

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

Факультет філології

Кафедра української філології та міжкультурної комунікації

**Кваліфікаційна робота**

**магістра**

**ЖАНР АНТИУТОПІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ  
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Т. АНТИПОВИЧА «ХРОНОС»,  
І. РОЗДОБУДЬКО «ЛСД» ТА Я. МЕЛЬНИКА «МАША, АБО  
ПОСТФАШИЗМ»)**

Виконала: студентка VI курсу,

групи 646мз,

035 «Філологія»

**Зозуля Вікторія Сергіївна**

Керівник: канд. філол. наук, доцент

**Лебединцева Наталія Михайлівна**

Рецензент: канд. філол. наук

**Кот Світлана Юріївна**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ</b> .....	<b>7</b>
1.1. Поняття «утопія» й «антиутопія» у літературознавстві: теоретичні засади та взаємозв'язок .....	7
1.2. Антиутопія в українській літературознавчій рецепції .....	24
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ АНТИУТОПІЧНОГО ДИСКУРСУ В РОМАНАХ Т. АНТИПОВИЧА «ХРОНОС», І. РОЗДОБУДЬКО «ЛІСД» ТА Я. МЕЛЬНИКА «МАША, АБО ПОСТФАШИЗМ»</b> .....	<b>40</b>
2.1. Жанрові особливості роману Т. Антиповича «Хронос» .....	40
2.2. Елементи антиутопії в романі І. Роздобудько «ЛісД» .....	53
2.3. Естетика антиутопії в романі Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» .....	66
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>77</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>84</b>

## ВСТУП

Зображення «інакшого» світу і способу життя завжди відіграло значну роль у створенні сюжетів, тому вплив жанрів «утопія / антиутопія» на літературу є очевидним. Пошук балансу між утопічним показом наукового й технічного прогресу як засобу удосконалення світу й антиутопічним висвітленням хибності й даремності подібних теорій став поштовхом до написання текстів і попередження людства про можливість реальних загроз. Художній простір таких творів побудований за утопічною / антиутопічною структурою, на основі якої в утопії витворюється ідеальний світ, а в антиутопії утверджуються ідеї тоталітаризму.

У ХХ столітті думки про «ідеальне» життя, котрі завжди супроводжували мислителів, зазнали переосмислення. Відбулася переорієнтація літературного жанру утопії в більш пріоритетний: усвідомлення наслідків існування у досконалому світі втілюється в «негативній» утопії – антиутопії. Безпосередній взаємозв'язок цих двох жанрів реалізується як в аспекті подібності / відмінності структур досліджуваних творів, так і у площині постійного протистояння, зосередженого на показі та осягненні наслідків, що чекають на людство в майбутньому. Аналіз текстів антиутопічного жанру дає можливість виокремити глобальні та універсальні проблеми суспільства в цілому. Окрім того, що утопія стала базисом для витворення антиутопії, антиутопія в аспекті структури та засобів зображення вигаданого світу реалізувала опозицію до самої утопії.

У сучасній українській літературі антиутопія постає в новому дискурсі: актуальними стають «синтетичні / універсальні» романи, котрі є перехідною ланкою між утопією й антиутопією. У текстах кінця ХХ – початку ХХІ ст. на перший план виступають не технічний чи науковий прогрес, а почуття і думки окремого персонажа, його погляди на моральне падіння суспільства та здатність або нездатність чинити опір. Також важливими є різні рівні організації антиутопічного твору.

У літературознавстві актуальними стали такі поняття, як протистояння жанрів, (псевдо)карнавалізація, ритуалізація, просторові моделі, алегоричність, трансформація тощо. Сучасні письменники звертаються до жанру антиутопії як джерела переосмислення усталених моделей у суспільстві, трансформували їх і витворивши нові сюжети. Питання гуманності відносин у вигаданій реальності, знецінення людського існування та свободи вибору пов'язані з інтересом до життя і свідомості людини, її моральних якостей. Багата на різні історичні й культурні події доба стала ґрунтом для розвитку жанру антиутопії. У зв'язку з цим виникає питання щодо дослідження реалізації жанру антиутопії у творах сучасних українських письменників, зокрема в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм», чим і зумовлена **актуальність** нашого дослідження.

**Метою** роботи є дослідження особливостей реалізації жанру антиутопії в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм».

**Об'єкт дослідження** – жанр антиутопії в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм».

**Предмет** – структурно-композиційні та проблемно-тематичні особливості жанру антиутопії в аналізованих творах.

**Методологія** дипломної роботи базується на:

1. Структурно-семіотичному методі, який дозволив окреслити композиційні особливості жанру антиутопії.
2. Герменевтичному методі, що дав змогу інтерпретувати провідні образи та мотиви досліджуваних творів.
3. Порівняльно-типологічному методі, за допомогою якого виявлено специфіку реалізації жанру антиутопії в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм».

Для досягнення мети дипломної роботи були виокремлені такі **завдання:**

1. Охарактеризувати поняття «утопія» й «антиутопія» в контексті сучасного літературознавства.
2. Проаналізувати романи Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» на проблемно-тематичному та структурно-композиційному рівнях.
3. Порівняти особливості реалізації елементів жанру антиутопії в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм».

**Теоретико-методологічною базою** дослідження стали праці Б. Ланіна, Є. Шацького, Л. Юр'євої та Л. Мемфорда, присвячені питанням класифікації антиутопій.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснюється порівняння особливостей реалізації жанру антиутопії в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм».

**Теоретичне значення** роботи зумовлюється дослідженням жанрових трансформацій антиутопії в контексті сучасної української літератури.

**Практичне значення** полягає у тому, що основні положення роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях питань репрезентації антиутопії в українській літературі, а також для вивчення романів Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм». Результати роботи можуть стати у нагоді під час написання курсових робіт, рефератів, для підготовки до занять з теорії літератури, актуальних проблем літературознавства, сучасної української літератури.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі аспекти роботи були представлені під час виголошення доповіді на тему «Жанр антиутопії в романі Т. Антиповича "Хронос"» на щорічній науково-методичній конференції «Могилянські читання» (Миколаїв, 11 листопада 2021 р.), а також у статті

«Антиутопія в романі Тараса Антиповича "Хронос"», вміщеній у молодіжному науковому журналі «Студентські наукові студії» (випуск 42 (86), 2021 р., с. 41–44).

**Структура дипломної роботи** складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаної літератури, який налічує 105 позицій. Загальний обсяг роботи становить 93 сторінки, із них – 83 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ

#### 1.1. Поняття «утопія» й «антиутопія» у літературознавстві: теоретичні засади та взаємозв'язок

Перша половина ХХ століття стала періодом активного розвитку антиутопічної свідомості та її виходу в маси. Для цього часу, як зазначила І. Пархоменко, характерна «жанрова нестабільність, синтез літературних напрямків і жанрів, криза традиційних уявлень та трансформація майже усіх жанрових моделей» [66, с. 217]. Актуальним стає звернення літературної критики до вивчення жанру. Починають з'являтися спроби систематизації наукових підходів до визначення утопії й антиутопії. Набувають поширення різні класифікації та концепції, зрештою, дослідники наголошують на тому, що різновидом сучасної антиутопії є дистопія. Наприклад, Б. Ланін, Ю. Латиніна, О. Копач визначали антиутопію як «жанр, що органічно поєднував у собі багато рис: критику сьогодення, зображення песимістичних варіантів майбутнього, що випливає з цього теперішнього, критику тих чи інших утопічних зображень, що в ході прогресу виявили свій зворотний бік» [5, с. 296]. О. Павлова розглядає утопію й антиутопію як два різні жанри і називає їх «літературним штампом» [65, с. 16]. Подібну думку про різнорідність жанрів висловила й А. Любимова: «Утопія й антиутопія – жанри, породжені різними історичними обставинами, пов'язані один з одним досить діалектично. І численні спроби визначити міру їх взаємозалежності й одночасно їх самостійності не призвели до створення чіткої теорії жанрів» [53, с. 54]. Є. Шацький підкреслив, що «утопію від антиутопії відрізняє не стільки певна літературна форма, скільки образ мислення» [96, с. 21].

Література ХХІ століття посідає особливе місце в історії розвитку утопічної думки та її переосмислення: у літературознавстві тривають дискусії щодо визначення жанрових характеристик, природи й специфіки антиутопії як

реакції чи заперечення «ідеального світу». Наприклад, Ж. Бодріяр вважав, що антиутопія уже реалізувалась практично: усе це вже «сталось з нашими мріями, які перебувають під радикальним знаком антикультури, повалення сенсу, деструкції розуму і кінця репрезентацій, – вся ця антиутопія, яка викликала в Європі стільки теоретичних, політичних, естетичних і соціальних конвульсій, так ніколи насправді й не реалізована [...] тут реалізується антиутопія: антиутопія нерозсудливості, детериторизації, невизначеності суб'єкта та мови, нейтралізації всіх цінностей, кінця культури» [8, с. 175]. На сьогодні в наукових колах не існує одностайної думки про саму сутність утопії та її взаємозв'язків з антиутопією. Дослідженнями в цій сфері займалися такі науковці, як К. Мангайм, Н. Фрай, Є. Шацький, О. Ковтун, Е. Баталов, Б. Ланін, Н. Якушева та інші.

Утопічні мотиви, мрії про щасливе майбутнє життя в місці, яке не існує, прослідковуються в літературних творах, за твердженням С. Шишкіної, ще задовго до того, як побачила світ книга Т. Мора «Утопія» [100, с. 199]. Утім, саме поняття було запропоноване Т. Мором у назві трактату «Золота книжечка, така ж корисна, як забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія» [59]. Серед найвідоміших варіантів утопії постає політичне вчення Платона про ідеальний державний устрій та систему правління. Своє бачення «правильного» існування подає Т. Кампанелла у творі «Місто Сонця». Натомість Ф. Бекон відходить від ідеї реалізації досконалого світу в уже існуючому суспільстві: філософ описує «Нову Атлантиду» як місце, котре вже має унікальний соціальний лад та досконалий технологічний прогрес [9].

Генетично пов'язана з утопією антиутопія розвивалася одночасно з нею: риси антиутопії, котра на той час ще не сформувалася в окремий жанр, прослідковуємо в комедіях Аристофана (давньогрецький поет таким чином створив відповідь-сатиру на утопію Платона), у всесвітньовідомому антиутопічному сатиричному романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ», де автор по-новому витлумачує примітивність життя, тиранію і щастя, а також у



творі Дж. Оруелла «1984», в якому за основу взята «партійна ідея». Поширеною є думка, що поява жанру антиутопії пов'язана винятково з літературою ХХ століття. Цю ідею підтримують О. Козьміна [39], О. Євченко [23], Ю. Жаданов [25], О. Сабініна [72], І. Пархоменко [66] та інші. Тезу про те, що розвиток двох досліджуваних жанрів відбувався паралельно, подала С. Бесчотнікова. Літературознавиця зазначила, що актуалізація жанру утопії пройшла в «соціально-історичному контексті доби Просвітництва, антиутопії – Новітнього часу, оскільки розвиток утопічного й антиутопічного жанрів відбувався в історії світової літератури паралельно. Цей факт підтверджують і наукові дослідження антиутопій більш ранніх періодів історії літератури, наприклад, у творчості В. Одоєвського, Г. Велса» [6, с. 62].

У цілому, історія розвитку утопії відповідає етапам розвитку суспільства. Розлад родового устрою, рабовласництво та ідеалізація були характерні для античного світу. Середньовічна утопія виявила себе доволі слабо, характеризуючись есхатологічністю. Творам епохи Відродження та Просвітництва було властиве піднесення утопізму. У літературі поєднується суттєво різний світоустрій, проте він ґрунтується на раціоналістично-просвітницькому характері. Згодом з'являється утопічний соціалізм (XIX – перші роки ХХ ст.), для якого властиве розчарування, тісно пов'язане з наслідками буржуазного розвитку. Утопію намагаються поєднати з наукою і філософією. Очевидна криза почалася з другої половини ХХ століття: дослідники лише в незначній кількості текстів зафіксували прагнення до свободи та елементів соціального регулювання, простежили анархічну тенденцію. Утопію цього часу, яка втратила свої чіткі визначальні риси, літературознавці майже повністю зараховували до жанру наукової фантастики. Починає переважати антиутопія, хоча межі між нею й фантастикою на той час доволі непевні. Більшого значення набуває гумор, пародія і сатира [48, с. 583].

У вітчизняному літературознавстві перша тематична класифікація утопічних текстів була запропонована Лесею Українкою в «Утопії в

белетристиці» [85] та «Утопії в белетристичному сенсі» [84]. Дослідивши утопії світової літератури, авторка виокремила такі: теологічні утопії, що базуються на легендах про Вавилон і Персію; апокаліптичні, котрі стосуються пророцтв; політичні, основа яких – у давньоєврейській поезії; негативні (наприклад, «Божественна комедія» Д. Аліг'єрі); філософські (приміром, Платонівські «Держава», «Тімей»); історичні – тексти Ксенофонта («Кіропедія») й Тацита («Германія»); до релігійно-догматичних віднесено трактати Августина Блаженного; белетристичні утопії нового зразка – «Утопія» Т. Мора [85]. Ця класифікація містить як фольклорні, прозові й поетичні твори, так і релігійні трактати. На думку С. Бесчотнікової, така різноманітність текстів говорить про досить широке розуміння Лесею Українкою феномена утопії.

Загалом поняття «утопія» походить з грецької й означає «місце, якого не існує» або «місце, де добре». Таким чином, термін одночасно поєднує в собі дві специфічні характеристики – «ідеальність, котрої немає». Будучи однією з поширених тем у світовій літературі, утопія реалізується в різних жанрових формах. Ю. Попов зазначив, що «утопією називають соціальний експеримент – спробу втілити цей ідеал у життя» [48, с. 582]. Спочатку утопія була реалізацією мрії. Згодом вона стала більш складною, перетворившись на інструмент соціальної критики та сатири, проте в її основі, як зауважив Л. Мортон, все ще знаходиться те, що виражає чиїсь актуальні для конкретного часу прагнення. Науковець обґрунтував своє бачення та підкреслив, що «історія утопії відображає умови життя і соціальні сподівання класів та окремих людей різних періодів» [60, с. 16]. Причому специфічний характер уявленої країни змальовується по-різному. Дослідник зацентрував: це залежить від смаку самого автора тексту. А. Фойгт наголосив на тому, що утопія має неможливий та умоглядний характер, і описав її так: «нездійсненна ідея», «вічне царство незабутньої мрії», «ідеальні образи інших світів, у вірогідність яких можна лише вірити, бо науково вона не доведена» [48, с. 582]. Є. Баталов визнавав її «ідеально сконструйованим образом ідеального

соціуму» [48, с. 582], а С. Лем – «викладенням певної теорії буття за допомогою конкретних об'єктів» [48, с. 582]. Ідеї щодо взаємозв'язків утопії з різними філософськими теоріями й категоріями набули розвитку у працях багатьох дослідників [69, 21, 31, 30].

На думку Ф. Полака, утопію фактично можна розглядати як один із найстаріших та чистих прикладів деміфологізації. З одного боку, міф – це результат колективної свідомості, він ірраціональний, а утопія – раціональна, з іншого, – для них обох властиві фольклорні корені, «мотив катастрофи і подальшої гармонізації хаосу через насилля за допомогою героя-рятівника» [48, с. 583]. Автор зазначив, що однією зі складових утопії є її вкоріненість у народній свідомості на рівні міфів, архетипів і легенд. Така теза була поставлена дослідниками під сумнів, проте не заперечена повністю. Взаємодіючи з антиутопією, міф і утопія репрезентують філософські ідеї перебудови суспільства та прагнення до колективної ідеалізації світу.

Не погодилася з поглядом про зв'язок утопії з традицією й історичною пам'яттю О. Черткова. Дослідниця вважає, що ці два поняття категорично не властиві утопії: як минуле, котре є результатом «сьогодення», так і майбутнє заважають досягненню утопічного ідеалу. Чим більше відкидається пройдене, тим швидше відбувається прорив уперед [95, с. 74]. Натомість А. Дідров дещо скоригував це твердження, не зовсім поділяючи безапеляційну позицію: письменник не завжди може мати таку рису свідомості, як утопізм, тому сама утопія спроможна брати свої витoki й у минулому (наприклад, згадки про часи загального щастя, радості, блага тощо) [20, с. 39]. У цьому випадку ідеалізуватися може історична епоха чи організація життя якогось соціуму, що досяг таких висот. Проте це зовсім не означає, що письменник буде використовувати історичні матеріали чи факти, оскільки в утопії присутній вимисел. Таким чином, автор не може характеризувати історичний час, до якого він звертається, як негативний, спрямований на деградацію й стирання з пам'яті, бо користується часовими рамками якогось етапу з минулого та послуговується його елементами. Такі дискусії серед дослідників

пояснюються відсутністю однакового розуміння утопії як жанру, а також все ще обмеженою кількістю підходів до її вивчення.

Спроб визначити та класифікувати утопію було досить багато. Наприклад, Л. Мемфорд виокремив дві групи: утопії втечі та реконструкції [61]. Є. Шацький, у свою чергу, поділив утопії на ескапістські (ті, в яких є лише мрії про щасливе життя, проте відсутні будь-які заклики чи спроби до змін) і героїчні. Дослідник класифікував їх за місцем, часом, позачасовим порядком, сюди ж відніс ще дві категорії – утопії ордену і політики [96]. В. Волгін назвав три категорії, взявши за основу суспільні маркери: утопії релігійні, раціоналістичні й історичні [11]. Утопія конкретизується в певному соціокультурному контексті, тому найбільш доступним і простим є хронологічний принцип її диференціації [6, с. 41]. Загалом кожен дослідник, створюючи власну класифікацію, бере за основу якийсь певний критерій, відносно якого й виокремлюють утопії, тому типів і груп існує багато.

Інакше розвивалося питання саме щодо суттєвих рис утопії. Основні особливості утопії визначав Р. Дарендорф. Науковець назвав такі: 1) зображене утопістами суспільство застигло в нерухомості, ніхто не витворює перехідного чи тимчасового світу, бо в утопії, на думку автора, є лише туманне минуле й ніякого майбутнього; 2) допускання в утопіях цілковитого однодумства: вирішує хтось один, а всі з ним абсолютно згодні; 3) відсутність конфліктів: якщо між персонажами і простежуються певні відмінності, то немає жодного бунту щодо цього; 4) процеси, котрі відбуваються в соціумі, завчасно спроектованому авторами-утопістами вже за усталеним зразком; 5) цілковита відокремленість людського осередку від будь-якого зовнішнього світу, суспільство постає замкненим (автаркійним, як зазначав дослідник у праці «Тропи із утопії») [15]. Подібну класифікацію представив Є. Замятін, виокремлюючи дві основні характеристики: одна з них полягає у змісті, бо автори утопії подають уявну побудову суспільного ладу, а друга – органічно впливає зі змісту, зводиться до форми, оскільки утопія

постійно статична. Письменник зазначив, що утопія – це завжди опис: вона або взагалі не містить, або майже не містить сюжетної динаміки [26].

Дещо іншу думку висловив Г. Уеллс у «Сучасній утопії», зазначивши, що слід подолати статичність, бо сучасна утопія не має бути мертвою державою, котра не здатна до змін. Варто відкинути рутинне й реалізувати надію на подальший розвиток. Автор підкреслив: важливою ознакою традиційної утопії є жорстка регламентація поведінки особи, а також розподіл матеріальних благ, розшарування суспільства й відсутність свободи як гарантії заздальгідь визначеного щастя [88]. Важливо, що в ранніх утопіях спочатку були відсутні основні прикмети романного жанру – розробка сюжетної дії та індивідуалізованість людських характерів. Утопічні тексти, як минулі, так і сучасні, часто реалізуються в діалогічній формі «питання-відповідь» або втілюються як екскурсія чи науковий трактат.

Автори «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» наголосили, що окрім основних рис, утопія має і функції. Наприклад, критичну, бо сама утопія створюється як заперечення чи відштовхування від певної реальності. Прогностичність полягає в тому, що письменники передбачають певну частину, елементи, характеристику майбутнього. Ще одна функція – конструктивна: вигадані у свідомості людини образи майбутнього безпосередньо впливають на реальність. Компенсаторна, або психотерапевтична функція спрямована наповнювати існування новим смислом, вона орієнтована на сподівання і втішання [48, с. 584].

У результаті різних трансформацій і переосмислень, у XVIII ст. утопія поступово набула форми роману, зокрема завдяки традиційній сюжетній моделі – робінзонаді, де безлюдний острів був ідеальним об'єктом для створення соціального експерименту, відповідаючи одній з головних вимог досліджуваного жанру – ізолюваності. Художня структура класичної утопії зазнає значних змін у XX столітті: з чотирьох загальних рис, котрі раніше вважалися фундаментальними (ідеальне суспільство, опис далекого майбутнього, суперечливість між змодельованим майбутнім і реальним

теперішнім, цілісне відтворення вигаданої соціальної системи), вона фактично зберігає лише одну – глобальний характер зображення людської спільноти, котра штучно «сконструйована» [87, с. 77]. Будь-яка утопія, класична чи сучасна, «позитивна» чи «негативна», і на сьогодні є цілісною художньою реалізацією гіпотетичної – і не обов'язково ідеальної – суспільної структури, демонструючи при цьому масштабність подій і комплексний соціальний аналіз. Іншими словами, де б не відбувалася описана в тексті подія, у будь-якому випадку йдеться про штучно створену людську спільноту. Таким чином, одна з характеристик утопії – всеохопність, масштабність події. Її основним завданням є не зображення характерів чи обставин, а максимальне інформування про соціальний устрій світу. Звідси – статичність, мотив подорожі й суворий стиль філософського трактату.

На думку Т. Кознарського, визначальною рисою утопії є її трансцендентний характер, оскільки утопічне «ніде» означає, що описане може відбуватися будь-де [38, с. 7]. Така класична форма утопії продовжувала своє існування аж до кінця XIX століття, де час від часу подорож могла замінюватися сном, котрий переносив оповідача в далеке майбутнє. Коли на межі століть почали з'являтися романи, що демонстрували відхід від класичної схеми (вони зберігали лише головну ознаку – глобальність), то на другий план відходили трактатність і статичність сюжету. На цьому етапі утопія почала еволюціонувати в бік психологізму: простежується поява персонажів з індивідуальними рисами характеру, а їхні вчинки й рішення – мотивовані. Герої вже не є просто пасивними інформаторами-зображувачами подій, вони висловлюють чітке ставлення до того, що відбувається у світі [97, с. 269]. Поступово починається переосмислення жанру.

Розмежування утопії та антиутопії, як вважає К. Шевель, залишається сталим через чіткість критерію – позитивної чи негативної оцінки самого автора щодо представленої ним соціальної моделі. Дослідниця навела тезу про існування загальноприйнятої версії: вважається, що антиідеал (антиутопія) все ж переважає в літературі XX століття [97, с. 268]. Загалом основою вивчення

утопії та антиутопії як взаємозумовлених жанрів є амбіутопізм. Він означає взаємозв'язок між ними, суперечливе й амбівалентне ставлення до майбутнього, котре вміщує в собі як негативні, так і позитивні аспекти. Утопія й антиутопія, попри те, що вони є явищами однієї жанрової природи, репрезентують різне тлумачення ідеального світу. Причому антиутопія, відштовхуючись від утопії, критикує її, тому говоримо про протилежну спрямованість антиутопії відносно утопії на рівні жанру, а не лише у площині порівняння конкретних текстів.

Антиутопія як жанр сформувалась у ХХ столітті, проте досить довго її вивченню не надавалося значної уваги. Вона також має свою специфіку: у ній реалізовані негативні вияви утопічного ідеалу реального життя. Це, безумовно, пов'язано з тим, що зображується процес пригнічення особистості, заперечення будь-якої історії самим суспільством, відмова від любові, сім'ї та інших важливих цінностей. Як зазначила М. Іконнікова, «уперше термін "антиутопія" (точніше, "антиутопіст", англ. – dystopian) використав і таким чином увів у науковий обіг Дж. Стюарт Мілль в 1868 р. для характеристики авторів творів, які мали підкреслено полемічний і прогностичний характер» [28, с. 126].

Загалом антиутопія (а також дистопія, какотопія, контрутопія, негативна утопія, роман-попередження) – історична модифікація утопії. Сам термін походить із грецької та означає «проти місця, якого не існує». У літературознавстві склалася традиція розглядати антиутопію як протиставлення утопії, її пародію. Це пояснюється вживанням префікса «анти», що сам по собі виражає певну неузгодженість, ворожість, невідповідність. У цілому це «альтернативне фантомному прогресизму зображення в художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних із безвідповідальним, іноді злочинним експериментуванням над людством задля його "поліпшення", застосуванням ілюзорних, зовні принагідних соціальних, педагогічних ідеалів» [50, с. 75]. Також антиутопію можна трактувати і як спростування утопізму. Особливої актуальності вона набула після

утвердження фашистських і комуністичних режимів, котрі зумовили деградацію суспільства та високу вірогідність екологічної й атомної катастрофи.

Порівняно зі статичною утопією, антиутопія завжди полемічна та є її «діалектичним запереченням та динамічним корективом» [48, с. 26]. Якщо утопія за означенням і задумом містить переважно позитивне зображення майбутнього, то антиутопія характеризується песимістичністю або альтернативним поглядом на майбутнє. Спираючись на такі твердження, Ю. Попов виокремив три етапи становлення антиутопії. Перший етап – це контрутопія, котрій властива полеміка з тією чи іншою утопією. Так, наприклад, сюди відносять «Утопію» Т. Мора як приховану полеміку з «Державою» та «Законами» Платона. Другий – негативна утопія (какотопія, дистопія), котра містить елементи критики, розвінчування постулатів і однобічне песимістичне сприйняття. Вона викриває темні боки ідеалу, які на перший погляд здаються бездоганними, проте насправді приховують у собі соціальну й психологічну небезпеку (приміром, «Левіафан» Т. Гоббса). Третій і останній етап – це власне антиутопія, що й реалізує принципове заперечення утопії як такої, цілковите неприйняття «планових» насильницьких змін у суспільстві (як-от «1984» Дж. Оруелла або «Прекрасний новий світ» О. Гакслі). У текстах, які належать до останнього типу, простежуємо антитоталітарну сатиру й гротескне відображення «реально існуючих структур, а не полеміку з утопічними побудовами» [48, с. 26].

Досліджуючи антиутопію, О. Дашко виокремила основні її риси: розвиток дії в закритому просторі (тут чітко простежується схожість із утопією); постановка проблеми «людина – суспільство», яка реалізується за допомогою мотивів втрати духовності, моралі, а також мотивів любові, боротьби тощо; наявність фантастичного елемента, котрий відіграє допоміжну роль (наприклад, дія відбувається в далекому майбутньому, де сповна реалізовані процеси й програми, котрі неможливі на сучасному етапі розвитку); протиставлення міського життя (закони політичної системи, що



базуються на страху, ненависті, викривленому світогляді) і природи; просторово-часова впізнаваність, де легко вгадуються конкретні суспільно-політичні події першої половини ХХ століття [16].

Із твердженням О. Дашко про те, що однією з важливих рис антиутопії є зображення ізольованої території, погодилася Л. Юр'єва. Літературознавиця зазначила, що простір антиутопії – завжди тоталітарна держава. Вагомою є ритуалізація дійсності, заперечення минулого й протистояння особистим почуттям і тоталітаризмові. У статті «Російська антиутопія в контексті світової літератури» [104] серед основних складових антиутопії зазначено, що твори такого жанру містять описи природи, котрі підкреслюють абсурдність ситуації. Також важливим виступає образ героя-бунтівника. Як правило, це одинак, іноді – колектив однодумців. Серед жанрових ознак, котрі виділяє Л. Юр'єва, – показ духовного рабства людини [104, с. 57].

Дещо інакшу характеристику антиутопії подав І. Тузовський. Дослідник на перше місце поставив перенаселеність, підкреслив тріумфальність тоталітарної держави і споживацький апофеоз. На думку науковця, для антиутопії властива деградація культури та соціальний страх, причому виокремлено саме страх перед ядерною війною. Також до ознак жанру належить дегуманізація, зникнення особистісного й «машинізація» відносин. Автор підкреслив, що «усі зазначені домінанти виливаються у соціальну стагнацію, негативні соціально-політичні реформи, мутацію соціальних інститутів і деформацію відносин (зникнення інституту сім'ї), репресивний характер соціуму (страсти, стеження), домінування політичної ідеології в соціальному житті» [83, с. 143].

Головні ознаки антиутопії опрацьовувала Т. Луговська. Дослідниця зазначила, що ситуація у змальованому світі – завжди погана. Причому це «читачеві очевидно, навіть якщо більшість тих, хто живе всередині антиутопії, цього не усвідомлює» [52]. Населення завжди позбавлене соціальної свободи. Не обов'язково, але може мати місце й абсолютна злиденність. Попри це, бідність не є найскладнішим у житті людей, хоча такий фактор – спосіб

керувати суспільством. Літературознавиця підкреслила, що кризова ситуація, яка змальовується в антиутопії, не є наслідком техногенної катастрофи, магії, вторгнення інших цивілізацій чи держав тощо, а саме результатом природного розвитку, що призвів до такого занепаду. Як правило, жодних секретів на зразок «чому так сталося?» немає, оскільки населенню все зрозуміло: до цього призвела жадібність, безвідповідальність, жага до влади, бажання створити новий і кращий, більш перспективний світ. Щодо впливу технологій авторка зазначила, що «в антиутопії якісь технології, звичайно, є, але або досить середнього рівня, або про них говориться мало й побіжно. Виняток становлять технології маніпулювання людьми: тут можливий будь-який хай-тек» [52].

Детально схарактеризував досліджуваний жанр Б. Ланін у статті «Анатомія літературної антиутопії». Науковець зазначив, що «антиутопія є антиутопією» тоді, коли в ній міститься дискусія із самою утопією або таким задумом. Причому наголошено, що це далеко не обов'язково має бути конкретний текст чи автор, хоча таке цілком можливо. У цьому плані антиутопія протиставляється утопії, перетворюючи свої аргументи в цікаві форми (наприклад, це можуть бути детективні антиутопії). Друга важлива риса – псевдокарнавал, який виступає структурним осердям цього жанру. Різниця між ним і класичним карнавалом полягає в тому, що основа звичайного карнавалу – амбівалентний сміх, а псевдокарнавалу, який є породженням тоталітарної епохи, – абсолютний страх. Рівночасно і сама наявність страху створює атмосферу антиутопії. Це також одна з важливих рис жанру. Попри постійний страх, людина тяжіє до пошуку задоволення: вона може знайти його або в патологічному приниженні перед владою, або в насиллі над якоюсь частиною соціуму, а це вже викликає страх у інших. Масштабність перманентного страху в псевдокарнавалі полягає в тому, що конкретний персонаж (який водночас і поклоняється якійсь владі, захоплюється нею, і боїться її) може стати ворогом народу в цілої системи, котрій під силу його легко знищити.

Водночас традиційний карнавал також можливий, оскільки таким чином можуть створюватися антиутопії, які висвітлюють систему управління державою і життям звичайних людей. Тому ще одна риса – карнавальні елементи. Реалізуються вони як у просторовій моделі, так і в театралізації дій. Іноді автор твору може сам зазначити, що описані події є розіграшем (у ремарках, примітках, передмові тощо). В інших текстах це може показати й оповідач, наголосивши на інсценуванні подій чи ситуацій, що відбуваються.

Характеристика героя – ще одна властива антиутопії прикмета, яку виділив Б. Ланін. Герой – завжди ексцентричний, живе «за законами атракціону» [47, с. 156]. Атракціон у такому контексті – факт (дія, явище, предмет, комбінація тощо), що демонструється автором твору й привертає увагу читача. Використання атракціонів стає актуальним тому, що саме такий спосіб дає можливість розкритись і побачити характери на межі духовних можливостей, у найпотемніших глибинах людської душі, про котрі сам герой міг навіть не здогадуватися. Ексцентричність виявляється в їхньому творчому пориві, бажанні оволодіти чимось, при цьому таке бажання непідвладне контролю. Наприклад, дослідник зазначив, що атракціон також стає засобом прояву влади: «"Як Ієгова", спускається з неба Благодійник, пустує, баламутить ... м-сьє П'єр у набоківському "Запрошенні на страту", перетворює воду в горілку (пародіювання євангельського мотиву) Льоня Тихомиров у "Любимові", атракціоном виглядає все життя на поверхні для мешканців підземної країни в "Лазі" В. Маканіна. Атракціон "в'їзд на білому коні" роками готує Сім Сіміч Карнавалов у "Москві 2042". На "монтажі атракціонів" тримається весь "Острів Крим" В. Аксьонова» [47, с. 156].

Принцип атракціону досліджував О. Липков. Науковець зазначив, що на рівні комунікації в такому тексті реалізується сигнал підвищеної потужності, котрий керує моментом вступу в комунікацію або увагою читача в процесі розмови. В інформаційному плані відбувається різке збільшення кількості інформації у площині сприйняття. Інтенсивний чуттєвий або психологічний вплив, спрямований на провокацію конкретних емоційних потрясінь, – це

психологічний аспект. Художній – коли у творі представлено максимально активний спосіб досягнення поставлених автором антиутопії задач з використанням психологічних механізмів, бажаного ідеологічного висновку [49, с. 195].

Дослідник виокремив 14 основних видів атракціонів. Для атракціону-неочікуваності властива раптовість, неготовність читача сприйняти те, що зображується у творі. Атракціон-рекорд полягає у зламі, перевищенні якоїсь норми, у відхиленні від традиційних меж; це дає можливість зрозуміти відносність будь-яких кордонів. Виокремлено атракціон-красу: хоча це поняття й очевидне, проте абсолютна краса все ж є відхиленням від буденної норми. Протилежним цьому є атракціон-потворність, що репрезентує відхилення від норми. Атракціон-дивовижа узагальнює в собі різновиди незвичного – аномалій, рідкісних речей (подій, явищ тощо) та курйозних ситуацій. Наступний атракціон – чудо: якщо дивовижі властиве перебування між можливим і неможливим, то для цього виду характерний перехід до неможливості, подолання межовості. Сутність атракціону-казусу автор пояснює тим, що це саме та подія, котра певною мірою виходить за межі усвідомлення. Для атракціону-таємниці характерна загадка, яку необхідно розпізнати. Із порушенням суспільних норм та моралі пов'язаний атракціон-заборона, а його продовження – атракціон-скандал як такий. З межовими ситуаціями має зв'язок атракціон-ризик: у творі виникає ситуація тривоги, програшу, загрози, можливості втратити все. Підсвідома цікавість людини до теми смерті реалізувалась в атракціоні-смерті. Атракціон-жорстокість відштовхує і водночас притягує читача, подібний сюжет містить випробування людини, її сил, можливостей та психіки. У таких епізодах зображені сцени насилля. Останнім є атракціон-катастрофа, для якого властиве змалювання катастроф, раптових лих і масових жертв [46, с. 34].

Такі атракціони, на думку О. Липкова, властиві жанрам формульної літератури та культури. Проте чи не найбільше ними користуються засоби масової інформації. З їхньою допомогою письменники привертають увагу

потенційного читача, роблять текст легким і зрозумілим. Це також дає можливість показати життя персонажів детально, іноді – саме через гіперболізацію подій твору. Часто щось незначне, помилкове в романі може набути масштабних наслідків [46]. Такі характеристики, на думку дослідника, властиві й жанру антиутопії. Проте вони не є основними в ній.

Ще однією характерною рисою антиутопії є ритуалізація життя. Її виокремлює Б. Ланін, Л. Юр'єва, М. Іконнікова та інші. Оскільки антиутопія орієнтована на «цікавість», розвиток гострих колізій, герой твору відчуває себе у складній, іронічно-трагічній взаємодії зі встановленим ритуалізованим суспільним ладом. Часто особисте, інтимне життя є мало не єдиним пунктом, де герой може бути собою чи виявити своє «Я». Тому багато антиутопій містять еротичність, гіпертрофованість сексуального життя героїв або перебільшене (на перший погляд) бажання чи увагу до сексуальних сцен і картин: тілесне збуджує духовне. Для антиутопії властива чуттєвість і непристойність. Якщо «утопія до розбещеності цнотлива», то «антиутопія розбещена до цнотливості» [47, с. 158], бо відмова брати участь у державній «благословенній» розпусті стає демонстрацією «власності» приватно-інтимної сфери. В антиутопії дозволене кохання виглядає дещо викривлено, брудно. Особистість у такому середовищі відчуває спротив суспільства [47, с. 158], відповідно, основним конфліктом у жанрі постає «особистість – соціум».

Антиутопія перейняла від байок алегоричність. У них тварини уособлюють людські вади й чесноти. Б. Ланін, Л. Юр'єва зазначили, що антиутопія підхоплює функцію образів тварин, але доповнює її специфічною навантаженістю. Наприклад, образи тварин втілюють різні маркери соціальної поведінки. Вони можуть представляти інтереси певних відомих діячів, висвітлювати соціальні стереотипи, створювати алюзії на відомі історичні чи політичні події. Ще однією рисою, як вказав Б. Ланін, є те, що утопію та антиутопію неможливо не порівнювати: «Антиутопія позирає в утопію з гірким глузуванням. Утопія ж не дивиться в її бік, взагалі не дивиться, бо вона бачить тільки себе і захоплена лише собою» [47, с. 159]. Генетична схожість

двох жанрів запрограмувала їх на постійне порівнювання і, водночас, відштовхування одне від одного. Досить часто антиутопічна дія може містити в собі характерні риси утопії: у тексті реалізуються описи, деталі світу «речей», простір постає загроможденим різними приладами, така «захаращеність» може бути навіть серед невеликої кількості предметів [47, с. 159]. Наприклад, деталей описується житло персонажа, робоче місце, світ навколо тощо. Окрім того, розширеними за допомогою таких подробиць можуть бути епізоди зустрічей, знайомств, розмов і всього того, що більше нагадує спокійне життя, а не перебування в тоталітарному режимі. До того ж, у таких елементах твору має значення перелічувальна інтонація.

Загалом, утопія й антиутопія – складові частини однієї художньої структури. Нею є метажанр – позародовий жанр, котрий «охоплює та зумовлює інші жанрові форми» [5150, с. 30]. Поняття «метажанр» все ще не отримало усталеної змістовності. Воно потребує подальшого вивчення, тому існують певні розбіжності щодо його визначення. Частина вчених розуміє під цим терміном «видову узагальненість низки жанрів, тобто типологічну подібність жанрів в межах їх видової спрямованості» [48, с. 324]. Це наукова фантастика поряд із філософськими, детективними й афористичними жанрами.

На формально-змістовому рівні антиутопія увібрала в себе елементи різних «вставних» жанрів. Б. Ланін відніс цю особливість до меніппейних традицій [47, с. 160]. Меніппея – узагальнений термін, котрий вживають для позначення якогось конкретного типу творів, які належать до площини серйозно-сміхового в літературі. У межах жанру взаємодіють чи протиставляються філософські ідеї, типи мовлення, форми, стилі та інше. Загалом поняття тяжіє до часово-просторових і морально-психологічних експериментів: невідповідність внутрішнього «Я» персонажа, роздвоєння, різні потяги; стрибки в інші виміри, контрасти, раптові слова чи вчинки, їх недоречність у ситуації, оксюморонні поєднання [48, с. 322]. Для тексту-антиутопії властиве використання інших жанрів, а саме – новел, листів,

виступів, агіографій тощо. Наприклад, Л. Цьох зазначила, що для «передачі соціально-історичного часу та його реалій письменники використовують багато оригінальних прийомів. Це і прямий опис соціально-історичних подій, і хронологічні історичні ретроспекції, і імітація документів епохи, і опис "історичних осіб", і натяки на датування» [92, с. 260]. Звідси – створення ілюзії того, що всі події твору реальні, а не вигадані автором. Натомість сам роман є попередженням про майбутнє, котре якимось чином відоме письменнику.

Порівнявши антиутопію і наукову фантастику, дослідники зробили висновок про те, що перший жанр репрезентує світи (ситуації, події, речі тощо), котрі більш реальні, їх легко вгадати та уявити [47, с. 160]. Такий світ, порівняно з витворами наукової фантастики, яка орієнтована на інші реальності, є в основному передбачуваним. Проте антиутопія запозичила від цього жанру трансформації часових структур: виникає відчуття того, що у творі час на певному етапі начебто уповільнився, у героя з'являється бажання якимось чином зазирнути в майбутнє, але зробити це непомітно. У результаті він усвідомлює помилку, яку або неможливо виправити, або взагалі діяти треба було інакше. Як наслідок, хибним рішенням стає сама спроба все виправити. На цьому рівні простежуємо конфлікт «людина – доля»: у будь-якому випадку перемога є безумовною і катастрофічною водночас. Зрідка в антиутопії з'являється персонаж-реальний переможець. Як правило, героєм він стає уже через те, що почав боротися.

Більшість дослідників (Б. Ланін, Л. Юр'єва, М. Іконнікова та інші) зауважують, що для антиутопії властивий обмежений простір: це може бути як власна територія (інтимний, приватний простір), так і надособистісна, котра належить соціуму. Перший часто стає ілюзорним, другий – набуває сакральності: антиутопічні просторові моделі можуть бути завжди замкнені, вертикально розміщені, що в результаті дає розуміння конфлікту «верхівки» і «низів» – влади і соціуму / індивіда [47, с. 162].

Таким чином, характеристика антиутопії, яку навів Б. Ланін, охоплює як формальні, так і змістові аспекти. Цей підхід до аналізу жанру дав змогу

виявити складові антиутопії: і запозичені від генетично спорідненої утопії елементи, і власні риси, набуті з розвитком та переосмисленням жанру.

Загалом серед стрижневих рис утопії дослідники виокремлюють сталість, замкненість у просторово-часовому аспекті, глобальність, ідеалізацію суспільного ладу, суперечку між реальністю і майбутнім часом, вигадану соціальну систему, де почасти йдеться про таке людське життя, котре наразі неможливо реалізувати в сучасності, а також ідеального персонажа. У ранніх творах для цього жанру характерною була індивідуалізація героя.

До основних складових рис антиутопії, на думку науковців, належать ізольованість, закритість (що також властиві жанру утопії), (псевдо)карнавалізація, котра може бути представлена в різних аспектах, а також те, що герой більше не ідеальний – він конфліктує із собою і/або соціумом, а реалізація свого «Я» зосереджена на сфері інтимного.

## **1.2. Антиутопія в українській літературознавчій рецепції**

Питання щодо дослідження канонів в українській літературі постало в 90-ті роки ХХ століття. Сам же канон закріпився ще в кінці ХІХ ст. У його основі на початку були ідеологічні міфи, потім з'явився радянський міф. Засади національної літератури протягом ХХ століття переосмислювалися. У результаті окреслився канон класичної літератури – зразкової, у якій, як зазначив Т. С. Еліот, реалізувалося питання «"зрілості" народу, розвиненості його мови, письменства, цивілізації, впорядкованість його історії» [102, с. 255]. Протилежною стала категорія «сучасна література» (або «белетристика», або «масова література»). Як писав В. Маркович, «класичні твори "поєднують злободенне з непроминальним та універсальним", а белетристика є гостросучасною. Масова література розуміється як скороминуща, підвладна швидкоплинній моді. Якщо класиці приписано "високі художні чесноти", то масова література розуміється як "тривіальна", "банальна"» [54, с. 56]. Автори «Літературознавчої енциклопедії» розуміють під цим поняттям «широко розтиражовану розважальну або дидактичну



белетристику, адаптовану для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлену естетичної цінності» [5150, с. 18]. М. Черняк наголосила, що в «масліті» містяться жорсткі жанрово-тематичні канони, і вони є «формально-змістовними моделями прозових творів, вибудованих за певною сюжетною схемою й наділених спільністю тематики, усталеним набором дійових осіб та типів героїв» [94, с. 15]. На думку О. Романенко, формульна література – це «невіддільна частина семіотичного простору масової культури, сукупність широко популярних та комерційно успішних художніх творів, заснованих на принципах стандартизації і копіювання (наслідування) відомих і давно опрацьованих жанрових зразків та художніх прийомів» [70, с. 45].

Масову літературу досліджує С. Філоненко. Літературознавиця підкреслює, що багато науковців вказують на незначну відмінність «масліту» від зразків класичних творів: сюжети обох можуть бути побудовані на історії про кохання і ненависть, заможність і бідність, тріумфи і провали тощо [90, с. 61]. М. Литовська зазначила, що цей канон є вельми консервативним, оскільки стверджує вже існуючі норми, і неважливо, чи стосуються вони політичного ладу, чи гендерних ролей. Власне, із цим якраз пов'язана повчальність і зрозумілість структури твору [44, с. 54].

Визначила ознаки й мотиви масової літератури Т. Щириковська. Авторка на основі російськомовних творів виокремила такі її характеристики: «...виживання в екстремальних умовах, боротьба з мафіозними структурами, стосунки співробітників у великих фірмах, боротьба за політичну владу, журналістське розслідування [...] фемінізм, захоплення парapsихологією й окультними науками, націоналізм і звернення до слов'янського коріння і багато інших» [101, с. 175]. Актуальність цих питань впливає на читача. Проте популярність таких текстів зумовлена модою (наприклад, появою «гучних» тем, нових винаходів тощо), тому твори швидко замінюються новим «маслітом».

Дослідник Дж. Кавелті наприкінці ХХ століття запропонував поняття «формульна література», що вказує на «масову літературу (мелодрама,

вестерн, трилер, детектив), позбавлену, на його думку, ознак елітераності» [5150, с. 545]. Про «формульну» літературу говорить і Г. Улюра. Літературознавиця підкреслила, що книжки цього жанру вирізняються не лише простотою сюжету, а й зовнішнім виглядом: часто на них зображені символи, знаки на обкладинці, котрі легко розтлумачити, чи промовисті назви тощо. У творах цього зразка є інтерес до містики, таємниці чи загадки – до того, що цікаво більшості [86]. Схожі акценти щодо зовнішнього вигляду книги, зазначені Г. Улюрою, простежуємо й у жанрі фантастики. Її елементи є як в утопії, так і в антиутопії. Загалом, це «раціональний жанр, що відрізняється уявним експериментом і створенням хронотопу особливого роду: це інший, почасти ірреальний або паралельний світ або поза часом, або у віддаленому майбутньому» [99, с. 27]. На думку Є. Стемповського, «література, зорієнтована на запити читачів, піддалася симбіозу, почала співіснувати з машиною, і замість того, щоб створювати елітарні небанальні твори, захопилася масовою течією заспокоєння читацьких потреб, що настроєні на дешеву розвагу» [105].

Питання належності утопії / антиутопії до жанру фантастики є досить дискусійним. Наприклад, О. Стужук не відносить їх до зазначеного жанру. Дослідниця запропонувала простежувати лише фантастичні елементи, котрі є в їхній структурі [80]. Із таким твердженням погодилась С. Хороб. Свою позицію літературознавця пояснила тим, що про фантастику як сформований жанр говорити почали наприкінці ХІХ століття, про утопію – значно раніше, оскільки вона має більш давнє коріння. А елемент фантастики завжди був її частиною [91, с. 143]. Зважаючи на це, у ХХ і ХХІ столітті твори, написані в жанрі утопії та антиутопії, розглядаються дослідниками в жанрі фантастики.

На думку М. Іконнікової, «утопію й антиутопію найчастіше розглядають у соціально-культурологічному вимірі, тобто більшою мірою не як літературний жанр, а як певний напрямок суспільної думки, що має відношення до соціології й філософії» [28, с. 126]. Як приклад літературознавиця подала праці Ч. Волша, котрий розглянув утопії / антиутопії

«в контексті ірраціоналістичної філософії, а саме теорії психоаналізу З. Фрейда, зосереджуючи свою увагу на опозиції "раціональне – біологічне"» [28, с. 126]. У результаті дослідження Ч. Волш систематизував основні теми й мотиви, а також окреслив розбіжності утопії / антиутопії у плані сюжету. Тексти, в яких художня структура зумовлюється співвідношенням ознак як утопії, так і антиутопії, почали позначати як «метаутопії» (наприклад, «Гра в бісер» Г. Гессе, «П'ятниця, або Тихоокеанський Лімб» М. Турньє).

Особливістю реалізації жанру антиутопії є суб'єктивна модальність вихідної авторської позиції, ставлення до того, як саме письменником показано негативний бік. Специфіка сучасного літературного процесу характеризується швидкою зміною художньої парадигми та філософських течій, котрі впливають на формування нових напрямків розвитку в літературі. Усе це відображається у структурі типології жанрів, вносить свої корективи в прочитання текстів [97, с. 268].

Основними поштовхами для розвитку жанру антиутопії стали події першої половини ХХ століття: війни, перехід від аграрного до промислового способу виробництва, колективізація (яка, у свою чергу, стала причиною деперсоналізації) та поява масової культури. Викривальний пафос жанру забезпечується комічними елементами: антиутопічні сатира й іронія цього часу набувають нових ознак – гри на межі дійсного й вигаданого, а також словесної гри, театралізації й ритуалізації.

Жанр антиутопії постійно еволюціонує. Він не втрачає актуальності у літературі постмодернізму, бо скерований на реальність, котру слід змінити. Антиутопічний сюжет із соціальним конфліктом «держава – індивід» популярний серед письменників і читачів. Проте зараз усе більш актуальними стають технічні, політичні тексти та твори екологічної тематики антиутопічного спрямування. Урбанізація, нераціональне використання ресурсів природи, тероризм, зброя, деградація людської моралі, технічний прогрес – усе це є причинами появи тематичних різновидів жанру антиутопії.

Читацька цікавість до творів-антиутопій зумовлена тенденціями в мистецтві: на перший план виходить інтерес до постгуманістичних тем.

Серед провідних піджанрів літературознавці (наприклад, Г. Давиденко, Г. Стрельчук, Н. Гринчак) виділяють феміністичну антиутопію («Чоловік як жінка» Дж. Расс), постколоніальну («В очікуванні варварів» Дж. М. Кутсі), елітарну («Втеча Землі» Ф. Корсака), екодистопію («Вівці дивляться вгору» Д. Браннера), постапокаліптичну («Діти людей» Ф. Д. Джеймс), антиутопію молодих повнолітніх («Голодні ігри» С. Коллінз) та багато інших.

Приміром, є соціальна антиутопія, проте її витіснили на другий план нові, більш актуальні наразі моделі жанру: екологічні, молодіжні, політичні, технічні антиутопії [18]. Наприклад, існує апокаліптична антиутопія, котра має на меті показати сценарій життя людей після того, як сталася якась катастрофа. Інакше спрямування має сатирична антиутопія: вона наближена до публіцистики, а також осягає дійсність на зразок політичного памфлету. Вона не втрачає своєї актуальності, бо спрямована на реальну дійсність: за своєю суттю антиутопія аналітична, оскільки «надає панорамне зображення дійсності в умовах кризи будь-якого характеру» [18], дає оцінку причиново-наслідковим зв'язкам. Герой в антиутопії опирається хаосу дійсності, а також туманному майбутньому. Разом із тим, у «страшному» минулому раптово з'являються позитивні спогади, об'єкти тощо: герой твору може ностальгувати за пережитим, дезорієнтація змушує його шукати якісь історичні образи чи постаті для того, щоб створити нові ідеали.

В українському літературознавстві антиутопію починають вивчати наприкінці 80-х років ХХ століття. Інтерес до жанру спричинив утворення ряду підходів до аналізу цього поняття. Серед літературознавців антиутопію опрацьовували Б. Ланін, В. Чалікова, О. Ніколенко, Ю. Латиніна, О. Євченко, Л. Юр'єва, М. Іконнікова, І. Пархоменко, Г. Сабат та інші. Науковці тлумачать антиутопію як «новий жанр» літератури, котрий вдало поєднує декілька характеристик водночас: песимізм стосовного майбутнього, критика

сьогодення й зображення утопічного життя. Загалом, у працях цього спрямування підсумовуються основні риси антиутопії як жанру літератури.

У дослідженнях В. Чалікової обґрунтовано й культурологічний підхід до вивчення жанру. Його прибічниками в літературах зарубіжних країн є Р. Гальцева, Є. Баталов, Є. Шацький та інші. Як зазначила І. Стоянова, «представники цього напрямку інтегрують здобутки інших підходів і розглядають антиутопію як культурний феномен, як необхідну складову інтелігентської свідомості, що критично оцінює самовпевнену владу» [78, с. 139].

Ще один підхід – ідеологічний. Прихильники цієї концепції – А. Любимова, Є. Баталов та Ф. Полак. У їхньому розумінні антиутопія – новий тип свідомості й світосприйняття. Також дослідники розглядають антиутопію «як новий тип утопічної свідомості, світосприйняття і як новий літературний жанр, у якому цей тип набуває адекватного втілення» [78, с. 138]. Антиутопія для представників напряму виступає специфічним явищем ХХ століття, що транслює негативну модель диктаторського суспільства.

Лінгвістичні та структурно-композиційні прикмети жанру досліджували О. Ребрій Ю. Сорокін, О. Басовська, О. Кузьмина та інші. Науковці наголосили на тому, що антиутопія є однією з дискусійних сфер опрацювання, оскільки якогось єдиного підходу щодо вивчення та тлумачення цього жанру наразі немає.

В українському літературознавстві антиутопію опрацьовувала О. Ніколенко. Літературознавиця охарактеризувала її складові та виокремила питання тоталітаризму, насильства над людиною та її пригноблення [63]. Ще однією важливою розвідкою є дослідження Ю. Жаданова «Роман Джорджа Оруелла "1984" в контексті антиутопії першої половини ХХ ст.», а також статті, де науковець робить висновок про те, що однією з важливих функцій антиутопії є попередження щодо небезпеки, втрати індивідуальності, мислення [24].

У другій половині ХХ століття, як зауважила І. Кулікова, акценти вивчення антиутопії дещо змінюються. Замість тоталітарної держави на перший план письменники переносять внутрішній світ людини, зв'язок із реальним часом, а також «віддзеркалення сучасних процесів, перемогу героя над тоталітарним світом, що виражається у втечі, використанні постмодерністських прийомів (інтертекстуальність)» [43, с. 201]. В антиутопії другої половини ХХ ст. з'являється вже інакший тип героя. Його соціальний протест тепер заміщується особистим, особливого значення набуває не сам процес боротьби, а його усвідомлення – філософський зміст. Він спричиняє пошук ідентичності – це «відображає незавершений тип героя (за визначенням М. Бахтіна), що, зі свого боку, зумовлює певну відкритість форми пізнього роману-антиутопії, для якої здебільшого характерний порівняно оптимістичний фінал», що може полягати у звичайній втечі персонажа від тоталітарного ладу [43, с. 201].

Визначальними характеристиками української антиутопії перших десятиліть ХХІ століття, на думку А. Демченко, є потяг до класичних антиутопічних форм. Також важливим, на думку дослідниці, є «виразно національний характер і художня ретрансляція основних "сигналів" насправді історичних змін у сучасному суспільстві» [17, с. 520].

Монографія Г. Сабат «У лабіринтах утопії та антиутопії» охоплює загальний їх розвиток ще від античних часів. Літературознавиця звернула увагу також і на питання щодо класифікації утопії / антиутопії, особливостей персонажа та опозиції «Ми – Я» [71]. Головна ідея антиутопії, як вказала авторка праці, – це попередження людства, оскільки самі твори просякнуті тривожним песимізмом, безвихідністю, відчаєм і трагізмом подій. Підкреслено, що в утопії й антиутопії обов'язково є фантастичний колорит, але не більше. Тому відносити утопію / антиутопію до фантастики не варто.

Саме слово «утопія», позначаючи щось незбагненне й прекрасне, має зв'язок із соціальною міфологією. Найдавніші утопічні уявлення про світ знаходимо в міфах. В аспекті наближення до міфу утопічної та антиутопічної

моделей світу розглядав ці поняття В. Кучер. Дослідник зробив висновок про те, що «мотив гармонізації хаосу зумовлений соціально-політичним насиллям. Крім того, художній світ літературної утопії передбачає ще такі прояви міфопоетики, як архетипні образи острова та героя-рятівника. [...] В утопії досліджується результат, а в антиутопії – історичний контекст функціонування політичних міфів. Міфологізація образу правителя характерна для більшості антиутопій...» [45, с. 185].

Антиутопія реалізувала себе не лише в жанрі роману, а й драми. О. Євченко схарактеризував антиутопію як жанр, для якого притаманні риси утопії та сатири [23]. На основі бахтінської концепції романного жанру розглядала проблеми антиутопії М. Іконнікова. У статті «Антиутопічний дискурс у світовій літературі ХХ століття» виокремлено основні питання та інваріантну структуру роману-антиутопії [29]. Літературознавиця вважає, що письменник в антиутопії проєктує на уявну спільноту такі риси суспільства, які є найбільш неприйнятними для нього самого. Окрім цього, соціум у творах представлений не лише з негативного боку, а як такий, що розкриває себе у сфері науки й винаходів, котрі не існують у реальному світі [27, с. 142].

Сучасний погляд на антиутопію представив О. Михед. На думку дослідника, антиутопія має в основі реаліті-шоу, котре є важливим «екстралітературним чинником формування реаліті-роману» [56, с. 67] – «жанрового різновиду, що утворився на початку 2000-х років як виразник тенденції зближення культури і медіа» [56, с. 67], «саме в антиутопіях та фантастичній літературі варто шукати прототипи сучасних реаліті-шоу» [56, с. 68].

В українській літературі жанр антиутопії з'явився у ХХ столітті. Першим утопічним романом вважається «Сонячна машина» В. Винниченка. Опрацював цей твір Т. Кознарський. Науковець розглянув термін «утопія» з історико-літературного боку та висвітлив специфіку літературної утопії, антиутопії й дистопії. Взнявши за основу соціологічний ракурс, автор окреслив прояв «утопічного мислення». На думку дослідника, фікційний світ твору є

виразно візуальним, кінематографічним, також визначено гротесковий характер персонажів та об'єктів роману, його сміхову та святкову атмосферу і характер, динаміку дискурсів. При цьому літературознавець використовував підхід М. Бахтіна до аналізу явищ середньовічної сміхової культури. Т. Кознарський охарактеризував роман як політематичний, головна риса котрого полягає в синтезі утопічності та карнавальньо-гротескової поетики [38].

Над жанровою ідентифікацією роману М. Хвильового «Вальдшнепи». працювала І. Ткалич. Дослідниця взяла за основу класифікацію Л. Юр'євої та провела детальний аналіз за кожною виокремленою рисою, притаманною антиутопії. У висновках авторка підкреслила, що «Вальдшнепів» усе ж можна віднести до роману-антиутопії, оскільки текст за своїми ознаками відповідає такому типу творів: «...іронія є не просто засобом виразності, а підпорядковує собі всю сюжетну канву. Конфлікт побудований на внутрішній діалогічності головного героя, іронічній полемічності наративного художнього оформлення [...] авторська концепція цілком вкладається в межі жанру антиутопії як пародії на утопію» [81, с. 73]. Наприклад, літературознавиця зазначила, що дія відбувається на закритій території (у невеличкому місті на півдні) і не виходить за її межі. Запрограмований ритуалізований рух кожного персонажа зазнає зламу, коли герой виявляє бажання йти своїм шляхом. Власне «Я» Дмитрія Карамазова реалізується, як зазначила дослідниця, у сфері особистого життя, проте не з дружиною, а з Аглаєю. Натомість подружнє життя для нього не має цінності. Герой постає проти системи, заперечує минуле й традиції. Окрім того, І. Ткалич підкреслила, що «крім основних жанрових характеристик, про антиутопічний характер твору свідчить його інтертекстуальне поле» [81, с. 74].

У компаративному аспекті досліджував антиутопію О. Євченко, взявши за основу роман О. Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)». Науковець опрацював твір, порівнюючи його з класичними антиутопіями Є. Замятіна «Ми», О. Гакслі «Прекрасний новий світ» та Дж. Орвелла «1984». Властивими рисами для



антиутопії, на думку дослідника, стали соціологізм, котрий виражається у негативному устрої через фантастичність, гротеск, абсурд, перебільшення й парадокси. Наголошується на присутності пафосу застереження та інтелектуалізмі, який витворився внаслідок переосмислення біблійної притчі про блудного сина. О. Євченко наголосив, що «Рівне / Ровно (Стіна)» має визначальні риси, котрі вирізняють його з-поміж інших романів-антиутопій. По-перше, це оригінальність хронотопу – протистояння минулого й сьогодення. По-друге, тип героя та ліризм, котрий зумовлений усвідомленням соціально-політичних проблем. Також в образі героя багато автобіографічних аспектів, а це зумовлює фрагментарність, котра, як зазначає дослідник, нетипова для антиутопії. Ще одна риса – пародія на стиль творців періоду соцреалізму, ненормативна лексика, котра передає ставлення до подій, уведення до структури роману інших жанрових форм – вірша, де присутнє авторське «Я», а ще алюзії (наприклад, образ kota Боніфація – Бегемот М. Булгакова) та абсурдизація (містифіковані тексти, глузування), які не вписуються в межі традиційної антиутопії. Загалом О. Євченко підкреслив, що «Рівне / Ровно (Стіна)» є зразком сучасної антиутопії, що «тяжіє до взаємодії з іншими жанрами» [22].

Соціальний розкол зображено в романі Артема Чапая «Червона зона». Стіну, котра є алюзією на «Берлінську стіну», у далекому майбутньому перенесено на територію Києва, котрий поділений на дві зони. Одна з них – зелена – призначена для багатих та успішних жителів, які й не здогадуються про те, що можна жити якимось інакше. Друга – червона – місце існування всіх, хто «не такий». Подібний територіальний поділ – метафорична гранична бідність і багатство, де вищий соціальний прошарок навіть не думає про те, як виживають інші. Зона нужденних нагадує простір пострадянської України, де панувала розруха, страх і тотальний дефіцит. О. Коцарев наголосив на тому, що твір є вельми актуальним, зважаючи на ситуацію, яка відбувається на сході України. Звичайно, йдеться про анексовані та окуповані території [42]. Роман

має відкритий фінал – сюжет неначе обривається і читач сам може дописати його у своїй уяві.

Визначення жанрової специфіки роману Ю. Щербака «Час смертохристів: міражі 2077 року» викликало значну кількість дискусій. Зазначений текст – перша частина футуристичної трилогії про майбутнє України, що чекає на неї наприкінці XXI століття. Сам автор назвав твір гострополітичним трилером та антиутопією: за фантастичною оповіддю й авантюрним сюжетом приховано майбутнє держави, котра перебуває на краю апокаліптичної прірви [41]. Так само визначили жанр цього роману й М. Стріха [79], М. Ільницький [32] та М. Слабошпицький [75]. Не підтримав ці погляди О. Гольник, оскільки визначив, що роман є дистопією [13]. Загалом, у пострадянській літературній критиці термін «дистопія» вживається не так часто, як антиутопія. У західному літературознавстві дистопію ототожнюють з поняттям «антиутопія». В українському дискурсі дистопія – «філософсько-художній жанр у літературі XX ст., у творах якого змальовувалося суспільство, що пододало насичений механічними ідеалами схематичний світ утопій та їх патологічних втілень у вигляді комуністичного режиму і перетворилося на позбавлену пам'яті безлику масу людей» [50, с. 285]. Апокаліптичні мотиви роману «пов'язані не лише з глобальними політичними змінами у світі, але й з перетвореннями на рівні духовності та моралі, спричиненими антигуманною лінією поведінки влади в Україні» [35, с. 116]. Автор витворює детальний портрет українця в далекому майбутньому: занепад ментальності, знищена ідентичність, тотальна ненависть, обмеженість і деградація – це визначальні фактори наближення апокаліптичного фіналу в романі.

На думку Н. Герасименко, роман В. Рафеєнка «Довгі часи» також належить до жанру антиутопії. Літературознавця підкреслила, що у творі не йдеться про далеке майбутнє, оскільки сюжет – події в місті Z 2014 і подальших років: ситуації «набувають фантазмагорійного та ірреального водночас виміру. Назва умовна, за нею вгадується і рідний авторові Донецьк,

і будь-яке інше місто нині непідконтрольної Києву території, бо Z захопили...» [12, с. 19]. Авторка зауважила, що зазначений текст належить саме до антиутопії-постапокаліптики, в якій руйнація соціуму призвела до внутрішніх протиріч: одні люди підтримують національне відродження, мову й культуру, інші – є яскравим зразком «радянської» людини з ідеологією імперії СРСР. Д. Дроздовський не погодився із таким жанровим означенням і відніс текст до магічного реалізму [19]. Це можна пояснити поєднанням реального й фантастичного в тексті, оскільки автор роману будує сюжет, що ґрунтується на правдивих воєнних подіях. Проте водночас у творі відбуваються фантастичні речі: перестають діяти закони фізики, місто Z опиняється в СРСР, на вулицях раптово лунає радянська музика – усе це спричиняє «у структурі світу тектонічний зсув» [12, с. 20]. Сам В. Рафеєнко вважає, що «Довгі часи» слід визначати як міську баладу, «казку для дорослих про життя і смерть в часи війни, де фантазмагоричне та ірреальне перемежується з дійсністю, правдою нашого буття» [67].

Зважаючи на технічний прогрес, усе більше з'являється творів із сюжетом, що пов'язаний з роботами чи інноваційними технологіями. Проблема підкорення людини машиною чи подібним створеним нею механізмом прозвучала ще на початку ХХ століття. Передвіщення того, що прогрес теж може мати свою темну, антигуманну сторону, характерне якраз для антиутопії. В антиутопії письменниками змальовується згубний вплив розвитку технологій, які будуть засобом реалізації злочинів, оскільки звичайні люди стануть інструментами централізації й тиранії. Одним із варіантів розвитку сюжету про згубний вплив технологій може бути влада машин над суспільством. В іншому випадку – умисне використання владою таких технологій на свою користь.

Науковець-винахідник теж може стати джерелом небезпеки для всього світу. Подібну ситуацію описав Д. Бузько в романі «Кришталевий рай». Виготовлення надміцного скла без нагрівання могло бути джерелом економічного піднесення, проте стало причиною тотальної небезпеки,

оскільки панівна верхівка вирішила таким чином виготовляти військову техніку. Антигуманні винаходи спричиняють не тільки моральний занепад людини, а й відбирають у неї ідентичність – з'являється «Demon ex machina».

Деградацію українського суспільства зобразив А. Герасим у повісті «Одні». Попри трагедію для всього населення, вижити вдалося лише конкретному народу: нація залишилася існувати тільки «завдяки» результату Чорнобильської катастрофи – вірусу, який уразив населення. Для автора твір, написаний 2000 року, був дебютним. Його жанр визначено як повість-утопія. Зважаючи на сюжет (зображення ізольованого суспільства, оскільки залишилася лише одна нація, деградація, розкол ладу та розшарування на клани, війни і ненависть), можемо припустити, що текст належить до жанру антиутопії.

Про досліди над людьми йдеться в романі Ю. Смолича «Прекрасні катастрофи». В антиутопічній трилогії порушено питання біоетики. Образ «злого генія» доктора Гальванеску дещо нагадує Франкенштейна: експерименти над людьми стають звичною справою. Подібну тему бачимо в романі О. Чупи «Акваріум». Для тексту характерна алегоричність: люди-риби, котрі живуть в акваріумі, уособлюють ту біомасу сучасного реального світу, що не здатна мислити та відмежовувати правдиву інформацію від неправдивої. Штучно створений соціум напівлюдей тут належить лише одній персоні.

Роман-дистопія Т. Антиповича «Помирана» зображує вкрай песимістичний світ, населення якого сконцентроване на самознищенні. Твір викликав неоднозначні відгуки серед критиків та читачів: одні з них вважають текст вельми актуальним, оскільки простежується алегорія на схід України, інші говорять про те, що «це, радше, матеріал для агресивних інтернет-форумів з вправлянь в артикуляції ненависті» [7].

Унікальним явищем стала антиутопія Г. Тарасюк, котру авторка пов'язала зі сміховою культурою. Результатом цього став роман-антиутопія «Цінь Хуань Гонь». На думку Г. Насмінчук, цей твір «як складова сучасної дискурсивно-типологічної системи, що засвідчує тяжіння до умовних способів

відображення життя, базується на співдії реалістичних, сюрреалістичних, бурлескно-гравестійних і необарокових тенденцій в сучасній літературі. В тісний вузол пов'язані в ньому минуле, сучасне і майбутнє України, побачене крізь призму вітчизняної і зарубіжної серйозно-сміхової традиції» [62, с. 461]. Особливістю твору є стильова розмаїтість: буковинська говірка, історично-географічні довідки, деталізовані й колоритні картини побуту, лайлива лексика, алюзії на українські народні казки й середньовічні фаблію, бурлеск, небилиці, відомі події й епізоди (наприклад, послання козаків турецькому султанові, образ Хризантія Варцаби-Самовидця) та інше [62, с. 461]. Значущим постає образ корчми – закритої території, на якій і відбуваються всі події: заклад не покидає жоден персонаж, навіть діти виховуються, вчать боротьби, грамоти, співу й верхової їзди саме тут. Час у романі не зазначений, проте авторка наводить умовні назви, що дають читачеві підказку про плінність: «Ніч фіолетова», «Світанок ніжно-бузковий», «День білий». Загалом конфлікт у романі обертається навколо постійних виборів, котрі в країні відбуваються декілька разів на рік. Провокація й саркастично-іронічні інтонації реалізувались у тому, що президентом стає «представник східних цивілізацій», котрий звертається до українців ламаною російською мовою й повідомляє, що козацька вольниця скінчилася [62, с. 463].

Якщо в романі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» герої опинилися в ситуації, в якій їм доведеться підкорюватися ворогам, то у творі «Льодовик» О. Вільчинського персонажі мають допомагати вижити своїм північно-східним ворогам. Результатом людських дій стала глобальна зміна клімату, унаслідок чого суспільству доводиться виживати у важких умовах без будь-якого сподівання на порятунок. У романі-застереженні йдеться про льодовиковий період, котрий зупинився саме на кордоні України, тому сусіди-росіяни, чию територію вкрито кригою, змушені просити в українців про допомогу.

Політична тематика простежується і в романі Р. Мусієнка «Завихрений час». Текст є поєднанням наукової фантастики й антиутопії. Головна ідея

твору полягає в показі інакшого життя – протилежний сценарій Помаранчевої революції. Автор зосереджує увагу на «темних» питаннях в історії незалежної України. У фантастичній антиутопії «Хроніки Марнії» Р. Мусієнко розвиває тезу про те, що історія СРСР може бути непередбачуваною. Назва роману є алюзією на книги К. С. Льюїса «Хроніки Нарнії», що натякає на сюжет, в якому герої опиняться у своєрідному «задзеркаллі».

Загалом охопити коло проблем, котре висвітлюють письменники в сучасних антиутопіях, досить складно: основи для актуалізації жанру в постмодерній літературі були закладені ще в першій половині ХХ століття. Глобалізація та урбанізація створили широкий діапазон тем для авторів. Необмеженою стає гра з часом: можливі варіанти дії не лише в майбутньому, але й у минулому, також дозволяється вигадана письменниками зміна цього минулого, що в подальшому вплинуло на життя суспільства. Для сучасної антиутопії характерним стає звернення до різноманітних засобів комічного – пародії, іронії, гротеску чи сатири. Цим і забезпечується викривальний пафос.

Отже, у першому розділі дипломної роботи було охарактеризовано основні поняття жанрів «утопія» й «антиутопія» в контексті літературознавства. Думки дослідників щодо періоду становлення жанрів розділилися. Одні з них вважають, що антиутопія як жанр зародилася перед тим, як у ХVІ ст. побачила світ книга Т. Мора. Інші вказують, що поява цього жанру та його розвиток відбувався одночасно з подібним йому – утопією.

Навколо розуміння суті антиутопії виникло багато дискусій серед науковців, що спричинило велику кількість класифікацій. Подавши різні тлумачення, зауважуємо, що одного підходу до визначення жанру антиутопії немає. Аналіз наукової рецепції антиутопії говорить про те, що інтерес дослідників зосереджений переважно на творчості окремих авторів та на жанровій поетиці текстів. Загалом погляди дослідників щодо цього питання можемо об'єднати у дві групи. Перша з них – це розуміння антиутопії як заперечення, протиставлення генетично спорідненої їй утопії. Друга – усвідомлення досліджуваного жанру як модифікації, котра має як успадковані

риси, так і набуті, спрямовані на показ наслідків утопії з урахуванням науково-технічного прогресу. Під поняттям «антиутопія» розуміємо жанр художньої літератури, в якому зображується альтернативне песимістичне майбутнє, безпосередньо пов'язане з негативними наслідками діяльності людини.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ АНТИУТОПІЧНОГО ДИСКУРСУ В РОМАНАХ Т. АНТИПОВИЧА «ХРОНОС», І. РОЗДОБУДЬКО «ЛСД» ТА Я. МЕЛЬНИКА «МАША, АБО ПОСТФАШИЗМ»

#### 2.1. Жанрові особливості роману Т. Антиповича «Хронос»

Роман Т. Антиповича «Хронос» було опубліковано у 2011 році. Твір, як зазначив О. Михед, «видається насправду однією з яскравих спроб української літератури вийти на новий рівень і наблизитися до переосмислення актуальної соціальної ситуації» [57]. Літературознавець підкреслив, що майже всі сюжетні елементи цього роману мають безпосередній зв'язок з реальністю. Дослідники звертають увагу на різні аспекти роману. Л. Скорина в роздумах «Майже без емоцій» подала розлогу характеристику-критику. Окрім детального розгляду, авторка висвітлила й негативний, на її погляд, напрям твору. По-перше, це часові координати: «...визначені чітко і недвозначно: початок акції ("Demon ex machina") – липень 2040 року, завершення ("Повернення") – квітень 2047. Чому 2040, а не 2020 чи 2070? Чи має це якесь художнє значення? Виявляється, жодного. Це фіктивна часова координата» [75]. По-друге, відсутність будь-яких топонімічних позначень. Найбільш детально окреслено проблему стосовно сюжету і його динаміки, зазначено, що для досягнення динаміки потрібний єдиний виразний конфлікт, декілька центральних героїв і розвиток дії відповідно до законів внутрішньої художньої логіки [75]. В. Агєєва навела тезу про те, що у світі, витвореному Т. Антиповичем (тобто в Україні, як зазначила авторка), нічого на краще не змінилося. Натомість з'явилося більше цинізму та беззахисності [2].

Особливості рецепції роману досліджувала О. Капленко. Літературознавиця розглянула жанрову й композиційну специфіку тексту, проблематику, а також звернула увагу на семантичну наповненість образу часу [34]. У статті «Філософські виміри роману Т. Антиповича "Хронос"» О. Гольник висвітлила поетику твору як вияв естетики жаху [14]. Р. Ткаченко



акцентував увагу на проблемах техніки в майбутньому. Дослідник реконструював ідейно-художній замисел твору [82].

Назва роману «Хронос» скеровує читача до грецького слова «chronos» – час. Таким чином, відразу розуміємо, що в найменуванні відображається основна тема твору. Промовистими є й назви новел: «Темпоральний в'язень», «Відплата», «Дільниця», «Турбіна», «Гіб-парад», Повернення» й інші. Перше, що зазначає більшість дослідників (Л. Скорина, В. Наріжна, Г. Файзулліна та інші), – назва новели «*Demon ex machina*», що є видозміненим фразеологізмом «*Deus ex machina*». Так автор роману за допомогою підтекстів натякає на «щось», створене людиною з метою служіння й допомоги їй – «Бог з машини», проте новостворена технологія замість користі принесла лише суцільне лихо – «Демон з машини». Йдеться про хрономат, пристрій, винайдення якого не виправдало себе і стало причиною моральної деградації: «Темпоральне грабіжництво стало найпопулярнішою статтею кримінального кодексу. [...] на вулицях іде громадянська війна, тільки замість кулеметів діють хрономати. І війні цій немає кінця, бо жадоба часу безперервно підживлюється проминанням самого часу, і ніхто ніколи не насититься триванням молодості, і ніхто не зречеться бажання зупинити свій біологічний вік у точці розквіту» [4, с. 8]. Час стає матеріалізованим і, фактично, перестає існувати як такий. Людина підкорила собі те, що колись було для неї непідвладним, вона діє всупереч природі.

Зважаючи на назву, постає питання щодо хронотопу роману. Загалом тема часу у творі – центральна й фундаментальна. Події починають розвиватися в липні 2040 року – через сто років після Другої світової війни: припускаємо, що письменник алюзійно реконструює етап зламу людського існування, починається смуга дегуманізації й агресії, виживання та боротьби. В опозиції до конкретно названого часу перебуває абстрактний простір, де відбуваються події. Автором він до уваги не береться – жодних назв країн, міст чи вулиць. З одного боку, читач не фіксує якогось відрізка часу, оскільки не зазначається тривалість ситуації. З іншого, – є координати. На думку С. Хороб,

«вказівки на дати не відіграють жодної ролі, окрім того, що вказують на часові координати твору – 2040 і 2047, і на те, що час все-таки триває (за старою звичкою)» [91, с. 169]. Проте складається враження, що всі ситуації та історії могли трапитися й впродовж декількох днів.

Історія кожної людини показує різні прояви деградації та дегуманізації в усіх сферах життя. У двадцяти п'яти новелах зображено різних персонажів та їхні життєписи. Деякі персонажі з'являються в різних частинах: Великий Магістр, Торн, професор Койфман, отець Теодор. Центральними вони є лише у власних історіях, а в оповідях інших виступають або спостерігачами, або другорядними персонажами. Це дає змогу, як зазначила С. Хороб, відслідкувати «їхню зміну – еволюцію чи деградацію на тлі суспільної кризи» [91, с. 169]. Також зв'язує окремі новели в цілісну історію.

За твердженням Л. Скорини, хронологічний час не має ніякого значення в романі [75]. Однак О. Гольник з такою тезою категорично не погодилась. На думку дослідниці, «отілеснена ... ідея часу стає гротесковим втіленням хайдеггерівської ідеї смерті як одного із часових вимірів екзистенції» [14, с. 112]. Зазначена концепція ґрунтується на судженні про порушення балансу в природі. Людина стає не лише володарем часу, а і його заручником – максимально залежить від нього.

На нашу думку, часові координати відіграють у романі важливу роль. Події відбуваються протягом семи років. За цей період людство справді встигає дійти до самознищення: нагнітання ситуацій, котрі відбуваються з людьми, практично призводить до війни. З одного боку, історія нагадує легенду про створення світу за 7 днів: якщо у священних текстах ідеться про початок буття, то в романі, навпаки, зображується загибель світу протягом семирічного терміну. У романі кінець світу триває від липня 2040 до квітня 2047 року. З іншого боку, твір наштовхує на думку про зв'язок з Біблійним Одкровенням про Апокаліпсис, передвісниками якого стануть 4 вершники, котрі поширюватимуть хаос, голод, війни та хвороби.

В Одкровенні Іоанна Богослова йдеться про відкриття 7 печатей, котрі призведуть до приходу того, хто знищить світ. Це ж число зустрічаємо в новелі «Жовтень 2045. Турбіна»: «...наставник стиснув його пухку руку і попросив про останню послугу: знищити його схований за сімома замками робочий щоденник з усіма нотатками, розрахунками і формулами» [4, с. 151]. Таким чином, «печаткою» стали захищені від сторонніх очей записи про нову технологію, котра буде знищувати людство надалі. Також простежуємо алюзію на легенду про Каїна та Авеля – образ Макса, котрий забирає час у свого брата: «Пробач, брат. Побудеш трохи злим духом, – мовив Максимільян на прощання, скалячи зуби. – А я тим часом тут розгребуся. Цербер у кухні розпачливо завив» [4, с. 24].

Окрім того, в Апокаліпсисі йдеться про 24 старців, котрі сидять на престолах. У романі простежуємо 12 таких персонажів, від яких залежить доля всього людства. Будь-хто з них, фактично, є уособленням відразу двох людей: перша – це молода персону, в «часотілі» якої перебуває кожен із можновладців, друга – це постать із реально відведеним їй віком.

У протистоянні до панівного ладу перебуває отець Теодор. Він виступає проти всіляких досліджень, експериментів із живими істотами та протиприродних законів. Його спротив починається ще задовго до того, коли влада перетворює Дім Божий на «Державний музей "Церква Різдва Христового"». Віра в Бога, яка була в людей тоді, коли час належав їм самим і нікому іншому, зникла: більше не треба просити вищі сили про допомогу, коли хтось хворіє, а медицина безсила: «...люди вмирать одвикли. А котре й гигне, так у землі гнити не хоче – в заповітах то бальзам, то кріокапсула. Один ото збирався по-старому поховаться, і той передумав. Життя вічне у людей почалося. Здалися їм наші ритуальні послуги» [4, с. 137]. Можливість поцупити чуже життя – час – вирішила всі проблеми, тепер Бога майже ні для кого не існувало (чи не єдиним, хто все ще продовжував вірити, був отець Теодор, чужого часу для себе не бажала й Марта), бо вища сила, володіння часом, належить конкретним людям: «Ні служб, ні сповідей не велося. У храмі

весь час стояла мертва тиша. Музейна тиша – подумки визнав він» [4, с. 105]. Втрачена релігійність спричинила втрату моральних принципів, переважна більшість персонажів не боїться гріхів, оскільки страх смерті для них більше не актуальний. Фактично, отець Теодор, Марта й Торн – одні з небагатьох, хто зберіг свої моральні принципи. Торн, хоч і помстився за вкрадений час своєї дружини, проте в останній момент віддав «поштареві» хрономат з його ж вилученим часом: «"Кається. Все-таки він кається", – думав Торн, бредучи геть від того місця. Куртка без хрономата в кишені стала незвично легкою» [4, с. 88].

Не підтримують позицій «ідеального вічного життя» і всі ті, хто став жертвою новітньої технології. До того часу, поки хрономат працював на їхню користь, люди не помічали у своїх вчинках нічого поганого. Лише тоді, коли хтось страждав або помирав від втрати біотайму, персонажі зрозуміли, яким небезпечним стало винайдення хрономата.

За структурою роман нагадує біблійну притчу, в якій кожна історія має свого оповідача. Відокремлені різночасові оповіді різних, у більшості випадків не пов'язаних між собою героїв об'єднуються в цілісну історію-хроніку, що зображає настання кінця світу.

Апокаліптичний Божий суд над силами зла здійснюється через отця Теодора: він стає посланцем, котрий карає всіх грішників – повертає людям їхній «відведений Богом» вік. Воскреслі приймають сторону отця – свого спасителя – і постають проти всіх нечестивців. В останній частині Одкровення, так само, як і в романі, йдеться про повернення, нове життя, небо й землю.

Окрім того, користуючись класифікацією О. Липкова, в образі Теодора можна простежити властивий формульній літературі принцип чуда: дивні речі, котрі відбуваються у світі, раптово закінчуються, «те, чого не могло бути» все ж стається за допомогою отця Теодора, котрий у пориві емоцій звертається до Бога й просить порятувати людей. Першою, кого він «зцілив», стала обкрадена жінка. Усвідомлення того, що він тепер наділений вищою силою, стало початком витворення нового світу. Прикметно, що саме голос (звернення до

Бога) становить собою точку відліку для всіх змін: молитва й щире каяття стають способом відновити світ.

Складається враження, що події, котрі відбуваються в романі, реалізуються на театральній сцені: оскільки жодної інформації про країну чи місто немає, дія неначе втілюється на одному місці, в якому час від часу змінюються декорації та персонажі: кімната й глядачі перед телевизором, ігровий майданчик, будинок, зала суду, палата психлікарні, зоопарк, церква тощо. Кожен герой знайомить «глядача» зі своєю історією, а потім просто зникає «за куліси». Залишається лише декілька осіб, що зв'язують між собою історії в загальну оповідь. Часові координати виступають ремарками – задля усвідомлення тривалості ситуацій.

Загалом, події роману відбуваються в чітко окресленому точними датами й переповненому історіями просторі. Проте сам він або взагалі не береться до уваги, або відходить на другий план.

На обмеженій території перебуває професор Койфман – винахідник хрономата. Насильно поміщений до психлікарні, чоловік нарешті усвідомлює свою масштабну помилку: «Так, метою часу є смерть. Винаходом хрономата професор поставив біологічному часові міцну перепону на шляху до мети. І саме в цьому ракурсі справа його життя зіграла з ним дурний жарт» [4, с. 45]. Кожен день перебування в цьому закладі є для нього неначе циклічним: щоразу одні й ті ж люди поруч виконують заздалегідь визначені дії, говорять ті самі фрази, виглядають так само, як і колись. Ланцюг подій продовжується щораз 30 числа, коли до дослідника приходять спецагенти, котрі намагаються схилити чоловіка до співпраці. Койфман виступає в опозиції до всіх інших персонажів: він один з небагатьох, хто хоче померти прямо зараз власною смертю, уже проживши, на його думку, відведений йому вік. Покаранням для нього щомісяця стає нова доза часу, яка знову і знову змушує його жити далі й осмислювати скоєне.

Відсутній особистий простір у Боло – восьмирічного хлопчика, який виглядає як дорослий чоловік, проте повністю залежить від матері. Його

фізичний розвиток значно перевищує розумові здібності. Така «дитинність» стає рушієм для вчинення незворотного для самого себе злочину – використання несумісного з людиною біотайму.

В обмеженому просторі перебувають також і гібриди, що знаходяться в зоопарку. Більшість з них живуть там через те, що зневірилися у житті й не бачать себе серед людей. Інші, як, наприклад, Марк, потрапили сюди в результаті експериментів темпоральних генетиків: «Це не ваш чоловік. Це страусопітек пріапічний, отриманий унаслідок темпоральної гібридизації. Це рідкісний екземпляр. Щоб ви знали: після схрещування зі страусоподібними виживає одна з десяти одиниць людського матеріалу» [4, с. 62]. Вдосконалені шляхом модифікацій тіла зображені алегорично й водночас гротескно: припускаємо, що намагання людей видозмінити себе пов'язане з бажанням отримати гострі, нові відчуття, стати несхожим на інших. Відтворення «не таких» (аномальних, незвичних, деформованих, неправильних тощо) людей – реалізація атракціону-потворності відповідно до класифікації О. Липкова: відхилення від будь-яких загальноприйнятих норм дає можливість усвідомити масштабність проблеми та впливає на читача. Так само привертають увагу епізоди змалювання зовнішності перетворених хрономатом людей: «Один із старців мав не менше, ніж сто п'ятдесят кілограмів, майка на ньому розлізлася під натиском жирової маси і підскочила на пузі, як дівочий топик. Обличчя починало синіти» [4, с. 10].

Абсурдними і комічними постають епізоди роману, де зображується панівна верхівка: «...на самокаті вкотилося хлоп'я в коротеньких оксамитових штанцях і такій же казковій жилетці. Років йому було п'ять чи шість, і лише блюзнірський вираз очей та скіпетр Великого Магістра Ордену етернітів у маленькому кулачку не дозволяли присутнім засумніватися в тому, хто перед ними» [4, с. 66]. У традиції карнавалу «вічно молодого старого» зображений не лише Великий Магістр, а і його підлегли. Протилежним до цієї ситуації є страх перед Магістром-хлоп'ям: «Зла іронія магістрів ніколи не сягала рівня

їхнього страху перед ВМ. Виходець із кримінального середовища, Великий Магістр був надто злим клоуном, щоб сміятися з його трюків» [4, с. 65].

Також важливими є образи «інших» у романі: гібриди людини і тварини лякають решту, оскільки вони є «не такими», як усі, а до цього – ще й ображеними. Істоти стали жертвами, по-перше, моди, оскільки видозміна свого тіла була популярною, по-друге, власних бажань, бо хотіли проявити себе, заробити гроші, здійснити мрію тощо. Наука ще не була настільки розвиненою, тому незадоволені «метиси» залишилися такими, якими їх створили темпоральні генетики: з небажаними розмірами, зовнішністю, відчуттями та іншим: «...із двох шлунків один виявився нездоровим ... росли щелепні м'язи. Єдине, що тішило – акуратні сексапільні ратички ... з хвостом виявилася ціла проблема – ... волосінь раз по раз заплутувалася за пілон, болісно рвалася. Врешті хвіст Аврора ампутувала [...] найголовнішою трагедією її гібридизації став саме бюст, тобто вим'я, про стан якого вона не сміла проговоритися навіть родичам і жила з цим печальним секретом, боячись майбутнього» [4, с. 130].

Невідповідність між зовнішніми й внутрішніми характеристиками персонажів створює амбівалентне сприйняття описаних подій. Така двозначність стає породженням псевдокарнавалу, основа якого – страх. У романі він перманентний та абсолютний. Кожен із магістрів Ордену, попри можливість вічного життя й повного його матеріального забезпечення, боїться стати «собою» – повернутися у своє тіло, а також втратити владу. Думки щодо перебування в опозиції до панівного ладу наводять жах на них, але водночас ніхто не залишає своєї посади, магістри беззаперечно вірять у правильність своїх дій і способу правління. Так само страх є основною емоцією населення, котре щосекунди може втратити свій дорогоцінний час або взагалі померти.

Уряд створює «Державний Резерв Біологічного Часу» і Загальнодержавний Суботник Донора з метою «порятунку» всіх тих, кому буде необхідний час у разі тяжкої життєвої ситуації. Медсестра Діана здогадувалася, що це спосіб вкотре обікрати народ, проте «від страху

втратити робоче місце вона корилася державному насильству» [4, с. 143]. У схожій ситуації перебувала більшість населення: так само, як і дівчина, люди не зможуть ніде працювати, якщо відмовляться від процедури, тому фактично можуть померти з голоду. Громадяни погоджуються віддати добровільно «(не)відому» кількість часу (влада переконувала, що забиратиме всього один рік, проте чоловіки й жінки помічали: після такого донорства вони старішали значно більше, ніж на один рік): «...ніде не було ні дзеркал, ні навіть дзеркальних поверхонь. Вікон [...] в ангарі, звісно, теж не було. За інструкціями не дозволялося брати з собою і кишенькові люстерка. Так вимушених донорів оберігали від першого шоку – хай, мовляв, удома підраховують свої втрати» [4, с. 144]. Ілюзія права вибору змушує людину чинити саме так, як потрібно верхівці. Саме таким чином уряд використовує населення у своїх цілях.

Таке «право на страх», котре апріорі отримували всі, змушувало людей робити те, що вимагала держава. Садизм і жадібність влади виявилися у відбиранні певної кількості часу у злочинців. З одного боку, цей метод уберегав суспільство від таких людей, як Марк: «У тюрмі Марк справді міг жити. Але цього разу його обікрали, позбавивши навіть права на тюрму. Рештки життя витекли з нього через пекельний портал, прокладений злою іграшкою хрономейстера» [4, с. 30]. З іншого боку, несправедливо засуджена людина вже не мала шансу на життя. Натомість вилучений у злочинців біотайм укотре йшов на користь не тим, кому він був дійсно потрібний, а на хроносервери можновладців. Нівеляція права голосу серед людей створила сіру масу, котра виборює хвилини життя. У новелі «Червень 2044. Параноя» образ безіменного персонажа символізує ницість усього населення, заперечення усіляких особливостей та характеристик. Таким чином створено ілюзію, що для влади всі рівні й мають однакові права. Запрограмованість суспільства на конкретний устрій і повна контрольованість стають утіленням ритуалізації життя персонажів. Наприклад, кожен громадянин мав здавати свій час – ставати донором, хоча ця процедура не була добровільною. Держава



спростовувала всі чутки, звинувачуючи повстанців у крадіжках біотайму з хроносерверів: «Матриця повстанських вогнищ – ми назвали її "Грибницею" – і досі існує. Як виявилось, вона безперервно поповнюється людьми з найнижчих верств, які незадоволені своїм соціальним становищем і ображені на державу. Гнучка політика стосовно задоволення їхніх потреб зняла б цю проблему без силових втручань...» [4, с. 68]. Уряд запевняв, що не чинить нічого протизаконного з біотаймом, а піклується про суспільство: створено резерв часу, організовано донорство, існують служби, в які можна звернутися за потреби. Кожен з цих етапів повністю контролювався владою.

Диктатура пробуджувала в людей порив до агресії чи розбрату. Громадяни бачили, як використовується їхній час тими, кому він був доступний. Злість і несправедливість стали поштовхом до скоєння злочинів – темпоральних грабунків, контрабандних хронографів і вбивств. Розбрат проявився у винайденні для верхівки нового способу отримати задоволення – хроно-гейші, які вправно користувалися темпоральними маятниками і доводили клієнтів до екстазу, почергово зменшуючи та збільшуючи їхній вік: «Сноб увійшов у простору кімнату без вікон, оббиту пурпуровим пір'ям та обвішану якоюсь естетично знеціненою мішурою минулих століть. Зняв одяг ... повалився на розкішний масажний матрац. Лі увійшла і відразу заскочила на нього верхи, побачивши, що він лежить на матраці роздягнутий. Сноб роздратовано зігнав її. – Це потім, потім. Темпони мене спочатку» [4, с. 76]. Темпоральні маятники наділяли всіх охочих можновладців адреналіном, якого їм так не вистачало в їхньому безкінечному житті: «...здавалося, ніби [...] варто лишень на міліметр розширити якусь тріщину в лаштунках реальності, і туди потоком рине істина, розкриється вся підспудна сутність світу, з'ясується, навіщо, ким і як усе влаштовано, хто він сам такий, де зарите падло і в чому запаadlo. Свідомість його билася навіжено, як дикий птах в іржавій клітці» [4, с. 79]. Карнавальним образом тут виступає «смерть», котра дає «народження».

Своєрідним обрядом у цьому дійстві виступає сам процес підготовки та етапи перетворення: спочатку Сноб хоче пережити відчуття агонії смерті, тому хроно-гейша має перенести його на останні хвилини життя, а потім – у перші секунди після народження. Відвідування закладу з назвою «Темповулятор» для хлопця стало певним ритуалом задля досягнення задоволення. Він намагається перейти в такий стан, що перебуває поза межами реальності – відчуті раніше неможливе для людини. Лі спочатку перетворює його на чоловіка 49-ти років і 4 діб. Проте замість того, щоб отримати задоволення чи, принаймні, прозріння, Сноб лякається своїх видінь: дівчина-мотоциклістка, яку незадовго до цього він збив на смерть на дорозі, хоче показати йому своє понівечене обличчя. Його тіло і свідомість не витримують таких перетворень – агонія замість задоволення приносить Снобу те, що й повинна. Стрибок у майбутнє, символічне повернення до першопочатків – перехід у стан немовляти й перший його крик, пригортання до жіночих грудей, повторна спроба опинитися в 49-річному тілі виявилися понадміру для нього, тому Сноб помирає.

У цьому епізоді також висвітлюється питання тілесного – власного, інтимного. Для Сноба це єдиний процес, котрий не може контролювати його батько, а також місце, де він може бути сам собою – справжнім. Відвідування «Темповулатора» – як наркотик для нього, який вводить його в ризикований для життя стан. Саме тут син можновладця залишається наодинці зі своїми думками й бажаннями. Як він сам вважав, «єдиним проявом власної волі, на яку він спромігся за останній рік» [4, с. 74], була аварія, про яку Сноб говорив як про щось звичне. Проте відповідальність за свій злочин хлопець перекладає на батька, котрий завжди вирішував усі його питання: «"Ну, то хай слідкує тепер уважніше! Хай бачить, собака, все", – ще сильніше розлютився Сноб на старого» [4, с. 74].

Ще одним персонажем є Торн. У своїй уяві чоловік пробуджує образ красивої та молодої жінки, з якою живе. Проте втілити свої фантазії він не може, оскільки в реальності йдеться про його дружину, котра стала жертвою

темпоральних злодіїв. Марта не бажає трансформувати своє старе тіло в те, яке б дійсно відповідало її справжньому віку, бо не хоче робити це так, як роблять усі навколо – крадіжкою чужого біотайму. Торна, найкращого актора театру, котрого охопила ідея помсти за вкрадений у дружини час, можна віднести до ексцентричних персонажів. Чоловік на певний термін залишає справу всього життя – сцену – і вирушає на пошуки злочинця, навіть попри те, що може сам бути покараний: « – Послухай, я співчуваю і тобі, й Марті. Те, що з вами сталося, це... щось нелюдське. Але трагедія... розкрила в тобі якийсь новий потенціал [...] – Друже, я покінчу з цим і повернуся. Вважай, що від'їжджаю на короткі гастролі. Повернуся. Обіцяю тобі, – Торн нерішуче взяв зі столу свій хрономат. – Забирайся... – глухо вимовив Матей, – і хай тобі нарешті пощастить» [4, с. 84].

Також про вкрадений час ідеться в новелі «Грудень 2042. Відплата». Неназвана жіночка в сірому є уособленням бюрократичної системи правління. Паперово-довідкові формальності забирають багато часу: задля отримання одного документа чоловік, котрий вже давно намагається одержати гарантовану державою допомогу у вигляді біотайму, має заповнити чи надати купу інших довідок. Він витрачає свій час на папірці, а не на вирішення нагального питання. Ще одна складова такої системи – корумпованість персоналу: державний службовець займається викраденням часу в клієнтів замість виконання своєї роботи – допомоги.

Сюжети втілюються у світі, у котрому реалізовані надскладні технології. Ідеї щодо їх використання належать одній людині, котра представляє гілку влади. Можливість схрещення людей із тваринами використали у своїх цілях темпоральні генетики. У новелі «Січень 2044. Афаліандр» зображено експерименти з дегуманізації та десоціалізації. На закритій території афалін (дельфінів, модифікованих темпогенами людини, а також людей із темпоральним щепленням дельфіна) вчать вбивати інших, ні в чому не винних людей. Проте навчали їх цьому обманним шляхом: «Афаліна ніколи не заподіє людині умисного зла, афаліандр, як виявилось – теж. Тому досі

використовували групу лише в тих ситуаціях, коли вона не здогадувалася, що чинить шкоду людям, з якими ворогують її тренери» [4, с. 93]. Важливо, що дослідженнями займалися не науковці, а саме військові – держава виготовляла різновид зброї: «Ціль наближалась [...] на кораблі були люди! [...] То був беззбройний риболовецький траулер. Офіцер брехав їм. [...] Побачити їх своїм біосонаром і свідомо знищити. Це жорстока перевірка на готовність вчинити "оте". Вчинити, а потім зробити вигляд, наче всі інструкції командування були правдиві» [4, с. 101]. Такі дії викривають жорстокість відносно інших людей – мирного населення. Хоча детального зображення сцен насилля в романі немає, все ж темпоральні генетики випробовували психіку колишньої людини, примушували до здійснення вибору «або виконувати вказане, або мати відповідні невідомі їм наслідки»: «Потім їм кілька днів кололи під шкіру якісь рідини і знову показували криваве людське кіно [...] Колоти не припиняли, аж доки кіно перестало викликати стрес. Розумом Слабачок ще розумів усю гидоту демонстрованого їм "отого" – люди робили одне з одним це не через голод і не задля виживання, а через невмотивоване вроджене зло! – але нерви його тепер не вибухали обуренням» [4, с. 96].

Сюжет, побудований на принципах антиутопії, зрештою завершується утопічним фіналом, що невластиво для антиутопії. Наприкінці роману стається диво – і всі перетворені, померлі, обікрадені повертаються у свої тіла.

Таким чином, диктаторство, духовна бідність, аморальність людини і втрата віри в Бога призвели до повного занепаду моральних принципів, стали причиною дегуманізації й соціального занепаду. Ідея утопії про вічне життя реалізувалась в антиутопічній дійсності для героїв твору. Одним з небагатьох персонажів, що відкрито протистоїть системі, є отець Теодор. Саме він продовжує свою релігійну діяльність.

Роман Т. Антиповича «Хронос» має шаблонну, характерну для масової літератури структуру. Промовиста назва стає для читача підказкою щодо сюжету роману. Відсутність найменування території, де відбуваються події, говорить про їхню всеохопність. Час у тексті є неначе уповільненим, без

вказаних автором координат не було б зрозуміло, чи події відбуваються в один день, чи протягом декількох років. Час має в романі два значення. Перше – як ремарка, що показує на тривалість життя. Друге – алюзія на Одкровення Іоанна Богослова: Апокаліпсис та його втілення протягом 7 відведених у творі років. Причиною дегуманізації й деморалізації стало винайдення професором Койфманом хрономата. Науковець своєчасно не зміг оцінити рівень небезпеки такого винаходу, що в подальшому призвело до страждань, смертей і протистоянь у суспільстві.

Тотальний страх є основою псевдокарнавалізації в романі, він реалізується в опозиції «влада – соціум». Новели, котрі пов'язуються між собою в загальну оповідь завдяки декільком персонажам, створюють ефект театралізації подій, де кожна дійова особа знайомить читача зі своєю ситуацією. Попри те, що Т. Антипович не називає місто чи країну, де розвивається історія, дія відбувається в обмеженому просторі. Невластивим для жанру антиутопії є щасливий фінал роману Т. Антиповича «Хронос» – порятунок усього людства.

## **2.2. Елементи антиутопії в романі І. Роздобудько «ЛСД»**

У 2013 році побачив світ роман І. Роздобудько «ЛСД». С. Міхеєва зазначила, що назва – «це однозначно більше, ніж вищезгадана психоактивна речовина, це сильний наркотик, який викликає залежність, бажання читати» [58]. Хоча твір був опублікований більш ніж 8 років тому, критичні матеріали та рецензії обмежені лише декількома відгуками читачів-аматорів. Усі огляди однаково позитивно окреслюють текст як такий, що вартий прочитання: «Книга привідкриває проблеми гендерної рівності та насильства над жінками. Читаючи, думаєш, як же добре, що у нашій державі жінки вправі вибирати самостійно де навчатись, за кого виходити заміж та мати власну думку» [36]; «Це не детектив про сучасних гейш, не лавсторі. Це підкоп. А от під що – шукайте самі. Протест визрів у надрах гламуру» [33]; «Пікантності історії додає дрібка наукової фантастики у вигляді вірусу ревностів чи вірусу

неподільної любові F63,9. Його вивели навмисне для слухняних дружин і після виходу з лабораторії він почав мандрувати світом та плавно перетік у масову індустрію – тупу та безжальну, яка зомбує мільйони людей з різноманітних екранів» [10]. Дослідженням творчості авторки займалася Ю. Соколовська. Літературознавиця опрацювала прозовий дискурс творів І. Роздобудько й виокремила характерні риси її текстів: «...філософічність у художньому осмисленні людської екзистенції, психологізм – у зображенні внутрішніх рефлексій персонажів та символізація, що полягає у творенні та використанні символів для моделювання персонального художнього світу» [77, с. 170].

Промовиста назва роману І. Роздобудько виконує у творі ту ж саму функцію, що й у тексті Т. Антиповича: заголовок спрямований на безпосереднє привернення уваги читача. У «Хроносі» назва вказувала на тему твору, повідомляла читачеві, що дія розгортатиметься навколо часу. Інакше відбувається з «ЛСД» – тут назва вводить в оману. Спершу в читача виникає алюзія щодо відповідних психотропних речовин. Проте повне найменування твору – «Ліцей слухняних дружин» – не асоціюється з наркотиками.

Оповідь у романі ведеться від першої особи – у формі щоденника. Таким чином читач ніби стає ближче до подій, що відбуваються, він є тією людиною, котрій головний персонаж, який ділиться пережитим, довіряє всі свої секрети. Натомість у «Хроносі» кожен герой почергово знайомив зі своїми історіями незалежно від інших. Тоталітарна модель, яка зображується в романі «ЛСД», нагадує антиутопію Дж. Оруелла «1984»: директор закладу від самого дитинства привчає (часом – примушує) вихованок писати щоденники, пояснюючи це тим, що дівчата ділитимуться пережитим і фіксуватимуть важливі моменти свого життя. Курсантки досить довго не здогадувались, що їхні оповіді перечитуються керівництвом і, таким чином, дирекції були відомі всі їхні дії, думки, бажання тощо. Авторитарне втручання в особистий простір дівчат нагадує про роман Дж. Оруелла й образ «Старшого Брата», який «наглядає за тобою».

Імена героїнь у творі завуальовані – замість їхніх справжніх імен використовується аббревіатура, яка складається з літер імені, по батькові та прізвища: «По-перше: коротко і ясно, по-друге, добре запам'ятовується, портрете, як пояснює шкільний психолог, "не дає вийти емоціям за рамки особистості"» [68, с. 11]. Така деперсоналізація призвела до того, що вихованки ліцею, попри те, що живуть під одним дахом, не знають імен одна одної. Окрім цього, їм невідома історія власної сім'ї, інформація про батьків, друзів, найближчих родичів, до кого б ті могли звернутися в разі якоїсь вагової проблеми: «Батьки ж і родичі – той баласт, який в майбутньому завадить нам будувати своє життя. [...] ... ані вони, ані ми не мали права на будь-яке спілкування. [...] Ми мали бути чистими перед майбутнім. Ані морально, а тим більше – матеріально, нас не мусили обтяжувати їхні проблеми!» [68, с. 54]. Для директора закладу така нівеляція особистості серед учениць – запорука успіху та спосіб реалізації задуманого. Окрім цього, це спосіб заробити гроші, а також втілити свої ідеї як винахідниці «любовного» вірусу – наркотику залежних стосунків, що позбавляє здатності самостійно мислити й усвідомлювати свої бажання.

У романах «Хронос» і «ЛСД» доля суспільства залежить від незначного кола осіб: у першому – це Великий Магістр і члени ордену, у другому – пані директор та організація, що підтримує такі освітні заклади. У романі Т. Антиповича персонажі усвідомлюють, у якому суспільстві вони перебувають, розуміють наслідки наукового винаходу, що приніс більшості страждання. У творі І. Роздобудько вихованки не здогадуються, що їх використовують із конкретною метою. Ліцей позиціонує себе як заклад, що готує дівчат до життя. Насправді він є установою, що просто продає курсанток як товар у руки тим, хто готовий багато за них заплатити. Керівництво лише смикає дівчат за потрібні «ниточки», щоб вихованки робили лише те, що від них вимагається. У цьому плані виникає алюзія на ляльковий дім, де долями іграшок-дівчат керує ляльковод.

Дія роману відбувається в ліцеї і згодом охоплює конкретні території міста (наприклад, квартира Ланца, будинок Ганни Вадченко – директора, магазин музичних інструментів). Освітній заклад закритого типу протягом декількох років стає домом для учениць. Час у творі неначе застигає: щодня вихованки виконують однакові дії безвідносно до того, що відбувається за межами ліцею. У них виникає бажання пришвидшити настання фіналу навчання – бал, де кожна з них має стати обраницею чоловіка. Дізнатися, що на них чекає, вдалося, порушивши заборону бути на значущому заході: компанія ліцеїсток через скляний дах підглядає, як проходить розкішний бал у старшокласниць, до якого ті ретельно заздалегідь готуються. Проте утопічна забезпеченість курсанток усім необхідним (одяг, їжа, житло, освіта, усілякі засоби для догляду й особистої гігієни тощо) переривається неприємною для дівчат інформацією, що принижує їхню гідність, – ліцеїсток просто купують заможні чоловіки: «Я заплатив за тебе купу бабок вашій крейзанутій установі – все, що ти (тут він назвав мене іменем однієї парнокопитної тварини, яку я ніколи не бачила) там одягала, взувала, намащувала на обличчя і чим підтиралась – все від початку оплачено мною! Навіть прокладки! А ти виявилася такою дешевиною. Ні на що не здатна...» [68, с. 74].

Учениці не підозрюють про те, що вчителі їх обманюють. Курсантки живуть у тотальному страху, бо найгірше для них – не відповідати запитам патріархального світу. Їх свідомість, розум, дії зосереджені на прагненні вдало вийти заміж та служити своєму чоловікові. Суспільство, в якому ростуть та виховуються ліцеїстки, закрите, відірване від реального зовнішнього світу. Таке життя дівчат у «вакуумі» нагадує оранжерею – вони, як рослини, живуть «за склом»: за ними доглядають, їх усім забезпечують, з ними неможливо контактувати, учениці привезені з різних країв і, водночас, без такої опіки їм не вижити за межами школи.

Будь-які контакти учениць із представниками «того» світу суворо караються керівництвом. Спілкування зі «стрітами», як їх називають, може коштувати дівчині відрахування із закладу (відповідно, вона залишається



напризволяще, не маючи жодного забезпечення та зв'язків). Водночас, страх «оступитися» і стати не такою, як усі, як їх вчать у закладі, поєднується з визнанням і шаною до пані директора – людини, яка є уособленням тоталітарної системи, її творцем. Така соціальна ієрархія строго закріплена: жодна ліцеїстка не має права голосу, все залежить лише від керівництва. Усе життя дівчат у закладі суворо регламентоване – кожна хвилина їхнього дня розписана за графіком, а курсантки позбавлені будь-якої свободи вибору. Невідповідність між зовнішнім (розкішне життя, забезпеченість, безкоштовне для дівчат навчання) і внутрішнім (страх учениць перед дирекцією) світом спричиняє двозначність – псевдокарнавалізацію.

У романі «Хронос» тоталітарна система охопила все суспільство, люди та гібриди змушені виживати. У «ЛСД» тоталітаризм панує у штучно створеному, обмеженому просторі, де ліцеїстки не підозрюють про обман та існування іншого світу. До того ж, у творі Т. Антиповича існують спеціальні терміни – неологізми: гібриди (жабопітеки, афаліандри, слонопітеки, бізонопітеки та інші), хроно-гейші. У тексті І. Роздобудько також є авторський неологізм на позначення «нижчих» – стріти, тобто всі, хто перебуває за межами ліцею, має зовсім інше життя.

Про свою сім'ю стрітів не забуває Ліл. Вона була однією з небагатьох, хто пам'ятала про своє походження. «Дівчина-пільговичка», як вона сама себе назвала, потрапила до школи з конкретною метою – отримати якісну освіту цього закладу та вдало вийти заміж і покращити умови життя своєї родини. Ці настанови їй дала мати. Ім'я-паліндром говорить саме за себе: вона є дволикою людиною – і старанною ученицею, і тією, хто знає, ким є насправді та для чого сюди потрапила. Окрім того, її дволикість виявилася ще й у ставленні до Пат як до конкурентки, котру необхідно усунути: «Озу, Рів, Іта та Мія мене не хвилюють. Я знаю, що краща за них ... Тут всі гарні. Інших просто НЕ БЕРУТЬ! [...] А от щодо "шейха" – тобто найзаможнішого і найкращого, ось тут мене запросто може обійти лише одна – Пат. Пат, як на мене, не просто гарна. Вона навіть і не гарна за тими параметрами, котрі ми вимірювали

лінійкою на своїх обличчях [...] Пат – єдина, хто може зі мною позмагатися у "бальних перегонах". Хоча вона цього не розуміє» [68, с. 224].

Ліл має свою таємницю, котру приховує від інших: спочатку незвична поведінка дівчини видається досить дивною, і лише згодом читачу стає відомо, хто вона й чому так цілеспрямовано виконує вказане.

Інша, протилежна до Ліл за своїм світоглядом і вчинками героїня роману – Пат. Дівчина-колібри, як її називає Ланц, є оповідачкою подій, ділиться всім пережитим і побаченим зі своїм щоденником. Колібри – єдина пташка, котра може літати в усі боки, рухатись у польоті назад. Таке іменування ліцеїстки символізує її гнучкість, можливість вибратися з різних ситуацій. Окрім того, справжнє ім'я курсантки – Поліна, котре означає «маленька», «сонячна», «багатозначна».

Усі учениці та працівники ліцею грають ролі представниць вищого класу: «Вам буде неприємно це чути, але всіх, хто живе поза межами цього навчального закладу, в мій час називали "вуличними", а в часи навчання моєї доньки і до цієї пори – "стрітами". Від англійського слова "стріт" – вулиця. Усі вони вважалися і вважаються людьми низького гатунку...» [68, с. 91]. Фактично, те, що відрізняло їх усіх від «стрітів», – це перебування на території освітнього закладу. Поза його межами викладачі й персонал, таємно від ліцеїсток, вели таке ж саме життя, як і «стріти»: «На краю басейну лежав білий пухнастий халат, валялась пачка цигарок, стояв бокал і відкоркована пляшка шампанського [...] – Бачили б вас зараз ваші учениці... – хрипло промовив я. – Шкодную, що не взяв камеру. Хіба що варто зняти вас на мобільний телефон... Вона перелякано зиркнула на мене: – Благаю, не треба. Я розповім все. Не псуйте мою репутацію, юначе...» [68, с. 235].

Для керівниці закладу важливим було матеріальне забезпечення, а питання ціни людського життя – мізерним. Дівчат виховують як справжніх леді, використовуючи для цього на заняттях зразки найкращих творів мистецтва. Проте їхня залученість до освітнього процесу спрямована не на розвиток естетичного сприйняття, а як дидактичний матеріал, але з інакшою

метою: викладачі, аналізуючи разом із ліцеїстками ситуації у творах, демонструють таким чином «правильну» поведінку. Усі, хто робить «не так», отримують покарання: героїні прочитаних дівчатами романів, за словами вчителів, страждають, а ті, хто діє відповідно до Статуту, живуть щасливо. Ніхто з курсанток, допоки Пат не потрапила за межі ліцею, і не здогадувався, що література, яку вони читають, та інші твори мистецтва насправді детально відкориговані: «Про Венеру [...] – оголена перед усім тисячолітнім світом і не соромиться того! А у нас в коридорі вона стоїть ... в сукні [...] Я б перерила всі книжки в нашій бібліотеці і вклеїла б туди всі видерті сторінки, щоб точно знати, що сталося з Анною Кареніною чи мадам Боварі. Я б сказала на "літсуді", що книжки мсьє Флобера і містера Голсуорсі мають не по двадцять, а по сто двадцять, а може, й набагато більше сторінок» [68, с. 257]. Чутлива відмінниця Поліна усвідомлює те, що їх усіх довгий час обманюють, це стає причиною її болісних переживань. Бажання Пат поділитися з Ліл такою інформацією штовхає «дівчину-пільговичку» до зради – вона завжди вбачала в Пат конкурентку. Ліл, володіючи новинами про «злочин» Поліни, викриває її перед пані директором, проте все ще грає роль її подруги.

Виступи вихованок як героїнь класичних романів, переживання їхніх почуттів, розігрування сцен судів та винесення жінкам-персонажам вироків (образи чоловіків у будь-якому випадку були позитивними) є театралізованим дійством, яке скероване на показ наслідків вчинених персонажами творів дій, ухвалення правильних рішень і висновків. Проте ліцеїстки не усвідомлюють, що вони не лише грають ролі, а фактично є цими персонажами в реальному житті або пов'язані з ними своїми страхами, переживаннями, почуттями: «Пані Вчителька сказала, що це може бути типовою ситуацією і в наші дні. Тому розгляд її і висновки для нас дуже і дуже важливі» [68, с. 37]. Перевдягання, готування промов, виступи (а в подальшому – бал, на котрому дівчат будуть «купувати» майбутні чоловіки) – карнавал, влаштований керівництвом закладу. Таким чином, для романів «Хронос» та «ЛСД» характерна театралізація подій у закритому просторі.

На бал були запрошені музиканти-стріти. Для того, аби потрапити до закладу, кожен учасник оркестру мав пройти довгу співбесіду з директором ліцею. Чоловікам суворо заборонили спілкуватися із дівчатами, дозволили взяти лише ті музичні інструменти, на яких гратимуть: жодних телефонів, диктофонів, їжі, фотоапаратів тощо. Своєрідним ритуалом-пробудженням у романі є музика. Її звуки повертають до тьми одну з дівчат – Пат, котра ніяк не може забути мелодію саксофона. Загалом цей інструмент вирізняється тим, що здатний грати на значно вищих тонах, аніж усі інші духові інструменти. Окрім того, його неможливо зімітувати за допомогою електроніки. Він є символом романтики та свободи. О. Федорова зазначила, що «саксофон створює найширший спектр звуків і неповторний тембр, який справді нагадує людський голос. [...] Форма саксофона – дуже витончена та стильна, образ музиканта-саксофоніста завжди надзвичайно чуттєвий, музикант і саксофон виглядають на сцені як "закохана пара, що танцює в тісних обіймах"» [89, с. 183]. Дослідниця навела думку поета В. Ліндсея, котрий не був прихильником джазу. У його сприйнятті цей інструмент «виступає гріховним символом, джерелом пекельної музики, голосом гріха» [89, с. 184]. Про подібні відчуття писала Пат у своєму щоденнику, коли її всього лише торкнувся саксофоніст: «Готувалася розпрощатися зі світом і розуміла, що це та незворотна крапка, за якою починається моя трагедія: тепер я займана! Чужими руками. Чужим запахом. Чужим поглядом. Збезчещена. І якщо я зараз закричу – про мою ганьбу дізнаються всі! [...] Я знала, що від цього дня стала грішницею» [68, с. 63]. Така гіперболізація відчуттів пояснюється тим, як виховувались дівчата: будь-яка взаємодія зі стрітом для них є гріхом, Пат порушила Статут. Прикметно, що початком змін у «Хроносі» став голос (молитва) – звернення до Бога, у «ЛСД» – музика, звук. Відтак, простежуємо символічність аудіальних образів у двох досліджуваних романах.

Звучання саксофона буквально виводить Поліну зі «штучного» стану: якщо спочатку її життя (а також й інших вихованок) полягало в повному підкоренні, запрограмованості й відсутності будь-яких неочікуваних дій –

ритуалізації, то наразі Пат відмовляється від такої ролі, усвідомлюючи себе по-іншому. Вона починає порушувати норми Статуту, йде всупереч тому, чому їх вчили в закладі. Отже, відбувається руйнація ритуалізованого життя.

Елементом вигаданого в романі стає вірус F 63.9, котрим навмисно заражають дівчат – тоді вони закохуються у першого-ліпшого, кого зустрінуть. Насправді під таким номером у ВООЗ зареєстрована хвороба (коханья). Як хвору в романі зображено Тур, але її стан ніяк не пов'язаний із вірусом. Ідея служіння чоловікові зробила з Таміли «штучну ляльку», оскільки всупереч усім знущанням чоловіка над нею дівчина все ще продовжувала жити за Статутом і жертвувати своєю психікою та фізичним здоров'ям: «...він витирав мені кров зі скроні і сам забинтував мені зламанний палець. Я подякувала і сказала, що мені зовсім не боляче [...] Я запитала, що це за ім'я, яким він називає мене і чому... ВІН сказав, що "поні" – то маленька дурна конячка, яку треба добряче "шмагати", бо вона тупа... ЙОМУ довелося облили мене вином... Роздушив яйце у мене на голові [...] Певно, я дійсно ні на що путне не здатна. Бідний, бідний, ВІН зробив поганий вибір, ВІН шкодує. Я винна в цьому. Я не виправдала нічийх сподівань» [68, с. 74]. Тур дійсно справляє враження людини, котра перебуває під впливом психотропних речовин. Така беземоційність, відсутність негативної реакції Таміли на дії Алекса провокує чоловіка на все більші знущання: *«Він набирає кашу в ложку і, мов школяр на уроці, відтягнувши її, мов з рогатки вціляє кашею в чоло дівчині. Вона витирає кашу з обличчя і волосся. І... посміхається. Посмішка дратує його, він – через стіл – б'є її в обличчя...»* [68, с. 254]. Зрештою, не отримавши від Тур очікуваних емоцій та реакцій, Алекс не контролює свій гнів і вбиває дружину, видавши її смерть за суїцид.

Жертвою вірусу F 63.9 стала Ліл. Зрадивши подругу, вона отримала від пані директора роль виконавиці покарання Пат: Леонора повинна напоїти Поліну зараженою водою. Проте дівчина стає жертвою своїх вчинків і сама інфікується, не виправдавши сподівань матері й не реалізувавши мрії про заможне майбутнє. Першим, кого Ліл зустріла, став конюх, що працював у

закладі. Дівчина безтямно закохується в нього, не підозрюючи, що він звичайний працівник ліцею, а не багатий відвідувач, що хоче обрати наречену. Вона стала приходити до нього: «Спочатку він проганяв її, мов нав'язливу муху. І так і називав "мухою" ... Потім – звик [...] Потім цими ж долонями він обмацував її всю – з ніг до голови і крутив у руках, мов ляльку, підсміюючись з її мереживної білизни, запаху шкіри [...] – У тебе є маєток? – питала вона. І він кивав: – Є, є! Великий маєток! [...] – Коли ми поїдемо до нашого маєтку? – Коли рак свисне... – Так кажуть у твоїй країні? – Еге ж... І вона вже не чекала Першого балу» [68, с. 271]. Ліл розчарувала свою матір: не вийшла заміж за заможного іноземця й не забрала сім'ю жити до нового дому: «Через цю чуму вона вже втретє вагітна! А куди народжувати ще одного нахлібника у двокімнатну клітку? Хіба що собі на голову, каже мати! Певно, так і буде. Вона не виправдала її сподівань і тепер мусить терпіти» [68, с. 269]. Таким чином, «зла» героїня отримує своє покарання, а Поліна – жертва, над якою знушаються, – рятується втечею з недсяжного для інших казкового «замку»-ліцею.

Такий епізод більше нагадує фантастичний, казковий сюжет, в якому добро перемагає зло. Для тексту І. Роздобудько властиве поєднання декількох жанрів: в антиутопічному творі містяться любовний роман, детективна історія та елементи фантастики. Детективний аспект реалізовано в історії Тамілі – Тур, найкращої учениці, котра щасливо вийшла заміж і невідомо чому вбила саму себе. Роль детективів на себе беруть дівчата десятого секстету. Спершу вони дізнаються секретну інформацію, згодом – порушують встановлені правила й отримують папери з кабінету директора. У цілому, це призводить до того, що дехто з дівчат починає сумніватися щодо правдивості всього, що їм говорять, а також задумуватися, звідки керівництво бере гроші на їхнє забезпечення: від батьків чи родичів заклад фінансів не отримує. Першою це усвідомлює Пат і починає шукати істину. Ця детективна історія тісно переплітається з любовною: слідчим-аматором із зовнішнього світу стає

хлопець з романтичним ім'ям Ланцелот, котрий закохується в Поліну. Історія стосунків двох осіб з різних світів переслідується та засуджується.

Поліна дізнається, що світ за межами ліцею не такий жорстокий і бридкий, як їх постійно лякали. Окрім того, вона розуміє, що, опинившись там, не знає, як вижити – їх ніколи не вчили працювати чи думати про себе, оскільки на кожну справу в них є відведений час, усім необхідним їх мав би забезпечувати чоловік, а хатніми справами займалася покоївка: «Так, кухні відводиться півтори години на тиждень, – додала Мем, заглядаючи в свої конспекти. – Рештою займаються служниці» [68, с. 51]. Зімітувавши хворобу, Поліна час від часу втікає в інший світ. Пат залишає територію закладу попри загрозу бути впійманою та покараною – відбувається руйнація закритого простору для Поліни, для інших це стається тоді, коли до ліцею прибувають спецслужби, аби закрити та перевірити заклад.

Кішка, котру дівчина забирає до квартири Ланца, стає тим спільним, що не наважується «порушити» жоден із них: Поліна протягом багатьох років усе ще пам'ятатиме про Кицьку, Ланцелот братиме її із собою на гастролі, щораз сподіваючись десь зустріти її справжню власницю. Окрім того, образ кішки – символ провідника поміж двома світами: у романі тварина об'єднує двох різних людей, котрі спочатку й не здогадувались про існування одне одного, жили в різних «світах». Наприкінці кішка все ж виконує свою функцію, супроводжуючи Ланца на шляху до Пат: « – Ти зберіг мою Кицьку? – Вона потовстіла і знахабніла. Чекає на тебе в авто! – сказав я» [68, с. 316].

Образ Ланцелота характерний для любовного роману: рицар, котрий рятує дівчину-принцесу з неприступної вежі. Таке ім'я відсилає читача до легенди про Короля Артура та персонажів Британського епосу. Хлопець-романтик виступає виконавцем ритуалу, пов'язаного з музикою. Почувши його гру на саксофоні й раптово зустрівшись у саду, Поліна закохується в юнака: не думаючи про наслідки, дівчина час від часу втікає із закладу разом з ним. Ланцелот, отримавши завдання з'ясувати обставини смерті Тур, вирішує врятувати свою «даму серця» – Пат. Проте Поліні вдається втекти

самій, тому довгий час Ланц не здогадувався, де перебуває його кохана: рицар не отримує свою винагороду. Саме бажання виступити на сцені з паном Теодором – музика – приводить хлопця до Поліни.

Таємничим є образ чоловіка, який взяв Поліну із собою. Поява пана Теодора стала для дівчини символічною: «Вона отримала *знак*. І попрямувала за ним, як нитка за голкою. Чоловік в зеленому капелюсі йшов, не обертаючись, до самого рогу, де була припаркована стара "Таврія-нова" такого ж кольору, як і його капелюх. [...] Вона зрозуміла, що нитка обірветься, щойно він заведе мотор. [...] Кішка знала б це напевне – просто заскочила б до салону у влучну мить і забилася під сидіння» [68, с. 308]. Особливим було й те, що ініціали двох людей – Теодора Павлишина й Поліни, прізвище якої починалось на літеру «Т» (Пат) – були однакові: цим дівчина ще довго користувалася, коли виготовляла на замовлення інструменти й деталі.

Теодор навчив дівчину грати на саксофоні та працювати з різними інструментами. Передавши свій досвід, чоловік помирає, а справу продовжує його «донька» Поліна: «Часом хтось із них [замовників] наїжджав до хати майстра по кілька разів. І метою таких "наїздів" вже були не приладдя для музичного інструменту, а дівчина ... Але щоразу всі вони наштовхувалися на такий металевий стрижень всередині цієї "очеретинки", що йшли світ за очі [...] Боялася, що хтось, хто обіцяє їй великі золоті гори, не дасть робити те, що хоче душа її. Адже отримала величезний досвід покори, котрий, як вона гадала, не вивітрився з неї досі...» [68, с. 311].

Однакові імена простежуємо в образах отця Теодора з роману «Хронос» та пана Теодора із твору «ЛСД». Обидва персонажі стають провідниками: перший – звертається до Всевишнього і таким чином рятує світ, другий – рятує дівчину, котра залишилась напризволяще, та передає їй свої знання.

Історія завершується щасливим фіналом, що нехарактерно для антиутопії. Ланц, об'їздивши пів світу, все ж знаходить Поліну. Дівчина, яка на початку потрапила під вплив його музики, тепер виготовляє музичні інструменти та деталі. Якщо спершу Ланцелот міг дати Пат необхідне –



музику, то наразі, коли хлопець потрапив до магазину, що тепер належить їй, господаркою звуків уже є Поліна.

У творі І. Роздобудько «ЛСД» поєднано жанри любовного, детективного та антиутопічного романів. Наскрізною метафорою твору стає сама його назва: ЛСД – наркотик, що впливає на людську свідомість і не дає можливості мислити самостійно. Так само, як і в «Хроносі», у «ЛСД» доля людей (учениць) належить керівництву – директорів закладу Ганні Анатоліївні. У романі Т. Антиповича гілку влади представляє Великий Магістр, в І. Роздобудько – Ганна Вадченко. Дія «ЛСД» розгортається на закритій, обмеженій території – у закладі освіти, в якому живуть і вчаться ліцеїстки: кожен їхній рух, одяг, сказане контролюється та фільтрується керівництвом. У «Хроносі» ситуація є всеохопною для світу, що теж ізольований.

Подібність у романах «Хронос» і «ЛСД» також простежуємо на рівні назв: в обох творах вони виконують характерну для текстів масової літератури функцію – привертають увагу читача та натякають на сюжет. В обох творах початком змін стає звук: у романі Т. Антиповича – голос: звернення до Бога, прохання про порятунок; в І. Роздобудько – музика, яка привертає увагу однієї з учениць і приводить її до тьми. Важливою є співвіднесеність імен: Теодор у «Хроносі» є тим, з кого починаються зміни у світі, у «ЛСД» – тим, хто завершує формування світосприйняття Поліни.

На думку Г. Улюри, романи на зразок «ЛСД» належать до масової літератури. Літературознавиця вбачає вплив «масліту» і на зовнішній вигляд книжок: на обкладинці роману І. Роздобудько зображений букет зрізаних, залитих кров'ю білих квітів. У цьому плані простежуємо натяк на долю самих дівчат. Прикметно, що промовисте зображення як ознаку масової літератури є і в «Хроносі»: обкладинка роману – безликий персонаж, що жадібно п'є час.

Отже, в романі «ЛСД» простежуємо такі властиві антиутопії риси: псевдокарнавал, основою якого є страх; театралізацію подій, що є реалізацією карнавалу; чітко окреслений простір; ритуалізацію життя, оскільки всі дії вихованок закладу чітко визначені заздалегідь; уповільнений, неконкретний

час у творі; неординарність Пат – героїні роману, котра усвідомила, що світ, у якому вони живуть, фальшивий.

### **2.3. Естетика антиутопії в романі Я. Мельника**

#### **«Маша, або Постфашизм»**

Роман Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» вийшов друком 2013 року. Твір українського письменника спочатку було опубліковано литовською мовою, а згодом, 2016-го, перекладено й видано українською. Зображення існування людей у фашистському режимі спричинило активний інтерес до тексту як у критиків, так і серед читачів. В. Шелухін зазначив: «Загалом у сюжеті відчувається майже голівудська сценарна логіка: моторошне майбутнє, опановане тоталітаризмом, герой як гвинтик системи, його раптове прозріння, кохання, втеча й відкритий фінал. Це подекуди залишає двозначне відчуття від роману, який балансує між серйозною психологічною прозою та жанровим читвом, створеним за шаблонними кліше. Відкритість фіналу – це відкритість перспективи» [98]. В. Агеєва підкреслила, що роман спершу «затягує неймовірно захопливим сюжетом, а потому змушує задуматися над речами, які здаються самоочевидними, – але враз висвітлюються нестерпно яскравим променем, постаючи або потворно деформованими, або незвично, неприкрашено реальними. Між настановою на деформацію і прагненням реалізму в цьому тексті важко знайти межу» [3]. Характеристику роману подала К. Сайфудінова. Журналістка окреслила текст як «позерство з претензією на орвеллівсько-гакслівську манеру. Вчинки, репліки, фабульні піруети здебільшого просякнуті фальшем. Мотивація персонажів не виправдана, психологія примітивна, а дії награні. Автор керує героями, смикає їх, наче ляльковод, якого тільки-но дивом узяли на перший курс театрального інституту» [73]. Також рецензентка наголосила, що Я. Мельник не залишає жодних відповідей, а твір можна розглядати і як зразок масової літератури, і як філігранну роботу: «Так чи інакше, Мельник змалював незоране поле проблем, що ставлять під сумнів людську спроможність бути, власне,

людяними. Співіснувати. Жити цивілізованим соціумом, а не табуном каннібалів» [73]. Подібну думку висловила Г. Улюра: «Непереконливий фінал. Якщо читати "Машу" як жанровий роман, це буде невдячне читання. Але можна спробувати побачити в ньому концептуальну історіософську прозу. Рух історичного процесу – рух до свободи; всі обґрунтування постфашизму [...] зводяться до цього аргументу. Але конкретна мета передбачає призначення, а воно далєбі питання про свободу анулює. Історія як процес, як буквальна дія в такому сенсі вибору позбавлена повністю...» [86]. Психологічний аспект твору досліджувала І. Скляр. Науковиця підсумувала, що проблему фашизму й тоталітаризму легко перенести в історичну площину пострадянської території, оскільки «за часів царської імперії, тоталітарного радянського режиму Україна повсякчас насильницьким шляхом позбавлялася свого минулого як історичної / національної пам'яті, так і цвіту її нації» [74]. Антиутопічні риси роману визначила О. Юрчук. Авторка зазначила, що у творі розвінчується міф про утопічний, досконалий соціум. Гуманізм призводить до дегуманізації та деградації людства. Окрім того, літературознавиця підкреслила, що текст має структурні риси антиутопії, проте антиутопічний задум корелює з гуманістичною ідеєю Я. Мельника врятувати героїв – все ж дати шанс на життя в утопії, перемогти систему [103]. Загалом, критики акцентують увагу на жорстокості та дегуманізації в романі: текст шокує, викликає відразу й зацікавлює водночас. Проте більшості дослідників (наприклад, Г. Улюра, К. Сайфудінова, М. Петрашук, В. Монтрімас) фінал видається штучним і невласивим для жанру антиутопії, тому що для антиутопічного світу зображення щасливого подальшого життя, порятунку неможливе.

Назва роману у функціональному плані, так само, як і в «Хроносі» та ЛСД», привертає увагу й інтригує читача: Маша – одна з головних персонажів, постфашизм – панівний лад у її світі. Своєрідним зверненням виступає епіграф: «Доведи, що ти не тварина». Фраза стає провідним мотивом, котрий простежується протягом усієї оповіді.

Ім'я «Маша» використовується на позначення клички тварини – брудної, деперсоналізованої жінки-худобини. Імена інших персонажів створюють суміш німецько-українського соціуму: Джон Шевчук, Альберт, Ельза, Діма, Розенберг, Алоїза, Керрол, Кейль, Теодор Дубов, Дорман, Корк, Ганна й інші. Такі перетини спочатку нашоухують на думку, що події будуть відбуватися приблизно після завершення Другої світової війни як результат співіснування різних національностей на теренах якоїсь держави. Однак сюжет розгортається в тоталітарному світі 3896 року – як наслідок перемоги фашизму на Землі.

Дія роману відбувається у четвертому тисячолітті – у планетарній державі Рейх. Проте наприкінці стає відомо, що влада умисно використовує засоби масової інформації задля обману населення: «Там світ без сторів. Теж незрозумілий і складний світ. Але без сторів. Нас усіх дурили» [55, с. 264]. Державне правління таємно створило ілюзію життя в новому світі, переконавши людей, що вони перебувають у далекому майбутньому. Така ситуація нашоухує на думку про науковий чи соціальний експеримент, мета якого – визначити, наскільки свідомо особистість може повірити в те, що відбувається, і як далеко вона може зайти, якщо сказати їй, що людина поруч – тварина, її можна їсти. Населення вірило й думало, що такий самий устрій зі столами замість тварин панує на всій Землі: те ж відбувається і в Америці, Африці, Азії, Європі. У романі використовується принцип таємниці: якщо спочатку читач вірить у те, що оповідається історія, котра реалізує себе аж через тисячі років, то згодом викривається вся правда – Рейх ніколи не був державою планетарного рівня, а в усьому світі за жодних обставин не існувало сторів. Відбувається руйнація герметичного, обмеженого світу – за його теренами проживають звичайні люди. Діма разом з іншими «повстанцями» руйнує кордони обмеженого простору: перед групою людей постає новий, поки ще не відомий їм світ. Такий принцип простежуємо і в романі І. Роздобудько «ЛСД».

Перша окреслена територія, з якою знайомиться читач, – м'ясокомбінат, де переробляють худобу в продукт. Спочатку зрозуміти, що за тварину названо «стором», не вдається: жодних описів немає, герої називають їхні кінцівки лапами, копитами – це характерна номінація для звірини. Однак оповідь від першої особи – чоловіка на ім'я Діма – зі звичайного опису навколишнього переходить у роздум: «...тварини [...] зовні, тілесно, нічим не відрізняються від них. Адже варто лише було всіх цих тварин назвати (за зовнішньою подібністю!) "людьми", як відбулася би руйнація цілого усталеного світу. [...] А всіх наших людей можна було би називати... "людоджерами". [...] Людиноподібна тварина – це ще не людина. Визначення "людина" найменше базується на тілесній підставі» [55, с. 15]. Використання автором властивого для масової літератури прийому неочікуваності шокує читача: у романі цивілізовані люди їдять собі подібних. Такий «неогуманізм» постає основоположною ідеєю у творі: суспільство зображене як розвинене середовище з технологічним прогресом, мирною обстановкою й відмінною службою безпеки, котра твердить, що злочинності в такій ідеальній країні немає. У громадян не виникає жодних сумнівів щодо неправильності своїх дій, оскільки влада, конституція та історія говорять, що людство так існує вже давно, ніякого зла в цьому бути не може. Окрім того, у суспільстві немає тоталітаризму та насилля як такого, бо існує закон. Безчинство над сторами не розцінюється як канібалізм, тому що ідея того, що людину від худоби вирізняє саме свідомість і розум, повністю заперечує будь-яку людськість у «домашніх тварин».

Історія сторів частково висвітлюється в газетних публікаціях. Дискусії щодо їх використання в господарстві призвели до утворення підпільного об'єднання, котре не бажало жити за усталеними традиціями. Очоловав цей рух Дорман, батьками котрого були стори, яких пустили на м'ясо, а його виховала разом зі своїми дітьми милосердна жінка. Журнал «Проблема людини» публікує дискусійну статтю, що наштовхує людей на роздуми: «...у ХХ столітті ніхто ще й не думав про ... споживання в їжу тіл в'язнів ...

спрацьовувала тільки звичка бити, примушувати працювати й убивати живе ... нацисти вже по-своєму споживали тіла в'язнів – [...] волосся для набивання подушок [...] Тож чи були вони людьми для фашистів? Звичка ж поїдати живе ... була пов'язана лише виключно з живим, що не мало цілковитої людської ідентичності. Проте вже у ХХХ столітті цей бар'єр було подолано: до того часу належать перші обережні спроби вживання в їжу людиноподібних. Це стало можливим завдяки кардинальній зміні свідомості – у мові сформувалося поняття "стор"» [55, с. 105]. У романі «Маша, або Постфашизм» існує окрема назва для певної категорії людей. Авторські неологізми є й у творах Т. Антиповича «Хронос» та І. Роздобудько «ЛСД».

Якщо роман І. Роздобудько «ЛСД» поєднує в собі декілька жанрів, то текст Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» містить елементи публіцистичного стилю. У структуру тексту вміщені статті газети «Голос Рейха», котра пропагує ідею того, що стори – не люди, навіть попри тілесну схожість. Одна панівна група людей називає «не людьми» іншу, нівелюючи їх як осіб із почуттями та свідомістю. У газеті задля переконання населення наведено думки різних науковців щодо цього питання: до появи сторів колись призвела селекція, що стало початком нового способу життя.

Будь-які судження громадян про неправильне ставлення до сторів наводять на людей страх. Вони не вірять у те, що влада може їх обманювати. Окрім того, весь світ живе так – це теж означає державне управління. Суперечливість думок проявляється в Діми – кореспондента газети. З одного боку, він відкидає думку про те, що стори є людьми, підтримуючи таким чином владу. З іншого, – ця думка його приваблює. Страх усвідомити, що весь час вони їдять собі подібних, переповнює чоловіка: «Не могли ж діди-прадіди помилятися! Не могли ж вони бути людодідами!» [55, с. 146]. Розуміння того, що все ж їх досить довгий час обманювали, наводить на чоловіка жах: навіть доктор філософії Джон Шевчук виступає проти фашизму – зараз люди не знущаються над людьми, бо стори – це худоба. Інша ситуація, за словами дослідника, була в часи нацистської ідеології: «Зігнані в концтабори люди за

своєю свідомістю і психічними якостями залишалися людьми. Хоч як намагалися нацисти переконати себе й інших, що це не люди, "нижча раса", щось на зразок тварин, – усе-таки то була брехня. Хоча б уже тому, що там, у концтаборах, як свідчать архіви, перебували дуже розумні люди. Там писали вірші, вирували найвищі людські почуття» [55, с. 24]. На певний час кореспондент ніби застигає у своїх думках, вирішуючи, що йому слід робити далі: жити, як і до цього, чи вступати в суперечку зі світом. Найрідніші для нього люди – дружина та син – стають тими, з ким йому не хочеться бути поруч, тому від них підтримки він не очікує. Як результат – руйнуються сімейні зв'язки.

Тоталітарною суспільною забороною в романі виступає гуманне ставлення до сторів – хоч вони виконують усю господарську роботу, оскільки здатні навчатися, ніхто не розвивав у них мовлення та інтелект. Усвідомлення того, що Маша розуміє свого власника, виявляє цілком людські почуття, змушує Діму переосмислити свої погляди: перед ним знаходиться звичайна занедбана жінка, а не худоба: «...я торопів! Перед твариною. Почувався маленьким, мало не в її владі. Я побачив у її очах бажання і не на жарт перелякався. Окремі випадки зоофілії мені були відомі, але потрібно було поставити на собі хрест як на людині, погодившись на інтимний зв'язок з твариною. Я і раніше мав до Маші теплі почуття, проте і думки не було про якесь тілесне злиття» [55, с. 37]. Виходить, що все своє життя вони вбивали та їли собі подібних. Таким чином, чоловік потрапляє в опозицію «людина – влада» та «людина – тварина».

Усвідомлення своїх жорстоких дій щодо сторів стає поштовхом до вияву власного «Я». Не отримуючи тепла та уваги від дружини, живучи в непорозумінні з рідним сином, Діма помічає, як із ним на своєму рівні спілкується Маша: «От якби жінки так могли реагувати на твій настрій. І так віддано відповідати на нього. Ельза зазвичай настільки занурена у свої дурні турботи і думки, що їй плювати на те, що у мене на душі, який мій стан» [55, с. 31]. У ситуації внутрішньої суперечки власник то б'є «тварину», то

пригортає й обіцяє більше ніколи такого не робити з нею. Він не втримується перед можливістю проявити свою силу, бо стора, по-перше, у будь-якому випадку емоційно, природно відреагує на це, а по-друге, не відповідатиме тим же. Образ беззахисної жінки все більше приваблює Діму. Залишившись сам удома, він купає та одягає Машу в речі своєї дружини. Чоловік замість Ельзи бере до спальні стору та проводить там із нею ніч. Господар щораз підкреслює для себе, що її тіло нічим не відрізняється від жіночого: «Вимита, оповита ніжними запахами, в нічній сорочці Ельзи – вона нічим не відрізнялася від жінки, що солодко спить. Вона була нею!» [55, с. 168]. Діма реалізує свої фантазії зі сторою, розуміючи, що все ж порушив існуючі щодо цього табу. Він знову і знову звертатиме увагу на її оголене тіло, коли вони разом тікатимуть від переслідувачів. В епізодах стосунків і почуттів Діми до стори простежуємо властиву для антиутопії гіпертрофованість інтимного життя.

Протистояння диктатурі виявилось не лише в підтримці інакшої позиції та висвітленні доказів обману на шпальтах нового видання. Воно реалізувалось і в розриві з традицією. Особливість життя цього суспільства має історичне підґрунтя, котрого насправді не існує. Все, що люди роблять наразі та як живуть, – традиції з минулого: «...людських дитинчат ізолювали від батьків... Звиклі винятково до фізичної роботи, без жодного уявлення про будь-яку культуру, майже не здатні говорити, вони насправді вже мало чим нагадували людей. Третє і четверте покоління поступово втратили мову та сором. У п'ятого, шостого і сьомого – деградувало мислення ... умови життя десятків поколінь спричинили у сторів видозміну генного коду. У ХІХ столітті "нижча раса" була тільки вигадкою божевільного німецького філософа. Та у ХХV–ХХVІІІ століттях вона вже стала реальністю» [55, с. 42]. Проте до певного часу ніхто не здогадувався, що стори – такі ж люди, які виростили в дикому середовищі, а не тварини, котрі просто зовні схожі на жінок і чоловіків. Тому досить довго не виникало питання, чому людиноподібну худобу можна вживати в їжу, бо стор – домашня тварина.



Жорстокі детальні описи процесу вбивства «худоби» як привертають увагу читача, так і відштовхують його. Діма – господар сторів, тому має виконувати господарську роботу біля худоби: годування, доїння, вбивство. Він займався ремеслом «заколювання» досить довго, залучаючи і передаючи власний досвід своєму наступнику – синові. Саме тоді, коли Діма вів Машу до іншого стора для спарювання, чоловік починає помічати її погляд, ставлення, рухи, жести, реакції. Коли Діма вкотре б'є Машу, то усвідомлює власну (водночас, і вселюдську) помилку: «...переді мною стоїть людина. Справжнісінька людина, тільки гола і побита мною» [55, с. 66]. Увесь час Діма та його рідні вживали в їжу, змушували працювати на себе таких же людей, котрі всього лише не навчені говорити: стори розуміють своїх власників, можуть вивчити «команди» й слова. Окрім того, вони виявляють такі ж почуття, реакції й страхи. Знаковим у романі є звук – крик Рудої, яку ріжуть. Саме він змушує Діму прийти до тям. Схожим поштовхом до змін був звук – голос, молитва – у «Хроносі» Т. Антиповича. У «ЛСД» І. Роздобудько таким мотивом стала мелодія саксофона, почута Поліною.

Відтак, після «заколювання» стори Діма відмовляється від своєї винагороди – м'яса: ритуал убивства «тварини» не проведений до кінця. Його ритуалізований до цього світ руйнується. О. Юрчук зазначала: «Ярослав Мельник вдається до викриття людської природи: не усвідомлення власної жорстокості щодо інших може штовхнути людину до змін, а заздрість до тих, хто на них спромігся» [103, с. 238]. Діма починає заздрити тим, хто зумів перебороти себе, і ненавидіти тих, хто порушив його звичне життя: «...чому я піддався на умовляння Дубова і перейшов до нього ... цим рішенням вношу в своє життя якийсь неспокій, непевність ... Я вплутався в якусь темну справу, в якій сам мало тямив. Чому? Навіщо мені це потрібно? [...] Скільки років я жив собі, не ламаючи голови, – так все життя прожили мій батько, мій дід, мій прадід [...] У такі хвилини я сам ненавидів тих, хто – не питаючи мене – посіяв у мені цю підозру, від якої тепер неможливо було звільнитись» [55, с. 133]. Чоловік залишається пасивним щодо усталених законів. Власник стори вбачав

вихід із ситуації лише у втечі, а не в боротьбі. Бороться зі становищем його колега – Теодор Дубов, а очолює рух Дорман, батьки котрого були сторами.

У всіх трьох романах є персонаж з однаковим ім'ям. У творі «Маша, або Постфашизм» Теодор Дубов виконує роль борця за справедливість, провідника, що скеровує людей на правильний шлях. Схожі характеристики простежуємо і в «Хроносі» та «ЛСД»: святий, що рятує світ молитвами; майстер-музикант, що дав шанс на життя знедоленій дівчині.

Опинившись серед природи в однакових із Машею умовах, Діма все більше переконується в тому, що це звичайна жінка, котра виросла в дикому середовищі. Замість того щоб змусити її робити щось на свою користь навіть у такій, небезпечній для них обох ситуації, чоловік бере всі турботи на себе, оскільки розуміє, що не хоче втратити Машу. Епізод із видобуванням вогню стає підтвердженням того, що Діма інакше сприймає колишню стору: «Я кілька разів перевертав її то обличчям, то спиною до вогню – щоб її тіло рівномірно нагрілося (сам я раз у раз сідав спиною до тепла, щоб зігрітися з усіх боків). Можна було вже йти, але мені шкода було її сну. Адже уві сні вона набиралася сил» [55, с. 236]. Окрім цього, символічним є відрізання пасом волосся й використання їх для розведення багаття – знакове відмежування жінки від її минулого і початок нового, уже людського життя.

Протилежною до динамічного життя в романі постає статична природа: «Вода летіла, розсіюючись, із виступу скелі, пролітала метрів сто і розбивалася, здіймаючи фонтани бризок, біля наших ніг. Іноді в ній миготіли, зблискували лускою якісь рибки» [55, с. 213]. Таке зображення гармонійного світу протистоїть хаосу, що коївся в Рейху. Виживання серед природи, повернення до її першопочатків все більше зближує Діму та Машу. Усе змінюється тоді, коли вони потрапляють у плем'я сторів: чоловік бачить, що колишні «домашні тварини» вчиняють щодо людей насилля – усе те, що з ними робили колись власники. До них приєднується й Маша, відчувши себе серед своїх. Розмови, прохання, накази більше не діють на неї, оскільки Діма, перебуваючи серед сторів, їй знову чужий. Прикметно, що саме природні

фізіологічні процеси, свідком котрих стає Маша, повертають її до розуміння того, що їй слід робити: «...я розслабив низ живота і... Води, що зібралися за півдня, хлинули з мене у неї на очах. Гарячий струмінь потрапив їй на живіт, рідина потекла по стегнах на землю. – Пі-пі, – прошепотів я. – Пі-пі, – повторила вона, як автомат. – Пі-пі! Ти пам'ятаєш, так? Машо, ходімо звідси. Ну, підійди ж до мене» [55, с. 211]. Діма вкотре переконується, що Маша, хоча й жила як тварина, все ж його зрозуміла, але вона залежить від свого господаря, бо не навчена мислити: *«Поки я був знерухомлений, приклеєний до дерева, я був для неї не я – хтось чужий, кого вона не знала. ...я відразу, миттєво, став її волею, її спрямовуючим смыслом. [...] Зі мною вона була "майже людина", звикла підкорятися "правилам", логіці, порядку. І це не могло не створювати в ній нову якість, не цінуватися (несвідомо) нею»* [55, с. 211].

Опинившись серед опозиціонерів, Діма не відразу усвідомлює, що за люди поруч: він вкотре намагається врятувати Машу, оскільки тепер вона єдина дорога йому людина. У колі таких же свідомих членів суспільства чоловік, зрештою, дізнається, у чому саме полягав обман: Рейху як держави планетарного масштабу не існує, а стори – не тварини, їх не використовують як худобу ніде у світі, бо це такі ж люди. Тримаючи за руку жіночну, красиво вдягнену Машу, він вирушає у інший, правильний світ. Такий відкритий та оптимістичний фінал не характерний для антиутопії. Але більшість рис твору все таки дає можливість відносити його до цього жанру: дія відбувається в обмеженому просторі – у Рейху; життя персонажів є заздалегідь визначеним державою; дегуманізація й тоталітаризм; страх висловити свою думку й бути за це покараним. Те саме бачимо у романах Т. Антиповича «Хронос» та І. Роздобудько «ЛСД».

Обмежений простір роману – одна з характерних рис антиутопії – руйнується, коли чоловік дізнається про інакший світ за межами Рейху. Також відбувається злам запрограмованого державою життя: по-перше, тоді, коли Діма відмовляється від м'яса стори (історично прописаний ритуал убивства),

по-друге, в епізоді непокори владі й втечі до лісу, а згодом – за межі Рейху. Діма як головний герой роману не стає рятівником для усіх інших, він навіть не думає про дружину та сина. Порятунок себе та Маші чоловік вбачає у втечі в зовнішній світ.

Отже, проаналізовані нами романи містять у собі елементи, притаманні для антиутопії. Проте належність творів до цього жанру все ж неоднозначна. Романи Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» мають позитивний фінал. Як зазначає більшість дослідників, це невласлива характеристика антиутопії.

## ВИСНОВКИ

Інтерес до зображення «інакшого» життя, зумовлений глобалізацією й урбанізацією, активізувався у першій половині ХХ століття. У літературі все частіше з'являються твори, в яких показаний песимістичний варіант розвитку історії в майбутньому. Вітчизняний літературний простір не залишився осторонь. Актуалізація жанру антиутопії пов'язана насамперед із усвідомленням того, що утопія як ідеальний світ містить негативні вияви. Хоча розвиток утопії / антиутопії відбувався одночасно, антиутопія як жанр сформувалась у ХХ столітті.

Розуміння поняття «утопія», запропоноване Т. Мором, досить широке. Дослідженням цього жанру займалися такі науковці, як А. Любимова, О. Павлова, Б. Ланін, О. Копач, Є. Шацький, К. Мангайм, О. Ковтун, Е. Баталов, Леся Українка, С. Бесчотнікова, Ю. Попов, Л. Мортон, Р. Дарендорф, Т. Кознарський та багато інших. Визначено, що утопія лежить в основі іншого жанру – антиутопії.

У науковий обіг термін «антиутопія» на позначення текстів із прогностичним і полемічним характером було введено у ХІХ столітті Дж. Стюартом Міллем. Інтерес до цього жанру в ХХ ст. дав поштовх для створення низки праць і статей, присвячених виявленню характерних рис антиутопії, а також спроб класифікувати сам жанр (Ю. Попов, Л. Юр'єва, І. Тузовський, Б. Ланін, Т. Луговська, М. Іконнікова, Г. Сабат, І. Пархоменко й інші). В епоху постмодернізму на перший план виходить інтерес до постгуманістичних тем, котрі відобразились у різних піджанрах антиутопії: апокаліптичній, феміністичній, соціальній, екодистопії, постколоніальній, сатиричній тощо.

Українська антиутопія ХХІ століття характеризується потягом до класичних антиутопічних форм. Проте жанр поступово зазнає трансформацій: антиутопія втілюється не лише в романах, а й у драмах, поєднується із сатирою, містифікацією, глузуванням. Окрім того, антиутопію починають визначати як прототип реаліті-шоу.

Назва роману Т. Антиповича «Хронос» відображає основну тему твору. У тексті І. Роздобудько найменування «ЛСД» спрямоване на привернення читацької уваги. «Лицей слухняних дружин» – історія про наркотик залежних стосунків. У Я. Мельника назва «Маша, або Постфашизм» також окреслює головну тему: історія стори на ім'я Маша в епоху тоталітаризму.

У романі «Хронос» оповідачами є різні персонажі – кожен герой окремо від інших розповідає свою історію. Оповідь у «ЛСД» ведеться від першої особи у формі щоденника, що зближує читача з головним героєм. У «Маші, або Постфашизмі» очевидцем і оповідачем подій є один герой.

Характерна риса антиутопії – зображення суспільства в диктаторському світі. Така ознака спільна для всіх трьох аналізованих романів. Домінантним у тексті «Хронос» є показ тоталітарного й депресивного світу, бідності людей, доказом чого є постійне грабіжництво, вбивства та бюрократія. Дегуманізація й соціальний занепад зумовлені втратою моральних принципів. Ілюзія безсмертя призводить до зневіри людей у вищих силах.

Питання дегуманізації є основним у романі Я. Мельника «Маша, або Постфашизм». Зображення суспільства четвертого тисячоліття у планетарній державі під назвою Рейх – альянс на фашистські концтабори. «Неогуманізм» постійно знаходить підтримку в публікаціях провідних засобів масової інформації. Будь-які думки населення про те, що стори насправді люди, котрі виростили не в соціумі, є неприпустимими для суспільства, бо держава не може їх обманювати. Страх усвідомити те, що люди весь час їдять собі подібних, ретельно приховується пересічними жителями. У минулому поділ суспільства на дві групи – людей і людиноподібних (сторів) – призвів до появи нової свідомості: людину визначає лише здатність говорити й мислити. Постфашистський Рейх пропагує ідею життя зі сторами в ролі худоби, оскільки це значно кращий варіант, аніж можлива екологічна катастрофа чи забруднення планети до такого стану, що вона стане непридатною для життя. Схожий мотив споживання людського ресурсу – часу – наявний у романі

Т. Антиповича «Хронос». У тексті І. Роздобудько «ЛСД» таким ресурсом є «ідеальна дружина», котру може купити заможний чоловік.

На відміну від тоталітарної системи в суспільстві, зображеному Т. Антиповичем у «Хроносі» та Я. Мельником у «Маші, або Постфашизмі», дія у творі І. Роздобудько «ЛСД» відбувається в ліцеї – невеликому, штучно створеному диктаторському просторі. Нівеляція особистості учениць втілилась через заборону будь-якого спілкування із зовнішнім світом, абрєвіацією їхніх імен, а також строгим виконанням Статуту, до якого дівчат привчають із перших днів у закладі. Це стає причиною тотального страху (антиутопічна псевдокарнавалізація) учениць – вони можуть не відповідати запитам сучасного світу, бути гіршими в чомусь. Втеча Поліни у світ за межами ліцею призводить до розуміння того, що вихованок увесь час обманюють.

Ще однією важливою рисою жанру антиутопії є ритуал, котрий простежуємо в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм». Ритуалізоване – задалегідь визначене, «прописане» владою – життя людей наповнене страхом перед владою. Він є основою псевдокарнавалізації – однієї з характерних ознак антиутопії. Своєрідний ритуал у «Хроносі» – епізод із «народженням» Сноба та пригортанням його до грудей Лі, а також процедура засідання Ордену етернітів на чолі з Великим Магістром. У романі І. Роздобудько життя в ліцеї для учениць також є ритуалізованим – усе сказане, зроблене чи написане контролюється керівництвом: засобом для втілення ідеальної дисципліни стає використання ретельно відредагованих зразків мистецтва, окрім того, директор Ганна Анатоліївна постійно привчала й примушувала курсанток писати щоденники, щоб потім їх перечитувати. У цьому епізоді простежуємо алюзію на образ «Старшого Брата» з роману Дж. Оруелла. У романі «Маша, або Постфашизм» Діма як господар «тварин» є виконавцем ритуалів, котрі «історично прописані» в Рейху. Це ремесло «заколювання» сторів, яке передається в його родині від батька до сина.

Для антиутопії характерне зображення суспільства в закритому, обмеженому просторі. Ця риса також є в усіх трьох аналізованих текстах. У романі «Хронос» обмежений простір, в якому відбуваються події, не названий автором, але відомо, що хрономат використовується в усьому світі. У «ЛСД» зображено історію учениць освітнього закладу закритого типу, котрим категорично заборонено покидати територію ліцею. У «Маші, або Постфашизмі» йдеться про Рейх – державу планетарного рівня, де зв'язки з іншим середовищем неможливі.

Однією з рис антиутопії, котру простежуємо в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм», є театралізація подій. У «Хроносі» це втілено за допомогою новел, з яких складається твір: персонажі, неначе актори театру, розповідають свою історію й зникають «за куліси». Театралізація у «ЛСД» – ролі дівчат, які вони грають на заняттях, не підозрюючи, що самі стали жертвами ідей директора закладу – творця всієї гри, «ляльководи». У «Маші, або Постфашизмі» – це епізод переодягання стори Маші в одяг дружини Діми. Також театралізацією є зображення колишньої стори Галини на зустрічі Дубова, де її видають за «справжню жінку», та втеча Діми й Маші – зовсім голих, позбавлених будь-яких умовностей – до лісу.

Характерним для антиутопії є зображення автократичної влади, що також простежуємо в усіх трьох романах. У «Хроносі» існує авторитарна організація, яка слідкує за правопорядком і дотриманням суспільних норм. Такими персонажами є Великий Магістр і члени ордену. Влада в романі «ЛСД» представлена в образі пані директора й зацікавленої організації. Для Ганни Вадченко диктатура й тоталітаризм стають ефективним засобом досягнення фінансової забезпеченості й поширення винайденого нею вірусу F 63.9. У «Маші, або Постфашизмі» управління державою планетарного рівня належить Рейху, а протистоїть йому організація під керівництвом Дормана й Теодора Дубова.



Спільним для всіх трьох текстів елементом антиутопії є страх персонажів перед владою. У творі Т. Антиповича персонажі бояться втратити свій час, проте диктаторський режим змушує їх виконувати все необхідне для керівництва. В І. Роздобудько учениці ліцею бояться не виправдати настанов директора закладу. В Я. Мельника найбільше, що викликає страх у персонажів, – це дізнатися, що Рейх їх обманує й стори насправді люди, яких вживають у їжу.

В усіх трьох аналізованих романах простежуємо опозицію «людина – влада». У «Хроносі» проти влади постають отець Теодор, Торн і Марта. На закритій території – у психлікарні – ідею знищення хрономата підтримує його винахідник – професор Койфман. Поліна, героїня «ЛСД», намагається протистояти керівництву ліцею, але єдиний можливий порятунок для дівчини – залишити територію закладу. Амбівалентні думки щодо людяності сторів з'являються у Діми з роману «Маша, або Постфашизм». Долаючи запрограмованість, чоловік перебуває спочатку в конфлікті з собою, згодом – із державою. Проте він не є тим героєм, котрий рятуватиме усіх: його спасіння полягає у втечі разом із Машею, колишньою сторою. Протиставлення «людина – тварина» наявне в тексті Я. Мельника, де «тварина» є тим ресурсом, котрий споживає суспільство.

Важливу роль у всіх трьох романах відіграє звук. Молитва Теодора, покаяння і прохання врятувати світ стали початком змін: отець отримав вищу силу повертати людям відведений їм час. У «ЛСД» Пат починає по-іншому дивитися на світ, приходити до тями тоді, коли вперше чує мелодію саксофона. У «Маші, або Постфашизмі» – це епізод «заколювання» Рудої, крик якої – звук, як і в «Хроносі» та «ЛСД», – приводить чоловіка до розуміння, що стори – люди, а тому закони Рейху негуманні.

Цікавим перегуком в усіх трьох романах є однакове ім'я героїв твору – отець Теодор, пан Теодор і Теодор Дубов. Перший персонаж стає порятунком для всього світу, звернувшись до Бога із покаянням. Другий – рятує Поліну, яка втекла із закладу, і дає дівчині шанс на нормальне життя. В опозиції до

Рейху перебуває організація Теодора Дубова та Дормана. Теодор у романі Я. Мельника – борець за справедливість, котрий допомагає іншим.

У текстах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» є авторські неологізми. У «Хроносі» – терміни, що позначають різних гібридів: афаліни, жабопітеки, страусопітеки тощо. У творі «ЛСД» використовується поняття «стріти» – люди із зовнішнього світу. «Стор» у романі Я. Мельника – неологізм на позначення домашньої худоби, котра зовнішньо не відрізняється від людини.

Центральною темою роману Т. Антиповича «Хронос» є час. У творі він нелінійний, оскільки герої існують у часі своїх спогадів, проте автор інтерпретує цю категорію: по-перше, плинність часу означена датуванням розділів, по-друге, час у тексті – найцінніший ресурс. Зображення подій у постапокаліптичній неназваній країні алюзійно нагадує Біблійне Одкровення про Апокаліпсис, результатом якого стане витворення нового світу й життя. Релігійні мотиви простежуємо в образах Макса й Грегора як Каїна й Авеля. Окрім того, Божим посланцем стає Теодор, що рятує людей.

Авторська інтерпретація жанру антиутопії у творі «ЛСД» полягає в залученні елементів любовного та детективного романів. Любовна лінія реалізується в образах Ланца й Пат: рицаря Ланцелота, що має врятувати свою наречену, котра знаходиться під вартою. Детективна лінія розгортається через розслідування смерті однієї з найкращих учениць закладу, що «вдало» вийшла заміж, досягнувши своєї мети, – Тур.

У роман Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» вміщено елементи альтернативної історії перемоги фашизму в Другій світовій війні. Особливістю твору також є використання публіцистичних текстів – статей, інтерв'ю, дискусійних матеріалів тощо. Їх застосування створює відчуття реалістичності, документальності й історичності зображених у романі подій.

Невластивим для жанру антиутопії є мотив порятунку всього суспільства. Такі епізоди наявні в романах Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм». Покаяння

отця Теодора із «Хроноса» стає причиною того, що людство отримує шанс на нове життя. Поліна із «ЛСД» покидає ліцей і рятується. Діма, герой «Маші, або Постфашизму», тікає разом зі сторою за межі Рейху.

Таким чином, виникає утопічна ілюзія про можливість подолання тоталітарної системи. Окрім цього, в усіх трьох текстах відбувається руйнація закритого простору: у «Хроносі» з'являється вища сила – Бог почув молитву Теодора; у «ЛСД» із закладу спочатку втікає Поліна, потім туди потрапляють служби для перевірки й закривають його; у «Маші, або Постфашизмі» держава планетарного рівня виявляється обманом – за межами їхньої території знаходиться звичайний світ ХХІ століття.

Отже, здійснений аналіз творів Т. Антиповича «Хронос», І. Роздобудько «ЛСД» та Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» показує, що в усіх трьох романах наявні риси антиутопії, які поєднуються з елементами різних жанрів, та переосмислюється проблематика, актуальна для сучасного світу: суспільство споживання, проблема моралі, фемінізм, постгуманізм тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис XX віку : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Агеєва В. Тарас Антипович. «Хронос». *BBC Україна*. URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111128\\_book\\_intro\\_antypovych\\_it](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111128_book_intro_antypovych_it). (дата звернення: 19.11.2021).
3. Агеєва В. Всепереможність краси, або Про кохання і канібалізм. *BBC News Україна*. URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/10/161026\\_book\\_2016\\_ageeva\\_melnuk](https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/10/161026_book_2016_ageeva_melnuk). (дата звернення: 06.12.2021).
4. Антипович Т. Хронос. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 200 с.
5. Арсентьева Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. Москва : МПГУ, 1993. Ч. 1. 182 с.
6. Бесчётникова С. Утопическая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материале русской прозы рубежа XX–XXI вв.). Донецк : Лебедь, 2007. 500 с.
7. Бехта Н. «Помирана» Тараса Антиповича: неоднозначний роман-алегорія. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2017/03/09/pomyrana-tarasa-antypovycha-neodnoznachnyj-roman-alehorija/>. (дата звернення: 24.10.2021).
8. Бодрийяр Ж. Америка. Санкт-Петербург : Издательский дом «Владимир Даль», 2000. 204 с.
9. Бэкон Ф. Новая Атлантида / пер. З. Александровой. Москва : Издательство Академии СССР, 1962. 244 с.
10. Відгук читача 83. Ірен Роздобудько. «ЛСД: Ліцей Слухняних Дружин». *Рефлексії Читалії*. URL: <https://refchyt.wordpress.com/2021/04/11/відгук-читача-83-ірен-роздобудько-лсд-л/>. (дата звернення: 06.12.2021).
11. Волгин В. Наследие утопического социализма. *История социалистических учений* : сборник статей. Москва : Наука, 1962. С. 9–18.

12. Герасименко Н. «Довгі часи» В. Рафеєнка як антиутопія в сучасній українській літературі. *Українська мова та культура в сучасному гуманітарному часопросторі: аспекти формування комунікативної компетентності фахівця* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. інтернет-конференції. Ірпінь, 2021. С. 18–22.

13. Гольник О. Жанрова природа роману Ю. Щербака «Час смертохристів». *Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки (літературознавство)*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 111. С. 69–79.

14. Гольник О. Філософські виміри роману Т. Антиповича «Хронос». *Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри*. 2013. Вип. 10. С. 109–118.

15. Дарендорф Р. Тропы из утопии / пер. с нем. Б. Скуратова, В. Близнекова. Москва : Праксис, 2002. 536 с.

16. Дашко Е. Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX в. URL: [http://www.nbuv.gov.ua/Articles/Kultnar/knp57t2/57t2\\_107-110.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/Articles/Kultnar/knp57t2/57t2_107-110.pdf). (дата звернення: 25.09.2021).

17. Демченко А. Проблема соціально-культурологічного вибору в сучасній українській антиутопії. *Jahrbuch der VIII. Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht»*. Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München, 4–6 nov., 2017. Open Publishing LMU, 2018. С. 520–526.

18. Дорошенко К., Чередник С. Роман-антиутопія ХХІ століття. *Стратегія розвитку України: фінансово-економічний та гуманітарний аспекти* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : «Інформаційно-аналітичне агентство», 2020. С. 359–361.

19. Дроздовський Д. Володимир Рафеєнка «Довгі часи». Вихід у простір магічного реалізму. URL: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/review/51149/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/51149/). (дата звертання: 05.01.2022).

20. Дыдров А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего. *Вестник БГУ*. 2010. № 14. С. 38–41.
21. Егоров Б. Российские утопии: Исторический путеводитель. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2007. 416 с.
22. Євченко О. Класична антиутопія і роман О. Ірванця «Рівне / Ровно / Стіна. Нібито роман». *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки*. Житомир : Житомирський державний університет ім. І. Франка, 2005. Вип. 24. С. 277–281.
23. Євченко О. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2002. 20 с.
24. Жаданов Ю. Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра. *Вісник Севастопольського національного технічного університету. Філологія*. 2010. Вип. 102. С. 26–31.
25. Жаданов Ю. Роман Д. Оруэлла «1984» в контексте антиутопий первой половины XX в. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Харьков, 1999. 195 с.
26. Замятин Е. Герберт Уэллс. Петербург : Эпоха, 1922. 47 с.
27. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства XX століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. Вип. 33. С. 142–145.
28. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс у контексті сучасних генологічних концепцій. *Культура народів Причорномор'я*. 2009. № 156. С. 124–126.
29. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс у світовій літературі XX століття. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. 2008. Вип. 1. Ч. 1. С. 105–111.
30. Іленьків Г. Гносеологічний потенціал утопії як частини філософії політики. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 133. С. 234–238.
31. Іленьків Г. Трансформація категорії ідеальна держава під впливом утопічних теорій нового часу. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*. 2015. Вип. 6. С. 298–306.

32. Ільницький М. Що було б, якби?.. Що буде, якщо?.. Альтернативна історія Василя Кожелянка та антиутопія Юрія Щербака. *Літературна Україна*. 2012. № 4. С. 10–11.
33. Ірен Роздобудько написала роман про ЛСД та слухняних дружин. *Друг читача*. URL: <https://vsiknygy.net.ua/news/29341/>. (дата звернення: 05.12.2021).
34. Капленко О. Роман «Хронос» Тараса Антиповича: особливості рецепції. *Література та культура Полісся*. 2016. Вип. 84. С. 307–317.
35. Кірячок М. Перестороги апокаліпсису в романі Юрія Щербака «Час смертохристів». *Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. 2014. Вип. 4.13 (104). С. 113–118.
36. Книга ЛСД. Ліцей слухняних дружин. *Yakaboo*. URL: <https://www.yakaboo.ua/lsd-licej-sluhnjanih-druzhin.html>. (дата звернення: 27.11.2021).
37. Ковтун Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). Москва : Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
38. Кознарський Т. Утопія й антиутопія в романі В. Винниченка «Сонячна машина». Едмонтон : Fall, 1994. 224 с.
39. Козьміна Е. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2005. 20 с.
40. Копач О. Сучасна російська антиутопія (1980–2000-і роки): традиція та новаторство (проза) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Сімферополь, 2005. 20 с.
41. Коскін В. Юрій Щербак: «Люди без моралі – це смертохристи». *VOX.com.ua*. URL: <http://www.vox.com.ua/data/publ/2011/05/18/yurii-scherbak-lyudy-bez-morali-tse-smertohrysty.html>. (дата звернення: 23.10.2021).
42. Коцарев О. «Червона зона». У що перетворить Київ розмежувальна стіна між багатими й бідними. *TEXTY.ORG.UA*. 2014. URL:

[http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/56911/Chervona\\_zona\\_U\\_shho\\_peretvo\\_ryt\\_Kyjiv\\_rozemezhuvalna](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/56911/Chervona_zona_U_shho_peretvo_ryt_Kyjiv_rozemezhuvalna). (дата звернення: 17.11.2021).

43. Кулікова І. Термін антиутопія в контексті літературного процесу ХХ століття. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології* : наук. зб. 2017. Вип. 2. С. 198–201.

44. Купина Н., Литовская М., Николина Н. Массовая литература сегодня. Москва : Флинта : Наука, 2009. 424 с.

45. Кучер В. Поетика роману-антиутопії в рецепції сучасного літературознавства. *Наукові записки. Серія: Філологічна*. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія». 2013. Вип. 36. С. 184–187.

46. Ланин А. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. Москва : Наука, 1990. 240 с.

47. Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии. *Общественные науки и современность*. 1993. № 5. С. 154–163.

48. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

49. Липков А. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. Москва : Наука, 1990. 200 с.

50. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

51. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

52. Луговская Т. Большой враг. Антиутопии: человеческое, слишком человеческое. *Мир фантастики*. 2013. № 118. URL: <http://old.mirf.ru/Articles/art5726.htm>. (дата звернення: 23.10.2021).

53. Любимова А. Утопия и антиутопия: опыт жанровых дефиниций. *Традиция и взаимодействие в зарубежных литературах*. Пермь : Перм. гос. ун-т, 1994. С. 61–86.



54. Маркович В. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика». *Классика и современность* / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. Москва : Изд-во МГУ, 1991. С. 53–66.
55. Мельник Я. Маша, або Постфашизм : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 288 с.
56. Михед О. Антиутопія як один з генологічних факторів формування реаліті-роману. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2014. Вип. 21. С. 67–71.
57. Михед О. У пошуках украденого часу. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2011/10/24/u-poshukah-ukradenoho-chasu/>. (дата звернення: 04.10.2021).
58. Міхеєва С. Скільки коштує слухняна дружина? *Друг читача*. URL: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/review/30128/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/30128/). (дата звернення: 05.12.2021).
59. Мор Т. Утопія / пер. Й. Кобова, Ю. Цимбалка. Київ : Дніпро, 1988. 207 с.
60. Мортон Л. Английская утопия / пер. с англ. О. Волковой ; под ред. В. Семёнова. Москва : Иностранная литература, 1956. 272 с.
61. Мэмфорд Л. Миф машины. *Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы*. Москва : Прогресс, 1991. С. 79–97.
62. Насмінчук Г. Гротескна модель українського життя в романі-антиутопії «Цінь Хуань Гонь» Галини Тарасюк. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2009. Вип. 20. С. 461–463.
63. Николенко О. Жанр антиутопии в русской литературе XX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02. Харьков : Харьковский государственный педагогический ун-т им. Г. С. Сковороды, 1995. 475 с.
64. Огорокова В. Вагомість дослідження утопії на засадах синергетики. *Наукове пізнання: методологія та технологія. Філософія* : наук. журнал. 2013. № 1. С. 115–119.

65. Павлова О. *Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект* : монографія. Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2004. 210 с.
66. Пархоменко І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2011. № 963. Вип. 62. С. 217–222.
67. Рафеєнко В. Довгі часи. *Видавництво Старого Лева*. URL: <https://starylev.com.ua/dovgi-chasy>. (дата звернення: 12.01.2022).
68. Роздобудько І. ЛСД. Ліцей слухняних дружин : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 320 с.
69. Розова Т. Утопия как социокультурный феномен. Одесса : Астропринт, 1996. 128 с.
70. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха. Київ : Якубець А. В., 2014. 364 с.
71. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії. Дрогобич : Коло, 2002. 160 с.
72. Сабинина О. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х. *Вестник МГУ. Сер. 9. Филология*. 1990. № 2. С. 51–57.
73. Сайфудінова К. Смачного, панове, або рецензія на книгу «Маша, або постфашизм». *Kredens*. URL: <https://kredens.lviv.ua/masha-abo-postfashyzm/>. (дата звернення: 07.12.2021).
74. Скляр І. Осмислення роману Ярослава Мельника «Маша, або Постфашизм» у психопоетичальній площині. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство*. 2019. Вип. 24. Т. 2. С. 115–121.
75. Скорина Л. Майже без емоцій. *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/01/16/073633.html>. (дата звернення: 27.10.2021).

76. Слабошпицький М. Юрій Щербак. Час смертохристів: Міражі 2077 року. *День*. URL: <http://incognita.day.kiev.ua/yurij-shherbak-chas-smertoxristiv-mirazhi-2077-roku.html>. (дата звернення: 21.10.2021).

77. Соколовська Ю. Творчість Ірен Роздобудько в контексті української масової літератури : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 196 с.

78. Стоянова І. Антиутопія як об'єкт міждисциплінарного дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. № 34. С. 136–145.

79. Стріха М. Роман-пересторога Юрія Щербака. *Кур'єр Кривбасу*. 2011. № 262, 263. С. 309–313.

80. Стужук О. Утопія та фантастика: генеза та ідеологічне регулювання. *Слов'янська фантастика* : зб. наук. пр. Київ : Освіта України, 2016. Т. 3. С. 227–230.

81. Ткалич І. Від утопії до антиутопії: роман М. Хвильового «Вальдшнепи» у контексті жанрової ідентифікації. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2016. Issue 85. P. 72–75.

82. Ткаченко Р. Філософія техніки в романе Т. Антиповича «Хронос. Історія одного изобретения». *Филология и литературоведение*. 2014. № 10. С. 23–27.

83. Тузовский И. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий. Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2009. 312 с.

84. Українка Леся. «Утопія» в беллетристическом смысле. *Публіцистика. Прозові твори. Листи. Статті. Дослідження. Спогади* / за ред. О. Бабишкіна. Київ : Вид-во АН УРСР, 1956. С. 112–148.

85. Українка Леся. Утопія в беллетристиці. *Публіцистика. Прозові твори. Листи. Статті. Дослідження. Спогади* / за ред. О. Бабишкіна. Київ : Вид-во АН УРСР, 1956. С. 66–110.

86. Улюра Г. Це теж про любов. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2016/05/05/ce-tezh-pro-ljubov/>. (дата звернення: 07.12.2021).
87. Улюра Г. Як розпізнати масову літературу і як її оцінювати. URL: <http://litakcent.com/2019/12/17/lektsiya-ganni-ulyuri-yak-rozpiznati-masovu-literaturu-i-yak-yiyi%20otsinyuvati/?fbclid=IwAR1uj8rKUO3hj9UeoRwntQhBNiQcZfsnjhwDcQytSKP5joMUqXn2C2MUvzk>. (дата звернення: 14.10.2021).
88. Уэллс Г. Современная утопия. Москва : Терра, 2010. 372 с.
89. Федорова О. Символіка музичних інструментів у поезії джазу. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка: Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 180–191.
90. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН – XXI, 2011. 432 с.
91. Хороб С. Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.
92. Цьох Л. Антиутопія: модель жанру. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 3. С. 257–264.
93. Чаликова В. Предисловие. Утопия и утопическое мышление : антология зарубежной литературы. Москва : Прогресс, 1991. С. 3–20.
94. Черняк М. Массовая литература ХХ века. Москва : Флинта : Наука, 2007. 432 с.
95. Черткова Е. Утопия как тип сознания. *Общественные науки и современность*. 1993. № 3. С. 74.
96. Шацкий Е. Утопия и традиция. Москва : Прогресс, 1990. 454 с.
97. Шевель Е. Утопия и антиутопия в литературном процессе ХХ в.: когнитивный потенциал. *Гуманитарные исследования. Проблемы художественного слова*. 2011. № 4 (40). С. 267–273.

98. Шелухін В. Я. Мельник. «Маша, або Постфашизм». *Критика*. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/masha-abo-postfashyzm>. (дата звернення: 06.12.2021).

99. Шишкина С. К вопросу об особенностях литературных жанров социальной прогностики: утопия – антиутопия – научная фантастика. Век XXI. *Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ*. 2012. Вып. 5. С. 23–30.

100. Шишкина С. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра. *Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета*. 2007. № 2. С. 199–208.

101. Щировская Т. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990–2000-х : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Армавир, 2006. 188 с.

102. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев : AirLand, 1996. С. 241–259.

103. Юрчук О. «Для того, щоб дістатися світла, потрібно пройти темряву». Прикмети антиутопії у романі Ярослава Мельника «Маша, або Постфашизм». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2018. Вип. 11. С. 230–240.

104. Юрьева Л. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. Москва : Прогресс, 2005. 320 с.

105. Literatura elitarna kontra masowa. Pesymizm i katastrofizm J. Stempowskiego. Cz. II. URL: <http://mariuszrakoski.pl/literatura-elitarna-kontra-masowa-pesymizm-i-katastrofizm-j-stempowskiego-cz-ii/>. (дата звернення: 23.12.2021).