

УДК 821.161.2–3.09Ірванець

Т. В. Гребенюк

ORCID: 0000-0003-1910-5411

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ І НЕКРОПОЛІТИКА У ПРОЗІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

У статті розглядається художнє відтворення історичної пам'яті про тоталітарне минуле колонізованої України у дистопіях Олександра Ірванця. Метою дослідження є аналіз художньої репрезентації у творах «Рівне/Ровно (Стіна)», «Очамимря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» обґрунтованого у працях Акіля Мбембе феномену некрополітики як права влади визначати, хто має право на життя, а кого можна знищити. Як основні засоби вияву некрополітики у дистопійних світах творів Ірванця розглядаються поділ художнього простору на відкриті й закриті зони, відмежування країни від цивілізованого світу, безроздільна влада держави над життям і смертю громадян і показ тілесності персонажів як перманентно загроженої. Соціальна уніфікація, стигматизація персонажів, відмінних від інших, позбавлення їх неповторних особистісних рис розглядається як символічний еквівалент фізичного знищення.

Ключові слова: сучасна українська література, Олександр Ірванець, дистопія, антиутопія, некрополітика, деколонізація історичної пам'яті.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-56-71

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Постать Олександра Ірванця є помітною й непересічною в сучасному українському літературному ландшафті. Митець, який здобув свою першу славу як «підскарбій» у складі відомого на початках української державної Незалежності літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», протягом своєї літературної кар'єри завоював авторитет у різноманітних сферах творчої діяльності – він відомий як поет, драматург, перекладач, прозаїк. Своєрідною жанровою візитівкою митця в прозі є антиутопія (дистопія), прихильність до якої він сам визнає, погоджуючись у своєму інтерв'ю, даному Любові Базів: «[А]нтиутопія – мій жанр» (Ірванець, 2018). Твори письменника «Рівне/Ровно (Стіна)» (2001), «Очамимря» (2003), «Хвороба Лібенкрафта» (2010) і «Харків 1938» (2017) характеризуються в критичному дискурсі як антиутопії, адже вони демонструють читачеві вигадані дисфункційні світи, у яких найгострішою є проблема стосунків людини і влади. Варто зазначити, що при створенні цих світів Ірванець використовує як зразок стосунки особистості й влади в Радянському Союзі, реальну історичну модель, яка на сьогодні відійшла в минуле, але, залишившись у пам'яті багатьох українців, ще й зараз продовжує свій руйнівний вплив на демократичний устрій сучасної України. Коментуючи образ розділеного міста у своєму романі «Рівне/Ровно (Стіна)» у інтерв'ю 2002 року, письменник зазначає, що цей образ є проєкцією розділеної свідомості українців – як суспільної, так і, часто, індивідуальної: «Сьогодні кожне місто і село в Україні розділене на західну і східну частини, тобто на ту, яка прагне жити якимось по-новому, інакше, і ту, яка хоче жити по-старому: батонами по 19 копійок та ковбасою по 2.20. Я думаю, що й кожна людина розділена сьогодні на східний і західний сектори, якщо так можна сказати» (Ірванець, 2002b). І звісно, важливим чинником як поєднання, так і роз'єднаності нації є для Ірванця пам'ять. Аналізуючи драматургію письменника, Олена Бондарева відзначає загальне вміння митця підштовхнути свою аудиторію до інтенсивного пригадування недавньої історії України (Бондарева, 2008, с. 123). Іноді

письменник безпосередньо вводить у тексти своїх творів образ тягаря минулого як мотлоху, непотребу, що тліє десь на умовному звалищі історії й заважає розвиватися українському суспільству. Такі образи, зокрема, бачимо в оповіданнях «Львівська брама» і «Золото Павла *****ка». Персонаж першого з них, львівський чаклун пан Юзьо скаржиться протагоністу твору на «Українську Ідею», втілену у вигляді «чималого безформного поліетиленового згортку»: «Вона, як відомо, не спрацювала... ту мені лежить, смердит, не піддає си жадній класифікації!..» (Ірванець, 2010b, с. 81, 82). За Ірванцем, радянське минуле, через свою міцну, але дисфункційну присутність у пам'яті багатьох сучасників, не дає Україні продуктивно розвиватися й тягне її на дно.

Причини уваги й особливої любові будь-якого митця до певного жанру є цікавим і складним об'єктом дослідження, адже часто вони й самим митцем усвідомлюються лише частково. Дозволимо собі гіпотезу, що на своїх початках схильність Олександра Ірванця створювати похмурі художні світи, у центрі яких – макабричні картини можливого розвитку України, серед інших чинників, пов'язана і з сумом митця з приводу загальмованих процесів націотворення та з його песимістичними оцінками щодо подальшого шляху держави. У інтерв'ю для «Української правди», даному в 2002 році Олені та Володимиру Перепадіям, Ірванець так відповідає на запитання інтерв'юєрів, чи вважає він реальною можливість інвазії соціалістичного минулого в сьогодення України, подібної до фіналу його «нібито роману» «Рівне/Ровно (Стіна)»: «Я особисто не хочу цього, боротимуся проти цього з усієї сили, але найреальнішим розвитком подій я дійсно бачу такий, якщо справи йтимуть так, як вони йдуть, – поглинання соціалістичним, агресивним сходом паростків патріотичного відродження, як ми бачимо це впродовж десяти років незалежності» (Ірванець, 2002b).

Тож витоки конкретних антиутопічних візій розвитку України у творах Ірванця лежать у пам'яті про минуле – як у індивідуальних спогадах письменника про його дорослішання в СРСР, так і в спогадах інших людей, подекуди документально зафіксованих, а подекуди почутих у персональних бесідах. Тому цілком закономірним при аналізі прози письменника буде звернення до категорії історичної пам'яті, під якою тут матиметься на увазі «соціокультурний феномен колективного осмислення людськими спільнотами власного минулого; цілісний образ історії, з яким ідентифікує себе та чи інша соціальна група» (Солдатенко, 2012).

Ірванцева проза великої й середньої форм насамперед сфокусована на стосунках «влада – людина». Людина в рамках цих стосунків нівелюється владою (подекуди знищується морально або фізично), перетворюється на інструмент досягнення нею певних політичних цілей. У контексті такої специфіки аналізованих творів адекватним видається їх дослідження з позицій теорії некрополітики камерунського філософа й політолога Акіля Мбембе. У своїй відомій статті «Некрополітика» 2003 року він визначає некрополітику як «роботу специфічної структури страху» (Mbembé and Meintjes, 2003, с. 27), посилаючись також на близьку за змістом дефініцію поняття некровлади Девіда Тео Голдберга: «некровлада може набирати багатьох форм: жахиття реальної смерті або “пом'якшена” форма, яка здобуває вираз у руйнуванні культури, аби “порятувати людей” від них самих» (цит. за: Mbembé and Meintjes, 2003, с. 22). Зазначимо, що всі ці форми реалізації некрополітики (некровлади) спостерігаємо в названих вище текстах Олександра Ірванця.

Попри популярність концепції некрополітики в історії і політології, у філологічних дослідженнях, зокрема, в літературознавстві вона застосовувалася рідко, здебільшого в рамках постколоніальних студій (зокрема, поняття некрополітики є центральним у літературознавчих дослідженнях (da Conceição and Paulino, 2022; Yaqin, 2021)), а в українському дискурсі взагалі обійдена увагою. Тож аналіз творчості сучасного

українського митця з позицій розглядуваної теорії розширює діапазон мультидисциплінарних підходів до художньої прози й зумовлює **актуальність** пропонованого дослідження.

Метою цієї статті є аналіз художнього відтворення аспектів некрополітики, які апелюють до спогадів про радянське тоталітарне минуле, у творах Олександра Ірванця «Очамимря», «Рівне/Ровно (Стіна)», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938».

Названа мета реалізується в таких **завданнях**: деталізувати зміст поняття некрополітики (некровлади) у теорії Акіля Мбембе, уточнити жанрову природу названих творів Олександра Ірванця й характер інтерпретації в них минулого колоніального досвіду України, проаналізувати засоби репрезентації в цих текстах некрополітики як форми художнього опрацювання митцем матеріалу історичної пам'яті українців.

Визначаючи жанрову природу аналізованого корпусу текстів, уточнимо, що тексти, окреслювані самим автором і більшістю рецензентів як антиутопії, скоріше відповідають характеристикам наближеного до антиутопії поняття – дистопії. На користь цього свідчать як вітчизняні літературознавчі джерела, так і закордонні видання. Зокрема, Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» акцентує увагу на тому, що світи антиутопії постають унаслідок «безвідповідального, іноді злочинного експериментування над людством» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 75), тоді як світи аналізованих творів Ірванця виникли скоріше в результаті воєнних дій (хіба що в романі «Хвороба Лібенкрафта» витоки формування світу твору взагалі не згадуються). Визначення дистопії у згадуваній «Літературознавчій енциклопедії» також не вповні накладається на досліджувані твори, адже показані в них суспільства не можна однозначно вважати такими, що подолали «насичений механічними ідеалами схематичний світ утопій та їх патологічних втілень у вигляді комуністичного режиму» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 285). Проте така риса дистопії, як специфічні стосунки з пам'яттю (перетворення суб'єктів на «позбавлену пам'яті безлику масу людей» (Ковалів, 2007, т. 1, с. 285) або принаймні прагнення влади до подібного перетворення) у цих творах наявна.

За браком місця не заглиблюючись у цій статті в проблему критеріїв розмежування дистопії та антиутопії, при диференціації цих понять апелюватимемо до авторитету новочасного видання «The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures» (2022), де стверджується, що дистопія є швидше жанровизначенням, а антиутопія – соціальною функцією дистопійного твору, що полягає у підриві авторитету утопій (Blaim, 2022, р. 45). Літературна ж дистопія розглядається тут як художнє віддзеркалення тоталітарних режимів, подібних до нацизму й сталінізму, яким притаманні відображувані у творах спроби одну частину населення перетворити на рабів, а решту тримати в стані перманентного страху, задля підтримання в стані покори (Claeys, 2022, р. 53). Ознакою як дистопійної соціальної моделі, так і художнього її відображення у текстах відповідного жанру називається проблема меж впливу влади на суб'єкта, зокрема, фізичні й фізіологічні аспекти його існування (Claeys, 2022, р. 63).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Згадувана вище проблема стосунків суб'єкта і влади, по суті, лежить і в основі наріжної в цій статті теорії Акіля Мбембе, закоріненої у концепцію біовлади (“biopower”) Мішеля Фуко. У своїх працях (зокрема, у циклі лекцій «Суспільство має бути захищене») Фуко окреслив поняття біовлади як використання різноманітних технік і практик для регулювання фізичного аспекту життя населення, зокрема, громадської охорони здоров'я, впливу на спадковість і запобігання можливим ризикам у сфері тілесності. Фуко розглядав біовладу (подекуди вживаючи на її означення ще й термін «біополітика») як

своєрідне підкорення й привласнення суб'єкта державою для досягнення певних стратегічних цілей у названій царині (Foucault and Ewald, 2003).

Акіль Мбембе розвиває ідею біополітики, фокусуючи свою увагу на феномені верховної влади (sovereignty) як такої, що наділена правом вирішувати, кому дозволено жити, а кому потрібно померти. Дослідник розставляє акценти саме на мортальній складовій реалізації цього права, вживаючи терміни «некровлада» (necropower) і «некрополітика» (necropolitics) для увиразнення його сутності. «Реалізувати верховну владу значить здійснювати контроль над смертністю й дарувати життя» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 12), – постулює вчений. Розглядаючи насамперед колоніальні, тоталітарні за природою, суспільства, Мбембе загострює сутність влади в них до «права вбивати» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 16), й зазначає, що стосунки завойовника і тубільця залишаються поза людським законом: «З точки зору завойовника, життя дикуна – це всього лиш інша форма життя тварин» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 24). Врешті, влада в подібних суспільствах будується на цілковитому поневоленні населення й на інструменталізації людського життя, за якої кожна людина виконує своє завдання, і її цінність і право жити визначається тільки тим, наскільки якісно вона його виконує.

Одним із аспектів реалізації некрополітики, за Мбембе, є специфічна просторова організація територій, які перебувають під колоніальною окупацією, населення яких нібито зависло в просторі «між суб'єктністю та об'єктністю» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 26). Йдеться насамперед про максимальну ізоляцію й запровадження «внутрішніх кордонів та різноманітних ізольованих камер» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 26). Це один із засобів створення так званих «світів смерті», у межах яких «величезні групи людей перебувають в умовах життя, які наділяють їх статусом живих мерців» (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 40).

Також особливого характеру в умовах некрополітики набуває людська тілесність. Мбембе наголошує на тому, що некровлада проявляє себе не тільки в безпосередніх убивствах або позбавленні людей можливості виживання, а й у нанесенні жертвам надзвичайно жорстоких каліцтв (ампутацій, розчленувань, надрізів тощо), сліди яких мають назавжди залишитися наочним нагадуванням про безмежність влади й упокорення (Mbembé and Meintjes, 2003, p. 35). Відповідно, при такому збоченому суспільному устрої ті, хто вижив, прагнуть довести власну значущість і відчутти певну безпеку за рахунок смерті й каліцтва інших. Як продовження цієї тези зазначимо, що в такий спосіб формується замкнене коло, коли жертва жорстокості влади відчуває потребу, своєю чергою, чинити жорстокість стосовно до інших, і в результаті цього розмиваються кордони моральності й настає криза гуманізму.

Уточнимо, що в цій статті поняття «некрополітика» й «некровлада» вживатимемо як синоніми у значенні заходів і дій застосовуваних владою до членів певної спільноти; щодо означення колективного суб'єкта реалізації цих дій вживатимемо виключно термін «некровлада».

Виклад основного матеріалу.

Важко не помітити, що стосунки влади й суб'єкта, закорінені у історичну пам'ять про тоталітарне минуле й художньо репрезентовані в дистопіях Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)», «Очамиря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938», цілком відповідають особливостям реалізації некрополітики в колоніальному суспільстві, описаним Акілем Мбембе. У цьому контексті потребує певного уточнення характер інтерпретації колоніального досвіду (антиколоніальний / постколоніальний) у названих творах Ірванця.

У центрі всіх названих творів – тоталітарні суспільства, побачені й показані через призму історичної пам'яті про колоніальне минуле України. Тож колоніально марковані

семіотичні коди наявні у всіх аналізованих творах, проте варто зазначити, що їх художня інтерпретація письменником засвідчує поступовий перехід від антиколоніального спрямування, в романі «Рівне/Ровно (Стіна)» (2001), до постколоніального – в усіх наступних творах. Шлях від антиколоніального до постколоніального звучання творів відчувається як перехід від парадигми опору, протистояння колоніалізму до зниження градусу негативних емоцій, до критичної рефлексії, до глибини осмислення впливу колоніального минулого. Як пише про це Марко Павлишин, «[п]остколоніальна свідомість зовсім не позбавлена політичної заангажованості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу й іронії» (Павлишин, 2003). Зауважимо, що вже сама топографія художнього простору першого роману уособлює протистояння радянського минулого й українського сьогодення (у варіанті 2001 року). Про це протистояння свідчить і назва твору, й уміщена в книзі карта вимисленого розділеного міста, й постійне протиставлення української мови мешканців західного сектору міста російській мові, на яку постійно несвідомо переходять представники влади сектору східного. Іван Монолатій убачає своєрідну емблему антиколоніальності Ірванцевого роману у мозаїці з чорнобривців у парку, що зображує воїна-«визволителя», який злився «в екстазі поцілунку» із західноукраїнським селянином-незаможником: «Оці два полноси – червонозоряна каска versus полотняна сорочина – найкраще показують одну з головних ідей твору – його антиколоніальність «возз'єднання» у вимірі спротиву проти совєтської дійсності» (Монолатій, 2018).

Врешті, Олександр Ірванець досить безжально показує місто як несамоцінне й узалежене в обох його частинах. Як зазначає Марія Ревакович щодо Ірванцевого роману, національна ідентичність мешканців міста розмита не тільки у східній його частині, а й у західній, адже там усі аспекти соціального існування населення (включно з мистецтвом, – зокрема, постановку вистави за твором протагоніста здійснює німецький режисер Маульбюрф) регламентуються країнами Заходу (Revakovich, 2018, p. 60).

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)» спостерігаємо антиколоніальну художню інтерпретацію минулого – протагоніст твору Шлойма Ецірван, зокрема, ще пам'ятає свій «давній досвід “співбесід” з органами» (Ірванець, 2002а, с. 97), з якого у нього залишилося переконання, що підписувати в таких випадках нічого не можна. Якщо у цьому тексті спостерігаємо протистояння «заходу» і «сходу», опір ще живому в політичних сферах і в свідомості сучасників колоніалізму, то у творах «Очамимря», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» бачимо скоріше постколоніальне обігрування семіотичних кодів, пов'язаних із радянським минулим України. Так, у повісті «Очамимря» це постмодерністська гра з мовою – наскрізь іронічне називання «давніх», створених у радянську добу реалій, на зразок «мудриполітенівці», «Гидропа-айленд», «Бабародіна» тощо. Суспільство, показане у творі, є тоталітарним за своєю суттю: неподільна влада в ньому належить Кнєзю й базується на цілковитій покорі громадян, яку насильницькими методами забезпечують ґридні, очолювані десятниками й «старшим над десятниками» Азар'яном. Проте на рівні сюжету колоніальний досвід тут не оприявнюється, виринаючи подекуди лише на рівні окремих образів.

У «Хворобі Лібенкрафта» колоніально марковані семіотичні коди щільно вплетені в ретельно прописане предметне тло подій, що відбуваються в місті, якого навіть немає на карті. Цей факт відсутності на карті можна витлумачити або як незначущість міста для держави з багатомільйонним населенням, або як призначену місту функцію гето, сірої зони для проведення експериментів. Обидва ці тлумачення таки викликають асоціації з колоніальною Україною радянських часів, зокрема, часів застою. Якось велика держава, яка диктує політику через своїх функціонерів у місті (як-от, через Парторга, який щойно

приїхав із загадкових курсів підвищення кваліфікації) або через систему суворих приписів і правил (у тому числі, вимог цензури) створює певне політико-географічне обрамлення подіям твору, залишаючись, проте, поза межами сюжету. Напруження в зображеному дистопійному суспільстві зумовлене протистоянням суб'єкта тоталітарній системі. Колоніальний гніт не стає в романі предметом спеціального показу, здобуваючи своє вираження через певні знакові образи й відсилання «за межі сторінки», помітні й значущі тільки для тих, хто жив «при Союзі» й помічає ці знаки. Знаковим і впізнаваним є, наприклад, опис шкільної карти, який актуалізує спогади всіх, хто зростав у Радянському Союзі й ходив у радянську школу: «Здебільшого в кабінетах його школи висіли тільки карти рідного краю – довга, вигнута по краях догори туша розпиляної повздож корови червонясто-рожевого кольору. Вчителька ніколи не забувала нагадати, що наша країна – найбільша у світі, займає стільки-то мільйонів квадратних кілометрів, стільки-то часових поясів...» (Ірванець, 2010а, с. 62).

У своєму останньому романі «Харків 1938» Ірванець намагається цілковито винести за дужки колоніальний історичний контекст, адже сутність альтернативно-історичного припущення, яке лежить у основі твору – це те, що Україна таки здобула незалежність у визвольних змаганнях 1920-х років і стала самостійною аж настільки, що спромоглася на появу свого власного, позаколоніального, тоталітаризму. Можна сказати, що цей твір репрезентує постколоніальність в унікальний, тільки йому притаманний спосіб – як мінус-прийом. З одного боку, Ірванець декларує в інтерв'ю альтернативність свого бачення у творі історії України й персональних життєвих історій діячів національної культури: «Якби Україна тоді була незалежною, не було б репресій 1937-го року – і Розстріляне відродження не було б розстріляним. У мене всі живі – Курбас, Остап Вишня, Василь Чечвянський, процвітає своя потужна українська культура» (Ірванець, 2018). З іншого ж боку, коли перед ерудованим читачем постає як персонаж роману чергова знакова для України фігура, пам'ять видає засвоєні з уроків історії й літератури підтвердження фікційності романного розвитку подій. Захоплюючись дотепністю, оригінальністю й несподіваністю ситуацій, у які потрапляють упізнавані культурні постаті, читач водночас згадує факти їхньої реальної долі: Євгена Коновальця після поразки визвольних змагань убив агент НКВС Судоплатов, Микола Хвильовий покінчив життя самогубством під тиском антиукраїнських репресій, Юрій Коцюбинський розстріляний радянською владою тощо. Тож попри відсутність у творі колоніальної колізії, роман «Харків 1938» має виразний постколоніальний характер, і постколоніальний смисловий код тут прочитується завдяки дотепно сконструйованому мінус-прийому.

Треба сказати, що Олександр Ірванець переймається питанням впливу колоніальних спогадів на українське сьогодення й сподівається на цілющий вплив часу на суспільство, травмоване своїм минулим. У інтерв'ю 2011 року він стверджує: «Мусить пройти 40 років і померти покоління, яке пам'ятало рабство. Ми пройшли половину дистанції, тобто, ось ми у серпні відсвяткували 20» (Ірванець, 2011). Важко не помітити, що своїми творами письменник вдало підважує тиск минулого на самосвідомість спільноти, працює на деколонізацію історичної пам'яті нації.

Експлікація принципів некрополітики у дистопіях Олександра Ірванця

Розглянемо специфіку репрезентації некрополітики у названих творах Ірванця, найбільшу увагу зосереджуючи на проблемах просторової організації дистопійних світів, реалізації владою права на смерть (буквальну й фігуральну) і zagrożеної (репресованої) тілесності мешканців цих світів.

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)» владу східної частини міста – Ровно – показано як класичну некровладу, яка не спиняється перед убивством задля ствердження своєї всесильності. Простір у цьому творі показано фрагментованим не тільки через наявність стіни між двома частинами міста, але й через додаткові поділи східноровенської частини на локуси, відкриті або закриті для звичайних громадян. Закритою для загалу є, наприклад, обгороджена парканом лікарня для представників влади «Ровенский обллечсанупр», куди, за попереджувальною табличкою, «[п]осторонним вход воспрещен» (Ірванець, 2002а, с. 84). Закритою для пересічних громадян територією є готель «Мир», де зупиняються приїжджі з Києва співробітники органів влади; він демонстративно «обнесений колючим дротом» (Ірванець, 2002а, с. 121).

Головний репрезентант некровлади у творі – «перший секретар обкому КП СРУ Тарас Панасович Манасенко» – обіцяє Шлоймі, що у випадку об'єднання двох частин міста й перемоги некровлади в усій Україні «ми, напевно, залишимо для вас і таких, як ви, певно, конкретно визначені гето. Виберемо для цього міста... яких не шкода... частини міст... Західне Рівне, Західний Львів» (Ірванець, 2002а, с. 146). Тобто для носіїв думки, альтернативної щодо панівних владних настанов, уже готують окремий просторовий локус і соціальний статус перебування «між суб'єктністю та об'єктністю» (за Мбембе).

Фізичному знищенню або знущанням піддають тих, хто намагається вийти із силового поля тоталітарної влади – перетнути Стіну. Зокрема, показовою є історія майстра спорту з дельтапланеризму, який намагався перелетіти стіну на дельтаплані, але його було вбито: «Вже на підльоті до Стіни його зауважив наряд міліції і випустив у нього кілька обойм зі своїх табельних «макарових». Тіло спортсмена поважчало на якихось 100-200 грамів...» (Ірванець, 2002а, с. 73). Так само насилля застосовується проти мешканців садиби, яка прилягала до Стіни. Під загрозою примусового переселення за межі міста власник садиби здійснив невдалу спробу втечі, підкопавшись під стіну, і був за це підданий тортурам (йому поламали ребра). Манасенко погрожує різними варіантами фізичного знищення і Шлоймі: якщо протагоніст не об'єднає східну й західну частину міста, його можуть «віддати азербайджанцям», «відвезти і прикопати десь у східніших областях... так, щоб вас швидко знайшли. Рука б, наприклад, над землею стирчала. Або голова» (Ірванець, 2002а, с. 141).

Некровлада демонструє своє право буквально відбирати й дарувати людям життя й можливість ним розпоряджатися. Так, попри те, що Шлоймі в східній частині міста пред'являють сміховинні звинувачення й погрожують надовго затримати, або й покарати, за дії, яких він не чинив, справжніх бандюків, які його пограбували й жорстоко побили, представники правоохоронних органів не намагаються впіймати, адже вони не несуть загрози некровладі.

Некрополітика реалізується в романі на рівні не тільки фізичного, а й соціального знищення. Саме таку мету – знищити Шлойму як поета і як особистість – має «позачерговий відкритий пленум обкому Комуністичної партії СРУ», на якому присутні всі родичі, колеги і знайомі Шлойми. Завдання пленуму декларується як «викриття й засудження відступника ... Ецірвана Шлойми Васильовича» (Ірванець, 2002а, с. 128), а наприкінці цього заходу виступає комсомолец Олесь Фіалко з віршем, який закінчується фігуральною смертю протагоніста:

Тепер дивуюсь я – як ваш холодний мозок
Не витече кризь вуха з голови? (Ірванець, 2002а, с. 135).

У романі «Рівне/Ровно (Стіна)», як і в інших аналізованих у статті творах, моральне знищення реалізується як деіндивідуалізація, уніфікація неповторних особистостей і перетворення їх на безлику масу, єдність і беззаперечна покірність якої є головною

цінністю для некровади. Ця ідея деіндивідуалізації саркастично обігрується на сторінках роману через образ технологічного винаходу під назвою ДУПА, що розшифровується як «думально-уніфікуючий променевий агрегат». «Випромінення, що йде від нього, робить думку колективу одностайною» (Ірванець, 2002а, с. 128), – пояснюють протагоністу.

Монополізація владою права на життя і смерть членів суспільства є об'єктом авторської уваги і в повісті «Очамимря». Проте головну загрозу спільноті у творі несе не людина, а гігантська-ящірка-мутант. Після того, як на певному етапі свого дорослішання Очамимря вперше скуштувала людського м'яса, до неї приходить відчуття, що «[н]ічого смачнішого в житті вона ще не споживала. [...] Засинала вона з неусвідомленим розумінням того, що більше ніколи не зможе харчуватися нічим, окрім щойно скуштованого м'яса» (Ірванець, 2010b, с. 135). Закономірно, що людська громада, яка сусідить із ареалом проживання мутантки, потрапляє під неабияку загрозу.

Якою би сильною не була спокуса дослідника підійти до Очамимря як до певного символу або алегорії, – тоталітарної влади, людської жорстокості тощо, – усе ж цей образ лежить поза межами соціально маркованих феноменів, поза рамками людської моралі, добра і зла: «Вона не відала зла й тому не коїла зла; просто їла, щоб жити...» (Ірванець, 2010b, с. 160). Очамимря швидше є уособленням зовнішньої, екологічно зумовленої (зокрема, ядерними вибухами – «спалахами») загрози, на фоні якої навіть тоталітарна влада, що реалізує некрополітику, сприймається як менше лихо. Однак автократична політика таки залишається у фокусі уваги Ірванця і в цій повісті. Мешканці невеликого, просторово локалізованого, поселення на березі ріки, яка нагадує Дніпро, поруч зі знищеним «спалахами» містом, яке нагадує Київ, улягають верховній владі Кнєзя. Якщо вони виявляють непокору (не йдуть на роботу), то гридні, і, особливо, Азар'ян, жорстоко їх б'ють. Азар'ян безкарно вбиває (і, ймовірно, гвалтує) кохану протагоніста Кирюхи Янку, – бачимо, що закону, який може зупинити сваволлю некровади, в цьому фікційному світі не існує.

У повісті «Очамимря» також демонструються цілеспрямовані зусилля влади згуртувати, знеособити й уніфікувати населення. Кнєзь змушує людей щодня робити виснажливу й непотрібну роботу – насипати дамбу, яку завжди змиває ріка, й усе доводиться починати заново. Метою такого безсенсового заняття для Кнєзя є згуртування підлеглих у покірну масу, адже «люд, який спільною працею довгий час зайнятий (нехай і безглуздою, непотрібною), об'єднується, гуртується вже від самої тільки роботи цієї, нехай і марної» (Ірванець, 2010b, с. 173). Отже, у повісті «Очамимря» некрополітика є тим фоном, на якому розгортаються події протистояння людської спільноти монстрові, який постав у результаті людської агресії й безвідповідальності в минулому. Людина показана у творі як жертва подвійної загрози – від звичної, але таки небезпечної, некровади й від зовнішнього нападу чудовиська.

У романі «Харків 1938» показано альтернативний світ, у якому Україна, залишаючись незалежною, практикує репресії й реалізує щодо своїх громадян таку ж саму некрополітику, яку здійснював щодо українців Радянський Союз. Протагоніст твору полковник Коцюба згадує, зокрема, 1932 і 1933 роки, коли багатьох людей «було звинувачено в антидержавній діяльності, деякого і безпідставно» (Ірванець, 2017, с. 61). Проте Коцюба знаходить внутрішнє виправдання цим репресіям – воно полягає якраз у тому згуртуванні (й, по суті, знеособленні) громадян, яке Ірванець зображує і в попередніх своїх творах. «Зате чистка тридцять другого-тридцять третього допомогла об'єднати і військо, і цивільних довкола Гетьмана-Президента. А зараз уже трохи призабув народ, та й нове поколінняросло. Молоді хариті й миколи джері самі

слідкують за порядком і, помітивши його порушення, доповідають куди слід. А людей, що ж, уже не повернути» (Ірванець, 2017, с. 61), – міркує Коцюба.

Актуальний час дії роману показано як період, коли відверті, неприховані прояви жорстокості не вітаються («У.Р.С.Р. підписала всі міжнародні конвенції. Каткування в нас неприпустимі» (Ірванець, 2017, с. 35), але насправді всі реалії повсякденного життя мають насильницьке підґрунтя. Зокрема, нанесення тілесних ран лежить у основі ініціативних обрядів молоді, подібних за функцією до приймання в піонери в Радянському Союзі; працівники владних структур щороку проходять обряд Дня Їжака, коли їм доводиться вбивати їжака власним задом (у описі цього обряду Ірванець сягнув вершин бубабістського епатажу). Прикладом «Дня Їжака» ілюструється така риса практики застосування тортур для соціальної регуляції життя суспільства, як безсуб'єктність (див.: Ягунов, 2020): у творі конкретно не вказується, звідки пішла ця абсурдна традиція, чому вона має саме такі форми. Вона є безглуздом за формою ритуалом, але ухилитися від нього неможливо, під його вплив так чи інакше підпадають представники всіх рівнів ієрархії влади. Проте це лише зовнішній антураж, який тільки підкреслює, що описане суспільство базується на страху громадян за своє життя й фізичну цілісність в умовах, коли верховна влада безроздільно розпоряджається їхнім існуванням.

Країну показано у творі такою ж ізольованою, закритою для світу, яким був СРСР. Власне, керівництво держави ставить собі за мету посилення ізоляції, зводячи, наприклад «стіну дружби» по всьому кордону України. Тобто закритість і монолітність спільноти, безальтернативність ідеології, нав'язаної згори, під страхом фізичного знищення, й нехтування правами окремої особистості є рисами тоталітарної некровлади в романі «Харків 1938».

Проте найяскравішу й найбільш деталізовану художню репрезентацію дії некрополітики можемо побачити в романі Ірванця «Хвороба Лібенкрафта». Абстрактна, винесена за межі сторінки, але ймовірно, колоніальна влада показана тут як сила, що монополізувала вирішення питання, кому надати право жити, а хто має померти. Регулювання цього питання в людській спільноті дорівнюється до регулювання чисельності популяції інших біологічних видів. Так, у творі згадується тотальне знищення котів у рамках «кампанії за економію продуктів»; у період актуальної дії твору відбувається винищення собак (також згадується, що раніше існувало різноманіття порід собак, якого вже немає, бо породистих тварин ліквідували). У цю ж низку рокованих на знищення істот потрапляють і люди, хворі на загадкову хворобу Лібенкрафта, яка нібито є дуже небезпечною, але в чому саме полягає її небезпека, персонажам не пояснюється.

«Хвороба Лібенкрафта» вирізняється з-посеред інших аналізованих творів великою кількістю сцен насильства. Суть усіх цих сцен – цілеспрямоване знищення тих, кого влада приречена на смерть. З перших сторінок шокує і – завдяки цьому – цілком захоплює читачку увагу сцена вбивства натовпом школяра-старшокласника, на повіках у якого спостережливі попутники в трамваї помічають плямки. Сцена починається з побиття хлопця всередині трамвайного вагона й завершується його остаточним убивством на трамвайній зупинці. Ірванець не стримується в деталізації описів жорстокості натовпу: «Обступивши тіло хлопця, семеро чоловіків почали розмірено й методично завдавати ударів, переважно черевиками, намагаючись влучати у голову. Хлопець скрикнув, кілька разів різко смикнувся, але тут водій, відіпхнувши котрогось із пасажирів, широко розмахнувся й різко опустив ключа йому на потилицю. Хрускіт було чути аж у вагоні. Червона бульбашкувата пляма виступила на комірці й почала розтікатися по брудному нерівному асфальті» (Ірванець, 2010а, с. 5–6). Так само деталізовано описується жорстоке вбивство старої гардеробниці з театру. Прикметно, що в тексті не згадується про прямий

наказ влади вбивати хворих, але бачимо, що така жорстокість стосовно до них є загальноприйнятою й неформально заохочується.

Як явище одного порядку з убивством хворих людей подається надзвичайно деталізована, тринадцятисторінкова сцена вбивства співробітниками театру бездомних собак. Організацію цієї події змальовано за аналогією до організації виїздів бюджетників і студентів «на картоплю» в радянські часи. Характерною є відсутність у персонажів опору щодо розпорядження вбивати тварин – вони спокійно погоджуються це робити. Єдиним питанням, що виникає, є питання оплати, яке цілком залагоджується обіцянкою додати їм за цю криваву й ризиковану діяльність три додаткові дні до відпустки. Тож сприймаючи цю сцену, читач розуміє сутність описаного соціуму, який немає моралі й не здатен критично сприймати накази згори й опиратися їм. Лише двоє представників колективу не беруть участь у знищенні собак – старий актор Семен Маркович (він імітує рухи інших лопатою, але насправді нікого не вбиває) і молода акторка Лариса (вона навіть намагається врятувати цуценя). Проте відкрито свого протесту ці двоє не виражають.

Ніхто прямо не змушує персонажів чинити ці звірства – убивати собак або хворих людей. Те, що вони таки роблять це, очевидно, є результатом кількох чинників, першим із яких є загальноприйнятність такої поведінки. Ситуація сприймається як безальтернативна, як у реальному радянському минулому українців, коли «[з]алякані та деморалізовані маси оточувалися як відвертою політичною пропагандою (на партійних зборах, на сторінках офіційних газет, демонстраціях, мітингах тощо), так і її більш завуальованими формами (система освіти, мілітаризований спорт, соцреалістичне мистецтво, цензуровані наукові праці)» (Кульчицький, 2013, с. 176). Другим важливим чинником агресії стосовно, зокрема, до людей із інакшими виявами тілесності, є ксенофобськи-уніфікаційні стереотипні уявлення про те, як має виглядати й функціонувати тіло кожного члена тоталітарної спільноти і стигматизація всіх, хто відрізняється від шаблону. Як пише про це Ярослав Потапенко, «[т]ілесність “тоталітарної людини” реконструюється під впливом мілітарно-агресивних, ксенофобськи зорієнтованих проти всього “чужого” типів, образів та ідеологем. Тілесні аномалії дискримінуються, а будь-які вияви “нетиповості” репресивно придушуються» (Потапенко, 2012, с. 242). Ще одним важливим чинником конформної жорстокості персонажів твору є їхня, можливо, не усвідомлена компенсація за власну упослідженість у житті – у такій формі реалізується згадувана вище жорстокість жертви.

У процесі розгортання дії твору у читача поступово формується розуміння, чому влада держави так затято бореться з цією недугою. Сюжет твору пов'язаний із зараженням протагоніста хворобою Лібенкрафта. Експозиція містить згадувані описи жорстоких убивств натовпом хворих людей і показ побуту й робочих буднів «актора четвертої категорії» Ігоря. Поступово протагоніст відчуває дивні періоди надзвичайної гостроти зору (а також інших відчуттів), за яких він може бачити навіть крізь стіни й підлогу. Коли Ігор заплющує очі, він бачить сутність людини, яка перед ним: режисер Метелецький бачиться йому як купа мотлоху, дружина Ліда – як п'явка. Дивлячись на стару жінку в трамваї, яка помічає у Ігоря плямки на очах, але не видає його, протагоніст бачить «молоде і гарне обличчя», яке «усміхалося доброю, ласкавою посмішкою» (Ірванець, 2010а, с. 122). Під впливом хвороби Ігор починає задумуватися над сенсом життя й світоустрою й робити невтішні висновки щодо нього: «Чому ми не робимося кращими? Чому скніємо в цьому марудному, одноманітному житті? Невже ми довіку приречені жлуктити несмачні, пекучі напої, від яких на ранок шлунок перетворюється на важку й гарячу кулю десь під серцем? Невже ми мусимо день у день переживувати ту саму несмачну їжу, пісню і трав'янисту...?» (Ірванець, 2010а, с. 60–61). Поступово в

думках протагоніста довколишній життєвий «морок» пов'язується із соціальним устроєм держави: «[В] країні, яка була його вітчизною, панував цей повсюдний імлістий напівморок» (Ірванець, 2010а, с. 65). Надалі стає зрозуміло, що усі носії хвороби Лібенкрафта є значно проникливішими й розуміють сутність речей набагато краще, ніж звичайні люди. Більше того, вони спілкуються між собою й об'єднуються в групи. Про це, зокрема, розповідає Ігореві Семен Маркович. Із цього на певному етапі читання твору можна зробити висновок, що хвороба Лібенкрафта, яка дає змогу чітко бачити справжню сутність соціально-політичних процесів, несе в собі загрозу державному ладу. Проте подальше розвиток подій може сильно здивувати досвідченого читача дистопій.

Варто зазначити, що роман Ірванця являє собою певну, закорінену в естетику постмодернізму, гру з читацькими жанровими сподіваннями, в ході якої читач розраховує на реалізацію у творі певних сюжетних або жанрових (дистопійних) кліше, а автор, спочатку вкладаючи в текст певні натяжки, окреслюючи вектори можливого розвитку дії, згодом позбавляє читача очікуваних їх реалізацій. Розглянемо два найприкметніших вияви такої гри у творі, зазначаючи, що один із них руйнує жанрові сподівання, а другий – сюжетні.

Перший із них полягає в маніпулюванні читацькими очікуваннями, пов'язаними з емоційним фоном описуваного, зі сферою моральності, здатності персонажів до емпатії. При репрезентації емоціосфери персонажів дистопійного твору традиційним є виокремлення протагоніста з-посеред однорідної людської маси не тільки за критерієм допитливості розуму, а й на підставі його/її підвищеної здатності до емоцій, до емпатії – репрезентується гуманний герой у дегуманізованому середовищі. Конфлікт емоційності протагоніста з байдужістю й емоційним отупінням натовпу бачимо, наприклад, у класичних зразках дистопії «Прекрасний новий світ» Олдоса Гакслі, «1984» Джорджа Орвелла та «451 за Фаренгейтом» Рея Бредбері.

На початку роману «Хвороба Лібенкрафта» спостерігаємо передумови до подібного протиставлення протагоніста суспільству. Ігоря показано як більше схильного до емпатії, ніж інші: його вражає сцена вбивства хлопця в трамваї (про це свідчить зауваження Віктора, що Ігор після приходу на роботу «якийсь не такий»), іронія ж Віктора з цього приводу викликає роздратування протагоніста. Ігор проявляє здатність до нормальних людських почуттів і в інших ситуаціях: він відчуває сором перед дружиною, коли приходить додому п'яний, незручність перед Семеном Марковичем, коли ставить йому питання про минуле, симпатію до Лариси.

Загалом же в описаному в романі суспільстві беземоційність являє собою соціальну норму. Так, після вбивства хлопця на зупинці «[Д]ехто з пасажирів опустил голову, ще хтось відвернувся, але більшість з погано прихованою цікавістю спостерігала крізь вікна й відчинені двері» (Ірванець, 2010а, с. 6). Інші сфери життя суспільства також демонструють брак емоцій як норму – це спостерігається, наприклад, у сцені подружнього сексу протагоніста або в розмові дружини Ігоря Ліди й доньки Марини про нього на кухні:

«— Мамо! А чого він у нас такий?
— Не знаю. Який вже є. Їж давай.
— Міг би бути й не такий. Міг би бути кращий...

Все це говорилося *монотонно, без жодних почуттів*»

(Ірванець, 2010а, с. 26, курсив наш – Т.Г.).

Ті рідкісні емоції, які все ж з'являються у людей, – це емпатія до таких самих, як вони, частинок уніфікованої маси: Віктор рятує Ігоря від нападу собаки під час знищення тварин; жінки заспокоюють Ларису після того, як її ледь не загризла собака; вахтерка

ділиться яблуками з Ігорем і Віктором. Але як тільки персонажа марковано як іншого, наділеного тілесними особливостями (хвороба Лібенкрафта), навіть найближчі люди миттєво втрачають цю емпатію й піддають колишнього «свого» смертельній загрозі. Так, коли Лариса, яка прийшла в гримерку до Ігоря спокусити його (очевидно, маючи до нього почуття), бачить плямки на його очах, вона починає кричати, наражаючи його на небезпеку бути вбитим колегами. І це попри те, що напередодні він урятував їй життя. Так само реагують на хворобу протагоніста і його дочка та дружина. У цьому випадку всі людські стосунки нівелюються, хворий виноситься за межі «людського» стану й позбавляється права на співчуття і емпатію. Не видають Ігоря лише стара жінка в трамваї й Семен Маркович, який, проте, й сам має хворобу Лібенкрафта, а отже, Ігор для нього «свій».

Руйнування жанрових сподівань щодо динаміки емоцій Ігоря є найцікавішим елементом гри автора з читачем. На досвідченого читача, звиклого до описів емоційного «пробудження» героїв дистопій, очікує неабияке розчарування, коли з'ясується, що, попри підвищену в результаті хвороби чутливість до сенсорних подразників протагоніст не набуває при цьому додаткової емпатійності, а, навпаки, втрачає здатність до емоцій, асоційованих із гуманністю. Він, зокрема, не вагаючись, убиває Ларису, Віктора, дружину й доньку, коли вони дізнаються про його хворобу. Він успішно «забороняє» собі відчувати емоції щодо цього й навіть убиваючи власну дружину, усвідомлює, що «вже не відчуває страху й потрясіння, – він боровся, він рятувався, він усе робив вірно. Світ навколо був лихим і чужим, намагався знищити його, і тому кожен рух, кожна думка й кожен подих тепер було спрямовано тільки на одне – вижити. Світ переслідував його невідь за що, невідь-чому, тож опиратися, рятуватися було природно» (Ірванець, 2010а, с. 164). Урешті, в результаті такого несподіваного викривлення жанрових закономірностей дистопії читач опиняється в ситуації, коли залишатися «на боці» героя стає важко або неможливо. Більше того, така поведінка протагоніста диктує реципієнтові підозру, що, можливо, влада недаремно захищає суспільство від носіїв хвороби Лібенкрафта й негласно прирікає їх на смерть або робить жертвами експериментів.

Другий вияв авторської гри з читачем «Хвороби Лібенкрафта» пов'язаний із руйнуванням сюжетних сподівань, проте він цілком узгоджується із жанровими кліше дистопії. Як у класичних творах цього жанру, у романі Ірванця показано ситуацію, коли гадані борці за свободу виявляються організацією, створеною самою державою в межах експериментального проекту. Про це Ігор дізнається від Семена Марковича, коли той намагається завербувати його. У процесі розвитку подій, коли протагоніст опиняється на Острові, у спеціальному закладі для таких, як він, з'ясується, що в їхньому бараці є особистий кабінет самого Лібенкрафта, який, імовірно, спеціально створив «хворобу» для того, щоб удосконалити населення країни. Виявляється, що загрозу державі несуть саме неконтрольовані випадки зараження, поодинокі «хворі» поводяться непередбачувано, унеможливають реалізацію некрополітики держави, й тому вбивство їх населенням усіляко підтримується.

Як і в багатьох інших дистопіях, у творі відсутній хешенд, а картина соціально-політичної дійсності, яку своїм тепер уже безпомилним зором бачить Ігор, являє собою повну перемогу некровлади. Наприкінці твору викладено іронічний внутрішній монолог протагоніста – своєрідний гімн некровладі із детальним поясненням принципу її дії: «Дякую тобі, Державо, за те, що не вб'єш мене прямо зараз, у цю мить. Дякую тобі, Державо, що не даси вбити мене своїм рядовим громадянам. Дякую, що цю місію, це завдання, цей гріх, цю насолоду ти цілковито забрала собі [...] [П]ередусім права

належать тобі. Право наглядати за нами. Контролювати наші вчинки, наші дії. Визначати, які з цих дій вірні, а які ні» (Ірванець, 2010а, с. 173–175).

Отже, роман «Хвороба Лібенкрафта» є влучним художнім відображенням некрополітики. Суспільство, репрезентоване на сторінках твору, демонструє повну покірність некровладі й визнання її права розпоряджатися життями й смертю своїх представників. Ті сподівання на пробудження гуманності й зародження протестів проти влади в суспільстві, які навіюються читачеві в першій частині роману, зазнають краху в другій частині, тільки підтверджуючи авторське жанровизначення твору «Понурий роман».

Висновки та перспективи подальших розвідок. Аналіз художньої репрезентації ідеї некрополітики Акіля Мбембе у дистопіях Олександра Ірванця «Очамимря», «Рівне/Ровно (Стіна)», «Хвороба Лібенкрафта» і «Харків 1938» дає підстави до висновку, що ці твори являють собою своєрідний простір для художніх експериментів стосовно можливого функціонування некровлади у дистопійному світі, подібному до тоталітарного минулого колонізованої України. Найяскравішого вияву некрополітична сутність тоталітарної влади здобуває у таких рисах названих творів, як специфічний поділ простору на відкриті й закриті зони, відмежування описуваної країни від цивілізованого світу (зокрема, стіною – в романах «Рівне/Ровно (Стіна)» і «Харків 1938»), безмежна влада держави у визначенні, хто може жити, а хто мусить померти й застосування владою практики тілесних ушкоджень і загрози таких ушкоджень для членів суспільства, які відрізняються від інших поведінкою й формами вираження тілесності.

Бібліографічний список

- Бондарева, О. Є., 2008. Драматургія Олександра Ірванця: постісторичний герой у віртуальному світі. *Агора. Перспективи соціального розвитку регіонів*, 7, с. 119–132.
- Ірванець, О., 2002а. *Рівно/Ровно (Стіна). Нібито роман*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2002б. «Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві». [Інтерв'ю Олені та Володимирі Перепадіям]. *Українська правда* [онлайн]. 30 квітня 2002. Доступно: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ірванець, О., 2010а. *Хвороба Лібенкрафта. Morbus dormatorius adversus. Понурий роман*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2010б. *Загальний аналіз. Оповідання, повість*. Харків: Folio.
- Ірванець, О., 2011. «Мур досі розділяє Україну» [Інтерв'ю BBC News Україна]. 21 листопада 2011. Доступно: <https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111121_book_irvanets_interview_rl> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ірванець, О., 2017. *Харків 1938: антиантиутопія*. Київ: Laurus.
- Ірванець, О., 2018. «Курков ближчий до Стівена Кінга, а я – до Артюра Рембо» [інтерв'ю Любов Базів] в Ukrinform. 18 квітня 2018 р. Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2443500-oleksandr-irvanec-pismennik.html>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ковалів, Ю. І., 2007. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Київ: ВЦ «Академія». Том 1.
- Кульчицький, С., 2013. *Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі*. Кн. 2. Київ: Темпора.
- Монолатій, І., 2018. (Псевдо)пам'ять Рівного від Олександра Ірванця. *Zbruc* [онлайн]. Доступно: <<https://zbruc.eu/node/81958>> (Дата звернення: 14.12.2022).

- Павлишин, М., 2003. Постколоніальна теорія і критика. *Мережева лабораторія Бриколаж* [онлайн]. 31 серпня 2003 р. Доступно за: <<http://lab.org.ua/article/155/>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Потапенко, Я. О. 2012. Особливості конструювання «нової тілесності» в маніпулятивно-пропагандистському дискурсі радянського тоталітарного режиму. *Наукові записки з української історії*, 31, с. 241–246.
- Солдатенко, В., 2012. Пам'ять. *Науково-дослідний інститут українознавства* [онлайн]. Доступно: <<http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1721-2012-05-14-10-14-07>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Ягунов, Д. В., 2020. Тортури як інструмент сучасної політики соціального контролю. *Політичне життя*, 4, с. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2020.4.6>
- Blaim, A., 2022. *Anti-utopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 39–51. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_3
- Claeys, G., 2022. *Dystopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 53–64. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_4
- da Conceição, F.W.B. and Paulino, R.C., 2022. The historical fiction of Eliana Alves Cruz: necropower, violence, coloniality of the body, and infectious diseases. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, (37), pp.51–65.
- Foucault, M. and Ewald F., 2003. “*Society Must Be Defended*”: *Lectures at the Collège de France*, 1975–1976. Vol. 1. Macmillan.
- Mbembé, J.-A. and Meintjes, L., 2003. Necropolitics. *Public Culture* [online], 15(1), pp. 11–40. Доступно: <<https://www.muse.jhu.edu/article/39984>> (Дата звернення: 14.12.2022).
- Revakovich, M., 2018. *Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991–2011*. Lexington Books.
- Yaşın, A., 2021. Necropolitical Trauma in Kamila Shamsie's Fiction. *The Muslim World*, 111(2), pp. 234–249.

References

- Blaim, A., 2022. *Anti-utopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 39–51. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_3
- Bondareva, O. Ye., 2008. Dramaturhiia Oleksandra Irvantsia: postistorychnyi heroi u virtualnomu sviti [Oleksandr Irvanets' dramaturgy: a post-historical hero in the virtual world]. *Agora. Prospects of social development of regions*, 7, pp. 119–132. (in Ukrainian).
- Claeys, G., 2022. *Dystopia*. In: Marks, P., Wagner-Lawlor, J.A., Vieira, F. (eds) *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Palgrave Macmillan, Cham, pp. 53–64. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88654-7_4
- da Conceição, F.W.B. and Paulino, R.C., 2022. The historical fiction of Eliana Alves Cruz: necropower, violence, coloniality of the body, and infectious diseases. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, (37), pp.51–65.
- Foucault, M. and Ewald F., 2003. “*Society Must Be Defended*”: *Lectures at the Collège de France*, 1975–1976. Vol. 1. Macmillan.
- Irvanets, O., 2002a. *Rivno/Rovno (Stina). Nibyto roman [Rivno/Rovno (The Wall). Supposedly a novel]*. Kharkiv : Folio. (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2002b. «*Ia ne khochu brekhaty ni sobi, ni chytachevi*» [I don't want to lie either to myself or to the reader]. [Interview given to Olena and Volodymyr Perepadias], 2002. Ukrainian Truth. 30.04.2002. Available at:

- <<https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/>> (Accessed: 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2010a. *Khvoroba Libenkrafta. Morbus dormatorius adversus. Ponuryi roman. [Liebenkraft's disease. Morbus dormatorius adversus. Gloomy novel]*. Kharkiv : Folio. (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2010b. *Zahalnyi analiz. Opovidannia, povist* [General analysis. Short stories, the tale]. Kharkiv : Folio. (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2011. “Mur dosi rozdiliaie Ukrainu. Interv’iu” [“The wall still divides Ukraine. Interview”]. [Interview with BBC News Ukraine]. BBC News Ukraine. 21.11.2011. Available at: <https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111121_book_irvanets_interviu_w_rl> (Accessed: 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2017. *Kharkiv 1938: antiantiutopia [Kharkiv 1938: anti-dystopia]*. Kyiv : Laurus. (in Ukrainian).
- Irvanets, O., 2018. “Kurkov blyzhchyi do Stivena Kinga, a ya – do Artiura Rembo” [Kurkov is closer to Stephen King, and I am closer to Arthur Rimbaud]. [Interview Lyubov Baziv]. Ukrinform. 18.04.2018 p. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2443500-oleksandr-irvanec-pismennik.html>> (Accessed: 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Kovaliv, Yu. I., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh* [Literary encyclopedia: In two volumes]. Kyiv : EC «Akademiia». Vol. 1. (in Ukrainian).
- Kulchytskyi, S., 2013. *Chervonyi vyklyk. Istoriia komunizmu v Ukraini vid yoho narodzhennia do zahybeli [Red challenge. The history of communism in Ukraine from its birth to its demise]*. Books 2. Kyiv : Tempora. (in Ukrainian).
- Mbembé, J.-A. and Meintjes, L., 2003. Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), pp. 11–40. Available at: <<https://www.muse.jhu.edu/article/39984>> (Accessed: 14.12.2022).
- Monolatii, I., 2018. (Psevdo)pamiat Rivnoho vid Oleksandra Irvantsia [(Pseudo)memory of Rivne from Oleksandr Irvanets]. *Zbruc* [online]. Available at: <<https://zbruc.eu/node/81958>> (Accessed: 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Pavlyshyn, M., 2003. Postkolonialna teoriia i krytyka [Postcolonial theory and literary criticism]. *ML Bricolage* [online]. 31.08.2003. Available at: <<http://lab.org.ua/article/155/>> (Accessed 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Potapenko, Ya. O. 2012. Osoblyvosti konstruiuvannia «novoi tilesnosti» v manipulyativno-propahandystskomu dyskursi radianskoho totalitarnoho rezhymu [The features of construction of «new corporeality» in the manipulative and propagandistic discourse of soviet totalitarian regime]. *Scientific Notes on Ukrainian History*, 31, pp. 241–246. (in Ukrainian).
- Revakovich, M., 2018. *Ukraine’s Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991-2011*. Lexington Books.
- Soldatenko, V., 2012. Pam’iat [Memory]. *Research Institute of the Ukrainian Studies* [online]. Available at: <<http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1721-2012-05-14-10-14-07>> (Accessed 14.12.2022). (in Ukrainian).
- Yahunov, D. V., 2020. Tortury yak instrument suchasnoi polityky sotsialnoho kontroliu [Torture as a tool of modern social control policy]. *Political Life*, 4, pp. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2020.4.6> (in Ukrainian).
- Yaqin, A., 2021. Necropolitical Trauma in Kamila Shamsie’s Fiction. *The Muslim World*, 111(2), pp.234–249.

Стаття надійшла до редакції 15.12.2022.

T. Grebeniuk

Historical Memory and Necropolitics in Fiction by Olexandr Irvanets

This article is focused on the literary representation of the historical memory about totalitarian past of Ukraine in dystopias by Olexandr Irvanets. The aim of the research is to analyze how phenomenon of necropolitics, substantiated in theory by Cameroonian scholar Achille Mbembe as a sovereignty's right to decide who can live and who must die, is artistically reflected in Irvanets's works "Rivne / Rovno (The Wall)", "Ochamymria", "Libenkraft's Disease", and "Kharkiv 1938". Achievement of this aim presupposes completion of such tasks: to specify content of the phenomenon of necropolitics in Achille Mbembe's theory, make clear genre of the above-mentioned works by Olexandr Irvanets, outline nuances of interpretation of Ukraine's colonial past in the above works, and analyze in which way representation of necropolitics in these texts is overlapped with the material of Ukrainians' historical memory.

The offered article is particularly relevant, since its key concept, necropolitics, despite its prevalence in social sciences, was utilized in the literary criticism very rarely, and was never used by the moment in the Ukrainian literary studies. Therefore, the analysis of the contemporary Ukrainian writer's works from the position of the considered theory broadens a range of multidisciplinary approaches to the literary work.

Division of the fictional space into open and closed zones, alienation of the shown states from other countries, unlimited power of the state over citizens' lives and deaths, and display of characters' corporeality as permanently threatened are the main ways of necropolitics realization in the dystopian worlds of Irvanets's prose. Social unification, stigmatization of the characters, different from others, their deprivation of unique individuality are considered a symbolical equivalent of physical extermination.

In all analyzed works, symbolical, moral destruction is shown as deindividualization of unique personalities, transformation them into obedient faceless mass. Means of this transformation include technological inventions ("thoughts unifying radial aggregate" in the novel "Rivne / Rovno (The Wall)"), common exhausting senseless labor (in the tale "Ochamymria"), political repressions against dissidents (in the novel "Kharkiv 1938"), mysterious and very dangerous disease (in the novel "Libenkraft's Disease").

The most complete and detailed picture of necropolitical society is artistically represented in the novel "Libenkraft's Disease" that contains a very high number of scenes of violence. Characteristically, the author puts regulation of the question "who can live and who must die" within human population in one row with the regulation of population size of animals – the impressive scene of dog's extermination on pages of the work proves it.

Like many classical dystopias, the novel has no happy end, moreover, the protagonist who, due to infecting by the Libenkraft's disease, gains shrewd all-seeing eyes, sees that necropower complete and final victory over individuality.

Key words: contemporary Ukrainian fiction, Oleksandr Irvanets, dystopia, anti-utopia, necropolitics, decolonization of historical memory.