана. Його бояться, однак водночас поважають і підпорядковуються йому. Письменник порушує тему жіночої влади над чоловіком, зокрема в Україні-Русі, розкриває її сутність (тлумачать цю проблему на лекціях в Академії кратології).

Ю. Щербак, дотримуючись реальних подій, зображує сьогодення в майбутньому, проте з наслідками. Картини майбутнього проглядаються через зображення предметів, винаходів і зброї майбутнього. Вони є результатом бурхливого технічного розвитку сьогодення: «черепахи», «дрони-кілери» (які має армія Гайдука), «літаки з вертикальним злетом», нармати, що наносять

імпульсні удари електромагнітними хвилями, «smart-кулі», керована комп'ютерами сарана.

Творчість Ю. Щербака змушує подивитись на життя українців з іншої, вигаданої точки зору. Письменник порушує тему суспільства і людини; моральності представників суспільства. Прикметно, що історію переживань однієї особи він переносить на суспільство загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва : Изд-во Московского университета, 1987. С. 387–422.
2. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 416–422.
3. Бехта І. Дискурс наратора в англomовній прозі. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
4. Бовсунівська Т. Пророфетичні романи Юрія Щербака в контексті сучасної постапокаліптики. *Слово і час.* 2015. № 7. С. 3–16.
5. Бондаренко С. Юрій Щербак : «Подивимося з майбутнього, де ми там є». *Літературна Україна.* 2011. № 15. С. 4–5.
6. Григорчук М. Епопея майбутнього: [Про книгу Ю. Щербака «Час тирана»]. *Літературна Україна.* 2014. 4 грудня. С. 1, 4–5.
7. Гром'як Р. Про осмислення «викладових» форм і наратологію. *Наукові записки.* Частина 1. Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. Вип. 64. С. 208–219.
8. Дзюба І. «Хроніка забутого міста» Юрія Щербака. *З криниці літ* : у 3-х т. Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 478–482.
9. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / [пер. с фр.]. *Фигуры* : в 2-х т. Москва : Учебно-педагог. изд-во, 1998. Т. 2. С. 60–281.
10. Іванів О. Наративна поліфонія у романі Тоні Моррісона «Любов». *Питання літературознавства.* Чернівці : ЧНУ імені Юрія Федьковича. Вип. 71. С. 39–49.
11. Кагановська О. М. Кореляція точок зору оповідача і персонажа в рамках інтенціонального аспекту семантики художнього тексту. *Культура*

- народов Причорномор'я*. Симферополь : Межвуз. центр «Крым», 1999. № 8. С. 134–137.
12. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 20 с.
 13. Капленко О. Наратив як модель світу : структурна побудова і проекція на художній текст. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 10–16.
 14. Капленко О. Перші кроки у вітчизняній наратології. *Слово і час*. 2003. № 12. С. 81–84.
 15. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах (на матеріалі повістей «Мое життя», «Повість невідомої людини» А. П. Чехова). URL : [http://elib.umsa.edu.ua/jspui/bitstream /umsa/6433/1/Туру_naratoriv_i_vydu_naratsii.pdf](http://elib.umsa.edu.ua/jspui/bitstream/umsa/6433/1/Туру_naratoriv_i_vydu_naratsii.pdf) (дата звернення: 09.11.2018).
 16. Кравченко В. «Час смертохристів. Міражі 2077 року» Юрія Щербака: питання жанру роману в науковому дискурсі. *Молодий вчений*. № 10 (50). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 637–640.
 17. Кутила В. Трансформація архаїчних жанрових форм у трилогії Юрія Щербака. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Серія : Проблеми сучасного літературознавства. Луцьк, 2016. Вип. 23. С. 150–159.
 18. Кушнірова Т. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 124 с
 19. Лексикон загального та порівняльного літературознавства [керівник проекту Анатолій Волков]. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
 20. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1. : А–Л. [авт.-укл. Ю. Ковалів]. Київ : Академія, 2007. 608 с.
 21. Літературознавчий словник-довідник [редакційна колегія Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко]. Київ : Академія, 2007. 752 с.
 22. Лучицька М. Наратологія як теорія наративу у поглядах зарубіжних та українських дослідників. *Наукові записки КДПУ*. Серія : Філологічні науки

- (мовознавство) / ред. О. А. Семенюк [та ін.]. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 117. С. 217–224.
23. Мамосюк О. Поліфонія як комунікативна ознака побудови художніх текстів письменників-новороманістів. *Актуальні питання іноземної філології*. 2016. № 4. С. 98–104.
24. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX — початку XX століття у дзеркалі наратології. Львів : Сплайн, 2008. 334 с.
25. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора : комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Випуск 4.8. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011. URL : <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/31.4.8.pdf> (дата звернення: 16.10.2018).
26. Мацегора К. Ю. Щербак : «Література – це завжди протест проти політики». *Урядовий кур'єр*. 2011. 21 липня. С. 9.
27. Мележик М. Картини майбутнього у трилогії «Час смертохристів: міражі 2077 року», «Час великої гри: фантоми 2079 року» та «Час тирана: прозріння 2084 року» Юрія Щербака як застереження українського народу. *Філологічний дискурс* : зб. наук. праць. Хмельницький, 2016. Вип. 3. С. 83–90.
28. Наєнко М. Жанри канонічні і... постмодерні. *Слово і час*. 2015. № 7. С. 69–73.
29. Наливайко Д. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ : Дніпро, 1988. 393 с.
30. Панченко В. Юрій Щербак : «Погляньмо з майбутнього, хто ми є...». *Київ*. 2011. 10 липня (№ 119). С. 142–151.
31. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica* / гол. ред. О. Лещак; відп. ред. І. Папуша; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. Тернопіль : ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 29–46.
32. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції. *Теорія літератури, компаративістика, україністика* : (збірник наукових праць з

- нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) / [упор. М. Лановик та ін.]. *Studia methodologica*. Вип. 19. Тернопіль : Підручники та посібники, 2007. С. 31–37.
33. Римар Н. Наратологія як галузь сучасного літературознавства: теоретичний огляд. *Молодий вчений*. № 6.1. (70.1). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2019. С. 54–58.
34. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння. *Слово. Знак. Дискурс* : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 305–326.
35. Савчук Р. Теорія художнього наративу в контексті когнітивно-семіотичної інтерпретації французького прозового тексту. *Science and Education A New Dimention. Philology*. Угорщина : Будапешт. Вип. 34. 2017. С. 65–68.
36. Самокиш І. «Після Вальтера Скотта – це найкращий світовий роман» URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/den-planeti/pislya-valtera-skotta-cenaykrashchiy-svitoviy-roman> (дата звернення: 02.12.2017).
37. Слабошпицький М. Феномен Юрія Щербака. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/fenomen-yuriya-sherbaka/> (дата звернення: 21.03.2018).
38. Терен Т. Юрій Щербак : «У кожного письменника є відчуття, що він недооцінений». *Україна молода*. 2015. 11 лютого. С. 12–13.
39. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
40. Ткачук О. Наративні моделі сучасного письменства. Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
41. Трубина Е. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : материалы к спец. курсу. Екатеринбург : Издательство Уральского ун-та, 2002. 103 с.
42. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Искусство, 1970. 225 с.
43. Хороб С. С. Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Тернопіль, 2017. 20 с.

44. Шевчук В. «Таймон», або Трилогія часу Юрія Щербака. URL : <http://slovoprosvity.org/2015/01/23> (дата звернення: 12.04.2018).
45. Щербак Ю. Час великої гри. Фантоми 2079 : роман. Київ : Ярославів Вал, 2012. 440 с.
46. Щербак Ю. Час тирана. Прозріння 2084 : роман. Київ : Ярославів Вал, 2014. 432 с.
47. Шмид В. Нарратологія. Москва : Язика славянської культури, 2003. 312 с.
48. Longman Dictionary of Contemporary English. The Living Dictionary. Edinburgh : Pearson Education Limited, 2005. 1950 p.
49. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. Oxford, London : Bloomsbury Publishing Pic, Macmillan Publishers Limited, 2002. 1692 p.
50. Prince G. A Dictionary of Narratology. Revised Edition. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
51. Stanzel F. A Theory of Narrative / Transl. by Charlotte Goedsche. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 309 p.