

Час тєперішній

Тетяна Бовсунівська

УДК 82-1/-9(-312.1)+821.161.2.Щербак

ПРОФЕТИЧНІ РОМАНИ ЮРІЯ ЩЕРБАКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПОСТАПОКАЛІПТИКИ

Стаття присвячена проблемі жанрового окреслення сучасного постапокаліптичного роману та визначення жанрових ознак та особливостей трилогії про Час Юрія Щербака. Названі жанрові характеристики сучасного постапокаліптичного роману (використані також романи “Дорога” Кормака Маккарті та “Амнезія творця” Джонатана Летема), серед яких визначаючими є онтодіалог, коммеморативна стратегія тексту та ієрофанія.

Ключові слова: постапокаліптика, роман, коммеморативна стратегія, ієрофанія, онтодіалог, монологічність, біблійний паралелізм, сакральна поетика, жанрові ознаки, жанрові модифікації, колізія імені.

Bovsuniv's'ka Tetyana. Prophetic book by Yuriy Shcherbak in the context of current post-apocalyptic novels

The article deals with the definition of the genre of modern post-apocalyptic novel and definitions of genre characteristics and features of the “Trilogy of time” by Yuriy Shcherbak. The genre characteristics of the modern post-apocalyptic novel are named (using also the novels “The Road” by Cormac McCarthy and “Amnesia Moon” by Jonathan Lethem). The most determinative of them are decisive ontological dialogue, commemorative strategy of text and hierophany.

Key words: post-apocalyptic novel, commemoration, hierophany, ontological dialogue, monologism, biblical parallelism, sacred poetics, genre features, genre modifications, name collisions.

Кінець світу так і не настав, попри готовність цивілізації його пережити. У світовій літературі апокаліптичні романи швидко замінюються постапокаліптичними так, ніби апокаліпсис відбувся [див.: 1; 3; 5; 6; 7]. На щастя, відбувся він тільки у сфері художньої вигадки. Наприклад, книжка Марії Матіос так і була названа “Армагедон уже відбувся” (2011). До цієї жанрової групи належить і трилогія “Час Великої Гри. Фантоми 2079 року” (2012), “Час смертохристів. Міражі 2077” (2011) та “Час тирана. (Прозріння 2084 року)” (2014) Юрія Щербака. У його текстах наявні стійкі жанрові риси сучасної постапокаліптики (пережитий жах від “кінця світу”, поруйновані урбаністичні пейзажі, імена персонажів або відсутні, або специфічно замінені, Бог як віддалена й мовчазна субстанція, що не втручається у скорботи людей, лейтмотив пустки / порожнечі / пустоти як кінця цивілізації та ін.). Слов’янська постапокаліптика виявилася художньо спорідненою зі світовою літературною традицією. Ця спорідненість не випадкова, вона пов’язана із процесами глобалізації, які охопили художню сферу.

Сутність сучасної постапокаліптики у подоланні “кінця світу” в історичній та соціальній свідомості; сучасник залишає собі на спомин конструктор, модель пережитого апокаліпсису задля застереження та корекції свого еволюційного шляху. Постапокаліптична література як жанр міжкультурної комунікації має низку *усталених ознак*: усі романи цієї модифікації сягають біблійних пророцтв Іоанна Богослова, які завершують зібрання книг Біблії Нового Завіту; скрізь присутні поруйновані урбаністичні пейзажі та інтер’єри; персонажі не

детерміновані соціальними та культурними факторами; завжди присутній діалог із Богом у тому чи тому вигляді; тексти рясніють алюзіями та ремінісценціями; часто використовується психоаналіз або інший, переважно модний, різновид психологічної методики пізнання та виправлення особистості (психоаналітичні конструкти залучаються авторами свідомо); зазвичай часопростір таких романів має універсальні характеристики, зокрема вічний час та простір (такий часопростір самототожний віртуальній когнітивній карті автора чи певної особистості, що зображена у тексті); використовується біблійний паралелізм (він стає поширеним прийомом цього жанру); елементи сакральної поетики вводяться послідовно іноді з пародійною метою; духовні колізії виступають на перший план роману; спільною є також тенденція до видобуття “сокровенної ідентичності”, втрата якої усіма авторами розглядається як причина настання всесвітньої руїни; у романах цієї групи тропіка та стильова винахідливість не посідають важливого місця у тексті, натомість візуалізація перевершує всі прийоми та засоби за частотністю використання; симулякр, симуляція на основі сакральності образу – винахід духовної літератури нашого часу.

З усього багатства західних постапокаліптичних романів сучасності залучимо для аналізу “Дорогу” К. Маккарті та “Амнезію творця” Дж. Летема, оскільки вони найяскравіше й найталановитіше репрезентують два різних полюси осмислення проблеми занепаду та відродження цивілізації: Маккарті занадто серйозний, іноді пафосний та сентиментально-елегійний, тоді як Летем гумористичний із недбало-іронічним ставленням до життя та людей з їхнім “кінцем світу”. Апокаліпсис Ю. Щербака – це петля часу, у яку потрапила Україна, і тому її історія повсякчас повторюється. Проте всі письменники не вважають за потрібне з’ясувати причини “кінця світу”, оскільки те, що сталося, уже сталося, і на попелищі немає часу для з’ясування причиново-наслідкових стосунків різних урядів, організацій та результатів їх невдалої комунікації – усі письменники визнають, що насамперед треба вирішити проблему того, *яким* побудувати наступний світ.

Постапокаліптичний роман (як і його попередник апокаліптичний), на наш погляд, варто віднести до модифікацій духовного роману, хоча досить часто його вважають антиутопією. Але на відміну від усіх варіацій антиутопій, акценти в такому творі розставлені на духовності людини і всі художні засоби слугують меті розкриття душі, людського та божественного духу. Духовний роман не акцентує увагу на критиці суспільства. Його тема – це виживання в умовах “кінця світу”. Людство символічно перейшло апокаліпсис, створивши відповідні фільми та романи.

Час у постапокаліптичному романі набуває ознак вічності, універсальності. Часопростір такого роману може виявляти типологічні риси тільки у круговерті цивілізацій та культур. Як зазначає О. Шубаро, “сакральний час співвіднесений з епохою, коли з небуття, з хаосу виникає новий стан буття, до появи і облаштування якого безпосередній стосунок мали божественні персони” [18, 5]. У постапокаліптичному романі “божественні постаті” витісняються на периферію, натомість рисами Творця наділяються персонажі людей, які часто належать до профанного світу, не прагнуть ставати деміургами. Саме їм відкриваються таємниці суспільного розвитку. Наприклад, персонаж Гоголь у Щербака робить відкриття природи часу як апокаліпсису України: “Якби я мав талант свого великого однофамільця, я написав би не “Мертві душі”, а “Мертвий час”, який нікуди не рухається. Ми бігаємо по його поверхні, метушимось, думаємо, що ми далеко відійшли від давньої історії, що ми такі сучасні-надсучасні, а те, що було позаду нас, вже не має значення, вже минуло... А воно – попереду нас” [19, 145]. Безладдя в українській землі

становить частину апокаліпсису “мертвого часу”. На відміну від Летема та Маккарті у Щербака Земля не безлюдніє від невідомої катастрофи, а навпаки, переповнена напівбожевільним і паталогічно активним населенням, але від цього апокаліпсис не стає ліпшим.

Взаємини між сакральним і профанним регламентовані та зміцнені ритуалами, тоді як у постапокаліптичному романі вони порушені та сплутані, відчутна потреба в новій мотивованій регламентації. *Особливістю поетики постапокаліптичного роману є накладання сакрального і профанного, або принаймні зміщення їхньої демаркаційної лінії.* Так, у романі Дж. Летема “Амнезія творця” персонаж Еверетт, сам того не бажаючи, починає творити новий світ у снах, бо він виявляється Господарем снів. Набути свідомо властивість Господаря снів неможливо, отже, герой не має жодного вибору, він виявляється обраним, його сни ретранслюються на всю людську громаду. Водночас ніколи не зникають його побутові, повсякденні бажання та прагнення: вживання наркотиків, пошук їжі тощо. Еверетт-Хаос постає богом і посередністю водночас; він творить новий світ і разом із тим, поводить як звичайна людина. Профанне тут не протистоїть сакральному, воно доповнює та оживлює його. Адже Еверетт-Хаос є справжнім Живим Богом.

Проблематизація богошукання у романах “Дорога” К. Маккарті та “Амнезія творця” Дж. Летема ускладнена саме пошуком Бога Живого, про якого зазначено і в Об’явленні Св. Іоанна Богослова: “І бачив я іншого Ангола, що на схід сонця виходив, і мав печатку *Бога Живого*” [Об.: 7, 2. – курсив наш. – Т. Б.]. Бог Живий виникає в романі “Дорога” в діалозі Старого й Батька: “Не знаю, за кого я його маю. Не думав, що ще раз доведеться побачити дитину. Не знав, що таке станеться. – А якщо я скажу, що він Бог?” [див.: 12]. Тобто, Син-персонаж названий Богом. Бог Живий протиставлений у романі “Амнезія творця” телевангелістам усіх конфесій. На цьому письменник створює площину пародіювання, щоб вказати на вади попередніх, перед “кінцем світу”, вірувань людей. Коли розламані всі печатки Божі і всі ангели пустили свої каральні стріли, саме тоді постає потреба у Богу Живому. Еверетт виявляється Живим Богом та обирає Іду й дітей для майбутнього, у якому немає старих богів і є тільки простір для творення світу. Ось чому література такого ґатунку не може належати до релігії чи теології, адже вони не передбачають синтез нової віри та орієнтацію на пошук Бога Живого, оскільки класифікують це як ересь. Ми маємо справу із суто духовним агонізмом письменників, які вболівають за долю людства. Застерігаючи людство від апокаліпсису, К. Маккарті і Дж. Летем вдаються до богошукання, до богонабуття, але воно суперечить будь-яким наявним релігійним догмам та конфесіям. Бог Живий Маккарті і Летема – це боголюдина із чистими прагненнями, вродженим альтруїзмом та здатна пророкувати. Ю. Щербак створює власну варіацію Бога Живого: “І лише згодом з’явився Бог як функція нового часу. Бог повернувся з далекого позагалактичного відрядження, й він з острахом поглянув на Землю – точніше, на рештки того, що від неї залишилось...” [19, 17]. Богошукання стає у Щербака іронічною темою. Бог зумисне вчинив апокаліпсис задля навернення людей до поклоніння Йому: “Сталася вселенська катастрофа, яка знищила Інформацію і Технологію, повернувши людство у праісторичні часи суворого біблійного існування” [19, 19]. Щербак також створює аналог Бога Живого – Фавна, ретельно випишуючи історію набуття ним “святості” та виникнення культового поклоніння йому.

Претекст Іоанна Богослова, власне, є суцільним пророцтвом – яскраві картини змальовують поетапно кінець світу. *Тема пророцтва* в романі Летема так само, як і у романі Маккарті, виступає стійким лейтмотивом. У Щербака – це

основа для пародійного відчуження від сакральної світобудови. Персонажі цих романів повсякчас намагаються пророкувати. “Амнезія творця” починається з дивовижного пророцтва Келлога про дельфінів: “Келлог каже, що нам належить злиття зі світом тварин, – як міг спокійно та вагомо проговорив Едж. Він чиркнув сірником і підніс його до кінця сигарети. Він знав, що Хаос очікує на пояснення. – В основному з китами та дельфінами. Ось що сказав Келлог” [див.: 9]. Хаос-Еверетт сміється над цим, зневажаючи маячню Келлога. Тема лжепророків має пробіблійне походження: “Постане багато фальшивих пророків, – і зведуть багатьох” [Мт.: 24, 11]. Розрізняти ж правдивих та неправдивих пророків треба “по їхніх плодах” [Мт.: 7, 16], тобто за наслідками їх пророцтв. У романі “Амнезія творця” пророки Келлог і Кулі вибудовують довкола себе цілий новий світ, але він служить їм на користь та іншого призначення не має, істинний же пророк сприяє поліпшенню становища сторонніх щодо нього людей, не дбаючи про власне облаштування, а це демонструє тільки Еверетт Мун. Сновидні пророцтва Кулі роблять Іду ліліпуткою, а її сина наділяють хвостом, таке спотворення реальності свідчить, що він є Господарем снів, але не може бути деміургом нового світу, він лжепророк. Тільки Хаос-Еверетт може дарувати людям “блаженні” сни та видозмінювати все на краще для людської спільноти. Фактично Дж. Летем створює ілюстрацію до наведених тут цитат із Біблії, прагнучи синтезу чистої істини та чистої свідомості. У романі “Час Великої Гри” Щербака Фавн набуває характеристик пророка, він здатен сповідувати та дарувати блаженні думки. Амнезія Фавна подібна до Евереттової, проте обігрується на засадах бурлеску і травестії, створюючи довкола нього ореол мудрості та таємничості.

Особливе місце посідає пророцтво у творі Ю. Щербака, адже написаний у 2011 р. роман “Час Великої Гри” раптово стає реальністю у 2013 р. *Художнє пророцтво збувається*. Саме цей аспект творчості Щербака й став сенсаційним, і якщо до справдження його пророцтв в Україні ці романи читали тільки шанувальники фантастики у всіх її виявах, то після здійснення намальованої автором художньої реальності, його романи почали читати всі, хто почув про таку дивину. Якщо у Летема й Маккарті пророцтва не виходять за межі художньої умовності, їх профетична історія не подовжується на реальність, то в Щербака все значно ускладнилось у зв’язку із цим неочікуваним обертанням тексту. Намальовані автором картини з’являються просто в телевізійних новинах сучасності. Наприклад, ця: “Найбільшу небезпеку на сьогодні становлять організовані бандформування з Півночі (зони Абсолютної Темряви), сформовані з ідейних смертохристів та опричників з руху Басманова. До складу бандформувань входять окремі підрозділи скандорусів, що складаються з варягів скандинавської Крижаної гвардії, монгольська бригада імені Александра Невського та колишні віськовослужбовці гвардійської бронетанкової армії МГБ ім. Л. Берії” [19, 25]. Або цей уривок: “Неясним залишалося питання, чи “Вовки Півночі” атакуватимуть безпосередньо Київ. Гайдук висловив припущення, що обов’язково здійснять таку спробу, тільки пізніше, коли Київ стане справжнім центром новонародженої держави” [19, 89]. Якщо зважити на специфічний спосіб висловлювання, орієнтований на бурлескно-травестійну мовну стихію в українській культурі, то подібний опис можна осмислити як комічну аналогію до політичної ситуації в нинішній Україні. Використання власних імен, що мають ідеологічне навантаження, позичених з історії СРСР та України додають таким описам у романі Щербака вражаючої конкретності. Провіденціалізм Щербака бурлескний, водночас треба пам’ятати, що в культурі України існувало явище Івана Котляревського та котляревщини, яка свавільно реготала всупереч поруйнуванню Січі так само, як це робить автор у романі “Час Великої Гри”.

Очуднення звичного та узвичаєння неймовірного, дивного – прикметний логічний хід постапокаліптичного тексту. Коли важко “не їсти людей”, коли дитина стає винятково рідкісною істотою на планеті, то формулювання моралі зводиться до кількох простих гасел, дотримання яких й утворює межу між добром і злом. Людоїдство у Маккарті і Летема інтерпретується як вершина варварства та деградації. Відмінність між цими авторами полягає тільки в тому, що в Летема в “Амнезії творця” канібалізм – усього лише випадковий мотив, а у Маккарті в “Дорозі” маємо кілька вражаючих сцен канібалізму, зокрема опис засмаженого немовляти. Тема добра і зла (наскрізна в Біблії) обертається в тексті Маккарті так: “Ми не їмо людей”, – як гасло виживання гуманізму.

Тема гріха і воздаяння, спокути і майбуття, якого немає, притча про межі моралі – усе це у романі “Дорога” К. Маккарті відтворене за принципами сакральної поетики. У його романі є навіть молитви, чого бракує Дж. Летему. Це не ті молитви, які містить Біблія, вони симптоматичні, відчайдушно безнадійні та палкі. Молитва до мовчазного Бога, який допустив порушення цивілізації, межує між вираженням душевного мороку і тремтливої надії. Тільки в романі “Час Великої Гри” Щербака використані справжні біблійні молитви, зокрема “Отче наш” [20, 20]. Проте читання цієї молитви перетинається жартами братчиків, чим остаточно псується святість самого акту. Особливість сакральної свідомості в романі Ю. Щербака полягає в навіюванні народного релігійного світобачення через бурлеск і травестію. Саме задля цього він уводить у текст різдвяні вірші [19, 21-24].

Пам’ять комп’ютера протиставлена людській пам’яті в Летема; легендаризована пам’ять у Маккарті; політичний міф у Щербака. Епічні ознаки висловлювань Батька в романі “Дорога” поступово наростають, створюючи атмосферу винятковості того, що відбувається, винятковості такого ґатунку, якого потребує епос, міф про заснування нової цивілізації. Тому характеристики пам’яті у романі Маккарті щільно пов’язані із цим традиційним різновидом нарації, у той час як у Летема в “Амнезії творця” ми зустрічаємось із певною модернізацією поняття “пам’ять”, оскільки найдовшу пам’ять у романі має комп’ютер. Люди втратили пам’ять. Еверетт звертається до комп’ютера, щоб відновити своє загублене минуле, свою історію особистості, сподіваючись, що у програмах цього приладу залишилась якась інформація. Таке специфічно сучасне перекладання функції запам’ятовування на комп’ютер виконує в романі функцію втраченого раю. Евереттові повсякчас здається, що Гвен – його кохана, навіювані штучно спогади це засвідчують, але, врешті, він дізнається, що її ніколи не існувало, що вона – лише фальшивий спогад, програма. Згодом й амнезія Фавна в романі Щербака минає, і він виявляється Ігорем Петровичем Гайдуком [19, 62], тобто набуває ім’я, повертає собі особистість. Тема пам’яті у постапокаліптичному романі відіграє особливу роль, адже герої забувають щось надзвичайно важливе. Наприклад, вони не пам’ятають, що сталося, причину апокаліпсису. Спогади в Летема, Маккарті і Щербака конструюються по-різному, проте мають одну невідворотну спільну ознаку – це лише містифікація, а не достовірне минуле особистості.

Постапокаліптичному роману притаманна *анагогічна образність та сюжетика*: Бог покинув людей, але ознаки божественного проступають у людських вчинках та снах. Бог у пародійному ракурсі повсякчас виявляється в Летема. Навіть у його глузливому щодо Бога романі “Амнезія творця” риси анагогії присутні. Бог у Маккарті як мовчазний та відсутній, навіть байдужий. Але аналогія до Святого Письма робить персонажі Батька й Сина та родини, що приймає самотню дитину, наділеними рисами божественного. Божевільний Бог Летема та добрий Бог Маккарті разом утворюють два полюси

сьогочасного споглядання сакрального й Бога. Пародія на Бога в Щербака ніби узгоджує обидва ці полюси. У його романі Бог і Сатана проводять наради, створюють документи та приймають рішення. В агонізмі духовного становлення письменник випробовує ідею божественного та безбожного світу, ніби приміряючи обидві можливості. Прозі доби порубіжжя ХХ–ХХІ ст. притаманні *анагогічні сюжети*, які репрезентують телеологічне бачення світу та проглядають лише при прискіпливому спостереженні над текстами. Анагогіка є формою біблійної екзегези, уособлюючи вищий ступінь абстрагування на основі звернення до Святого Письма або інших стародавніх текстів. Анагогічна сюжетика проступає в текстах тоді, коли письменник прагне сказати щось “вічне”, позачасове, універсальне та покликає до здійснення відповідні форми збереження цього “вічного”, зазвичай це сакральні книги та праці теологів. Так, у Щербака заявлено: “Ми хоч і не релігійне братство, не ченці, але без Бога не можна” [19, 62]. У нього анагогічна образність покликана відтіняти зубожіння української душі, тому Бог розпоршується на “божків”: “Оскільки Творець землі, світла, води, людей, рослин і тварин покинув поспіхом, у сум’ятті цю галактику, Його місце негайно зайняли інші боги, божки, тотеми, ідоли та герої” [19, 61]. Анагогічні образи та сюжети різними шляхами потрапляли до світської літератури й нині вже стали узвичаєним компонентом поетики сучасної постапокаліптики.

Постапокаліптичний роман ХХІ ст. характеризується тяжінням до апологетики / перегляду / переписування Біблії, а це складає основи анагогічного сюжету чи образної системи. Постапокаліптичний роман нашого часу використовує сакральний сенс анагогічного образу по-різному: у Маккарті – це навіювання певних моральних рис за аналогією до колись прочитаних сторінок Біблії задля синтезу нових моральних принципів; у Летема – це пародіювання кумедного беззахисного Бога, який не тільки не зміг зберегти цивілізацію Землі, ним же засіяну, а й безпорадно не втручається у сні Еверетта-Хаоса; для Щербака Бог – це історично непідтверджена та пародійована, а на додаток ще і сплюндрована сутність всесвіту, розчавлена у коловороті “мертвого часу”. Сакральні риси образу проступають при накладанні його на традиційні біблійні тексти, а оскільки це передбачене вже самим жанром, то знехтувати цим неможливо.

Сакралізованими в постапокаліптичному романі постають інопланетні істоти, які, імовірно, за вигаданою версією Хаоса, завоювали Землю. Цей мотив виринає в “Амнезії творця” Летема. Там прибульцям приписується скоєння біохімічної травми на Землі, побічним наслідком якої стала епідемія профетичних сновидінь. Прибульці як неоміф у Летема та створення легендарного минулого Батьком і Сином у Маккарті – це також дві варіації синтезу нового сакрального змісту на засадах нової віри у Бога Живого. Фідеїстична комунікація (заснована на вірі) в обох романах усвідомлюється читачем не відразу, а поступово, складаючись з окремих, здавалось би, непов’язаних епізодів. У Щербака образи Бога та Сатани виринають в окремих підрозділах, виокремлених курсивом, позначених стильовим наслідуванням Біблії.

У постапокаліптичних романах анагогічні образи доповнюються образами людей, проте в їх створенні відчутні футурологічні зміни. К. Вульф в “Антропології” називає три напрямки ідентифікації образів у сучасній свідомості: образ як міметична репрезентація, образ як технічна симуляція, образ як магічна присутність. “Образи стають симулякрами. Вони із чимось співвідносяться, уподібнюються до чогось і є продуктами мімікрії. Політичні дискусії проводяться не задля них самих, а інсценуються для образного

представлення та поширення по телебаченню. Те, що має місце як політичне розмаїття, завжди вже орієнтоване на своє образне представлення. Телеобрази стають середовищем (медіумом) політичної дискусії. Глядачі дивляться на симуляцію політичних розбіжностей, у перебігу якої все так інсценовано, щоб вони повірили, ніби політична дискусія є достовірною. Усе завжди вже наперед налаштовано на трансформацію у світ удаваності. Якщо вона вдається, то спір має успіх. <...> Симуляції справляють сильнішу дію, ніж “справжні” політичні дискусії. <...> Стає складно провести межу між дійсністю та симулякрами; стирання кордонів призвело до нових зіткнень та проникнень” [3, 205]. Сучасний роман розвивається в умовах суцільної симулякризації та при загостреній потребі “сокровенної ідентичності”. Ці два полюси його становлення мали великий вплив на властивості постапокаліптики. Образи-симулякри, якими здаються нам персонажі романів Маккарті, Летема і Щербака, лише частково є симуляціями у постмодерністському сенсі, оскільки технічно поетика деконструкції, “розречівленості”, надструктурності знадобилась письменникам тільки для того, щоб яскраво описати поруйнований старий світ, але при синтезі нового світу всі письменники воліють звертатися до константних традиційних джерел моральності.

Традиція *філософії імені* як одна з галузей духовного оприявлення людини у світі також відображається на постапокаліптичному. Персонажі позбавлені імен (Батько й Син) у романі Маккарті та персонажі, що мають по кільканадцять імен (Хаос – Мун – Еверетт) у Летема або в Щербака (Гайдук – Фавн) – це два боки однієї проблеми десакралізації та дегуманізації суспільства після “кінця світу”. Символізація імені використана цими письменниками для демонстрації зубожіння світу конкретної людини та всієї цивілізації, проте у кожного з них містика християнського імені використана по-своєму.

Так, у романі “Дорога” К. Маккарті персонажі обходяться без імен тому, що людство майже вимерло, а ті, що вижили настільки нечисленні, що іменне розрізнення стає просто зайвим, або ж вони деградували до тварного рівня і так само, як, скажімо, вовки, імені вже не потребують. Зграї безіменних людей, хоч і з внутрішньою ієрархізацією за зразком тваринних спільнот (прайд, зграя, плем’я), яких Батько й Син зустрічають на своєму шляху, не ідентифікуються як особистості, тим паче духовні. Користування зброєю й одягом не є ознакою духовності, навіть цивілізованості. Романні Батько й Син у річищі типології імені корелюють передусім із християнським аналогом Бога-батька та Ісуса – його сина. І ця християнська традиція Батька й Сина не потребує уточнень, оскільки будь-кому стає зрозуміло, про кого йдеться. При зверненні до Бога-Батька та Ісуса-Сина часто опускають першу частину наймення. Так само чинить К. Маккарті у романі “Дорога”. Його центральні персонажі позбавлені імен і називають один одного за сакральним зразком. Цей іменний символізм потрібен письменнику саме для відтворення сакрального претексту. О. Лосев вважав, що християнству властивий *еманаційний символізм*, який проступає і в галузі Божественних імен, наприклад, у Діонісія Ареопігита. Він писав: “Якщо у містеріальному та еманаційному символізмі значення речі і сама річ онтологічно злиті в одне неподільне і навіть нерозрізнене ціле, то предикативно-чуттєвий символізм потребує певного тлумачення символів. Тут, звичайно, також присутня онтологічна тотожність, але вона не абсолютна, а тільки часткова, тобто стосується якоїсь смислової частини символу” [10, 127]. Маккарті користується сакральним символізмом Батька й Сина, ідучи у дещо зворотному порядку, від предикативно-чуттєвого символізму до еманаційного та містеріального. У Летема Бог не має імені, не має статусу, він пародійно ототожнюється з Господарями снів, а чи підміняється. Бог Щербака –

бурлескно-трагедійний персонаж, який зазнав невдачі із світобудуванням та втік від відповідальності.

Ім'я в постапокаліптичному романі дещо змінює свою звичну функцію, значно відхиляється від християнського тлумачення його онтологічного сенсу і стає площиною утворення колізій. *Колізія імені* у Щербака, Маккарті та Летема вирішується по-різному, але у жодному разі не на користь сакрального зразка. Герої роману "Амнезія творця" Дж. Летема мають по декілька імен та змінюють свій зовнішній вигляд у залежності від снів, настроїв та типу комунікації. У романі Щербака колізія імені становить своєрідну експозицію та мотивацію імені Фавна: "...З'явився новий братчик Фавн, який нічого, окрім свого дивного імені не пам'ятав: ні хто він, ні звідки" [19, 16]. Якщо в романі "Дорога" К. Маккарті імен взагалі немає, то в "Амнезії творця" Дж. Летема ім'я зведене до комбінаторики змісту як провідна складова. Колізія імені в "Амнезії творця" має кілька аспектів: герої можуть мати кілька імен; постійно присутня в тексті колізія несправжнього імені; ім'я розглядається в аспекті ідеологем везіння Кулі; ім'я може лякати; люди без імен як аморфна маса без індивідуальної свідомості; зникнення імені як зникнення історії особистості; спогади про ім'я, забуте ім'я, пригадування справжнього імені; справжнє ім'я приховане; непостійне ім'я внаслідок нестійкості людських громад, що виникають після "кінця світу"; штучна зміна імені; ім'я жевріє у глибинах пам'яті, але ці глибини лишаються недосяжними; імена зберігає комп'ютер; сновидам не потрібне ім'я.

Отже, багатофункціональність імен у постапокаліптичному романі – це складова загального спрямування текстів на очуднення звичного для нас світу. Пригадаємо, що О. Лосев вів мову про ім'я: "Філософія імені є, між іншим, і діалектична класифікація можливих форм науки і життя, що і зрозуміло, адже саме ім'я є не більше як пізнана природа або життя, дане в розумі, спізнана природа і життя" [11, 39]. Ім'я завжди було знаряддям соціального спілкування, тож зникнення його в романі "Дорога" й символізує зникнення цього спілкування, зникнення всього попередньо вагомого: культури, моралі, цивілізації. Площина імені, називання стає в постапокаліптичному романі царинною, потребує освоєння. "Ім'я як необхідний результат думки" [11, 41] нікуди не поділось, однак воно втратило всю раніше напрацьовану парадигматику. Світотворення починається з нуля, імена належить створити. Тільки в романі Щербака творення імені подається як пригадування, тобто нова цивілізація не синтезується, бо окреслення минулим іменем тягне персонажів у минулі помилки, у коловорот цинічних "смертохристів".

З теорії імені О. Лосева, на наш погляд, придатнішою до аналізу постапокаліптичного роману видається категорія "меона". *Меон* як не-сущє, або відсутність сущого, як його потрактовує О. Лосев, у романах цієї жанрової групи домінує понятійно над філософією імені, витісняє все, що раніше було названим, мало ноументальний сенс, адже всі сенси вже загинули. Меон торжествує, бо не-сущє, не-назване, не-осмислене прийшло натомість. Меон є, відповідно, началом ірраціонального. Меон є, далі, необхідним ірраціональним моментом у самій раціональності сущого і водночас моментом діалектично необхідним [див.: 11, 61]. Оскільки весь світ у постапокаліптичному романі *меоналізувався*, став не-сущим, предмети та речі втратили відомі властивості, то логіка його деконструкції потребує нової термінології для опису та оцінювання.

За допомогою імені й меона автори постапокаліптичних романів створюють іншу, альтернативну, реальність, у цьому разі реальність поруйнованого світу та знівченої цивілізації. Замість іменної символізації маємо в текстах "меональне ознаменування", за О. Лосевим. Оскільки навіть своє ім'я людина повинна

“пригадати”, як це маємо в романі “Амнезія творця” Летема та Щербака за провідну колізію, тож не-сущє стає середовищем існування людини, у якому їй належить усе назвати і створити заново, навіть власне ім’я. Не мають жодного сенсу і назви міст у поруйнованому світі, і те, що колись було Лос-Анджелесом, чи Сан-Франциско, за умов суцільної руїни має переназватися, перейменуватися, переродитися. Меональний світ роману Щербака детермінований історією України і переплутування історичних імен та пересічних особистостей має не тільки бурлескний сенс, а й символічний філософський: меональний світ постапокаліптичного роману потребує присутності людини, розуму, проте, водночас цілком може обійтись її підміною, шаржем, пародією. Це світ до найменування, він вже є, народжений, вижив у страшному катаклізмі, проте ще не освоєний у слові, а отже, у свідомості людини. Біблія як книга втіленого сокровенного імені Бога, символічного найменування та називання речей і предметів, безперечно, лишається своєрідним претекстовим зразком.

Щербак імітує стиль Біблії в окремих підрозділах, що часто виокремлені курсивом; він ніби продовжує книги Біблії власними історіями світу після катастрофи. Біблія виступає в романах “Дорога” Маккарті й “Амнезія творця” Летема та Щербака *прецедентним текстом*, а всі її імена та події – *прецедентними іменами та феноменами*. Однак самого тексту Біблії у героїв немає внаслідок всесвітньої катастрофи, у якій все загинуло, тому вони змушені легендаризувати своє життя, утворюючи новий сакральний текст, Святе Письмо, на основі власного досвіду. І цей новий досвід світотворення на руїнах, бажають вони чи ні, стає сакральним. Персонажам Летема, Маккарті та Щербака випадає заснувати сакральну історію для нової цивілізації.

Бог – провідний критеріотворчий лейтмотив роману “Дорога” і пародійний об’єкт у “Амнезії творця”. Бог у романі К. Маккарті нагадує “безконечне як лик Іншого” за Е. Левінасом [див.: 8]. Бог у Ю. Щербака – карикатурний бесилий утікач, фактично невдаха в бурлескно-травестійному висвітленні. Бог у Дж. Летема знешкоджений, атрофований, амнезійний. Головний герой звертається до нього іронічно, це навіть не схоже на діалог, просто моменти глузування: “Ну і мура ця з снами, та ти й сам знаєш. У кожному макітру вліз Боженька, і тут ніби всі гуртом усвідомили, до чого ж він, Боженька, з ґлузду з’їхав. Хоча для мене – не надто великий сюрприз” [див.: 9]. Обіграння поняття “творця” в романі Летема має наскрізний характер; Творець – Бог і творець – Еверетт Мун, він же Хаос, врешті, ототожнюються. Маючи силу у снах перетворювати світ, Еверетт-Хаос постійно перебуває у стані зміненої свідомості під дією алкоголю або наркотиків, йому легко уявити себе Творцем. У Маккарті діалог із Богом відверто конструюється, фактично він постійний, тривкий, глибинний. Персонажі “Дороги” не вважають себе тотожними Богу, не заперечують Бога, не змагаються з ним. Бог як вісь химерного (у “Амнезії творця”), або патетичного (у “Дорозі”) діалогу між тими, хто вижив та Творцем всього сущого, яке було знищене людьми; в обох романах він мовчазний, бездіяльний, новотворення відводиться людям, а не Йому. Глузлива фраза Ю. Щербака “Спочатку був вибух. І Вибух був Богом” [20, 17] призводить до очуднення канонічних уявлень про Бога через комічну секуляризацію.

Відкритий діалог із Богом-Батьком найкраще укладався дитиною-сином: “Іноді вона розповідала йому про Бога. Він намагався говорити з Ним, але краще за все у нього виходило говорити з батьком. І він говорив, часто, і не забував його. Жінка сказала, що це правильно. Що його вустами говорить Бог і що так споконвіку з покоління до покоління передається істина” [див.: 12]. Цей діалог без кінця, у ньому напрацьовується схема нової цивілізації.

Пародійна домінанта в зображенні сакрального вражає в романі “Амнезія творця” Дж. Летема. Навіть пастирську роботу в цьому творі виконують роботи – телевангелісти: “Він побачив телевангеліста – того самого, що став на дорозі мотоцикла Фолта, коли Еверетт приїхав до міста. Робот малював на тротуарі крейдою, благоденська рясина лопнула по шву на спині – було видно запобіжники та купку дротів. <...> Вони пройшли через внутрішні двері до головного нефу. На церковних лавах сиділо з десяток роботів, таких же розвалюх, як поводитир Еверетта. З екранів дивились зовсім не схожі один на одного фізіономії товстих чорношкірих баптистів, сурових равнинів-ортодоксів, мудрих і смиренних католицьких священників. Але кінескопи решти “сіли” і показували тільки смужки. На всіх роботах були благоденські рясини, багато хто з них носив різноманітні релігійні брязкотельця – хрестики, зірки Давида, християнські рибки, маленькі яшмові будди, масонські очі. <...> Зачувши кроки, вони повернулися та вступили в Еверетта. Настала тиша. – Я знайшов паломника, – сказав поводитир” [див.: 9]. Жалюгідні роботи-служителі релігійного культу в церкві – це все, що залишає Летем від розгалуженої сітки церковних ритуалів та культів. “Все давно сплигло. Пам’ять, Бог і все інше. Їх вже немає”, – таку страшну істину промовляє Еверетт. Занепад віри в релігійну містику і становлення ери снів у романі зумовлені. До чужих снів потрапляють, їх переглядають як телевізор, у той час, як у церкві не лишилось нікого.

Дж. Летем “оживлює” телевангеліста: Еверетт пропонує йому долучитися до Живого Бога, до снів, застосувавши наркотик, проте робот не може це зробити, та не відмовляється від подарунка. Пародійний замальовок на евангелістів та ієговістів завершується цією комічною сценою обдарування робота-проповідника наркотичним засобом та побажанням навчитися існувати у снах. Бог – рідина в колбі, може псуватися, розбиватися, його треба берегти у прохолодному сухому місці. Така характеристика нововинайденого Бога Евереттом-Хаосом, звичайно, знижує сакральну патетику до її профанного антипода. У романі “Амнезія творця” Дж. Летема Бог не витримує випробування “кінцем світу” й гине разом із старою цивілізацією. Еверетт постійно женеться за своєю пам’яттю, за коханою жінкою, за чимось стійким і несновидним. І тільки Бога він не намагається повернути.

Постапокаліптичні пейзажі присутні у Дж. Летема і в К. Маккарті. Обидва письменники спираються на біблійну поетику пустелі, хоча й дещо модернізують її. Традиційно “при евангельських згадуваннях пустелі треба пам’ятати, по-перше, що слово це означає будь-який необжитий простір, зовсім не будучи, як у наш час, географічним терміном; по-друге, що воно сповнене символічними конотаціями, пов’язаними із старозавітними оповідями про шляхи Виходу з Єгипта через пустелю: це місце одкровення, навернення, покаяння, підготування до Землі Обітованої” [2, 215]. В обох романах уся Земля перетворюється на духовно незайману пустку, де вештаються напівлюди-напівтіні, сновиди та інші здичавілі уламки цивілізації. Герої роману “Дорога” рухаються за обраним напрямком крізь пустку й попіл культури, переживаючи постійні духовні колізії, долаючи в собі тварину, акумулюючи добро у своєму серці. Властивістю постапокаліптичного пейзажу є те, що він урівнює природу й місто, має тенденцію до зменшення колористики, до переважання однієї тьмяної барви. Урбаністичний пейзаж уже не має жодної особливої барвистості. Усе покриває попіл: “Вітер гнав по дорозі попіл, провислі оголені дроти поміж почорнілими електричними стовпами тихо скиглили під поривами вітру. Спалений будинок на галявині, за ним – безплотні, безбарвні луги та круті червонуваті береги з покинутою недбало будівничою технікою. На вершині горба якийсь час постояли на пронизливому холодному вітрі, переводячи

подих” [див.: 12]. Пряма вказівка на пустелю міститься у цьому уривку: “Гориста суворя місцевина. Будинки з алюмінію. Інколи крізь ріденьку рослинність можна було роздивитися фрагменти хайвею внизу. Ставало все холодніше. Стоячи в ущелині високо у горах, вони дивились вперед, туди, де у підніжжі хребта, скільки можна було бачити, лежала вигоріла дощенту країна. Почорнілі масиви скель серед гір попелу, хвилі попелу, які прямують догори і летять над пустелею” [див.: 12]. Поетика пустки / пустелі в романі К. Маккарті – це дуже своєрідно видозмінене місце сакральної топоніміки людства. У романі Ю. Щербака немає ані згарища, ані попелища, його апокаліпсис – це перенаселення та суспільна неорганізованість, нездатність мешканців до державотворення.

Жанрового сенсу набуває коммеморація. За основу приймемо, що *коммеморація* – це ретрансляція пам’яті в умовах забування / стирання, це, у нашому випадку, духовне переписування історії. У романі Щербака коммеморація стає покаранням цілої нації, адже “переписування” історії України фактично перекреслює всі її здобутки. Коммеморативна практика в сучасному світі – частина політики й державотворення, втілений принцип обґрунтування будь-якої громадської структури. О. Васильєва зазначала, що коммеморація актуалізує значущі для певної доби образи, події, персоналії минулого. Сутність переосмислення Святої Землі чи актів історії полягає в перенесенні акцентів з історичної топографічної карти до сфери ментальної картографії та утворення, отже, своєрідного ландшафту пам’яті з позицій певної ідеології. Нагадаю, що паломники йшли не за святими місцями, якими вони були реально, а за місцями християнської коммеморації, підсилучи її. “Фізично, як вказує Хальбвас, ті мнемонічні місця, які паломники пов’язували із життям Ісуса, були майже всі священними для пам’яті євреїв” [15, 210]. Горизонт колективної пам’яті постійно віддаляється. Виникає потреба його пересотворення, яке, наприклад, у книжці “Холми Єрусалима” Т. Кахілла [див.: 7]. Роман “Дорога” можна розглядати в аспекті перегляду апокаліптичних символів та топонімів Біблії. Роман “Час Великої Гри” Щербака пропонує коммеморацію історії України на основі пародійного паралелізму до Біблії. Специфічно, що бал сатани завершується “під акомпанемент артилерійської канонади та кулеметно-автоматних черг, що лунали в зоні Щастя...” [19, 250-251] і назва твору осмислюється як час великої гри саме сатани. Це переінакшення історії за його планом.

Кожне нове покоління змінює орієнтири пам’яті, врешті, ідеологема апокаліпсису також має свою коммеморацію, а отже, свою топоніміку, свої пам’ятні місця та місця кривавої історії тощо. Біблійна пустеля, проходячи коммемораційне переосмислення у К. Маккарті, перетворюється на постапокаліптичну пустку від катастрофи. Наголошуємо, коммеморація Маккарті не ідеологічна, а духовна. Він переосмислює сакральну топоніміку (пустеля, родинна оселя, церква) на користь укладання нової, не менш сакральної. Коммеморація Щербака соціальна та духовна водночас. Коммеморація Летема ілюзорна, фантастична, власне, нездійсненна, як сон.

Дж. Летем і К. Маккарті, нехай і кожен по-своєму, але продукують нову мораль і нові вірування. Ю. Щербак ставить акценти на виродженні: “Безвірництво, цинізм, втрата довіри до всіх інституцій, в тому числі й до Бога, сягають глобальних вимірів і є надзвичайно небезпечними. Рівень несвободи на Землі зріс до критичних величин” [19, 214]. Він також провіщає: “Тоді не буде віковичного конфлікту між Донбасом і Галичиною, що розриває Україну, нищить її шанси на майбутнє” [19, 241-242]. Гасла помаранчевої революції (“Нас багато, нас не подолати” [19, 242]), що перенесені в далеке майбутнє, також працюють на користь концепції зміненої історії. Справа в тому, що сучасний

стан мнемонічної практики має радше негативний досвід, ніж позитивний тому, що місця сакральної історії підміняються, сакральні об'єкти переносяться, підробляються тощо. Усі постапокаліптичні романи так орієнтовані на використання коммеморативної практики, щоб створювати нову сакральну, суспільну чи історичну істину та нові місця поклоніння подвигу в ім'я такої новобудови.

Тут немає діалогу світоглядів і життєвих позицій, проте тут є *онтодіалог*, тобто діалог із субстанцією, яка онтологічно, епістемологічно вагома, хоча й мовчазна (Бог). Ідеться про внутрішню орієнтацію тексту на опанування онтологічною пролематикою буття, де Божа субстанція має дорадчий охоронний голос, навіть не голос, а передбачувану позицію, яка не виголошується. Бог як Божий Промисел, який ще не розгаданий персонажами, не є Богом-співбесідником, наставником та поводитирем. Богошування – це не опанування Богом, це шлях до нього, і чим він завершиться невідомо. Онтодіалог має феноменологічне спрямування, потребує очищення свідомості від усього суєтного, та й відволікатися персонажам немає на що, адже тільки руїна одноманітно супроводить їх у мандрах.

Жанрові ознаки постапокаліптичного роману, наведені вище, не вичерпні, навіть не регулятивні. Це той випадок, коли константні ознаки не можуть забезпечити адекватність жанрового визначення тому, що духовний роман в усіх імовірних його модифікаціях детермінується не тільки генологічними законами чи, ширше, законами поетики тексту, а й категоріями духовності. Так, ядро духовного роману – це *онтодіалог*, який формується впродовж всього тексту і є феноменологічною установкою, містичною за своєю природою, оскільки заснована вона на досвіді трансцендування. Досліджуючи це явище, С. Хоружий писав: “В інтенціональному досвіді феноменологічна свідомість здійснює трансцендентальний акт, який у термінології дискурсу енергії повинен розглядатися як типовий приклад “когнітивного трансцендування”, тобто такого, яке представляє собою акт самореалізації чистого розуму в його природі” [17, 201]. Постапокаліптичний роман віддаляється від соціальної та інтелектуальної детермінації у бік духовного самовираження. Діалоги з Богом, алюзії до пророцтв божественного оприявлення, зіставлення зі світом сакральної істини – його генологічні складові. *Онтодіалог* у духовному романі – це композиційний принцип, який дає змогу обертати оповідь довкола болючих проблем його героїв так, що їхнє повторення не обтяжує оповідь, не робить її тавтологічною. Невідворотність обертання свідомості довкола цих болючих питань і неможливість знайти відповіді “тут і зараз” – ось пружина динамізації оповіді. Постапокаліптичний роман виводить сакральне із профанного, як і, навпаки, його онтодіалог не може завершитися ніколи. *Онтодіалог* як провідний понятійний та композиційний прийом постапокаліптичного роману забезпечує універсалізацію будь-якої деталі світу, звичайні вчинки перетворює на пробіблийну легенду.

К. Харт висловився про постмодерністську концепцію Бога так: “Визнання етичної трансцендентності іншої особи породжує релігію без релігії, а саме віру, яка може розвиватися без будь-якого зв'язку з релігійною трансцендентністю: самопородженим існуванням, вічним і незалежним буттям божества або екстазом, яким сповнюється душа при наближенні до Бога” [16, 187]. Онтотеологія доби постмодерну та постпостмодерну не висувається на перший план теоретиками мистецтва, вона скоріше формується у глибинах світоглядних суперечностей сучасників, найчастіше проступаючи саме в художньому слові. Онтодіалог сучасної постапокаліптики виростає на руїнах попередньої духовності, попереднього трансцендентного досвіду, трансцендентні події

якого випробовувались критикою Ж. Дерріда, М. Бланшо, Е. Левінаса та ін., тому побудова цього діалогу така складна та клопітка.

Богоспількування тепер не залежить від церкви й релігії, як не залежить від неї і становлення цього нового сакрального образу. Будучи релігійним за своєю суттю, сакральний образ цього разу формується не у стінах церкви і не в кабінетах теологів, він приходить із живої духовної практики сучасника, який пережив “кінець світу” у віртуальному просторі літератури, кіномистецтва та відеоігор. Недетерміновані особистості духовних романів не просто змінені чи асоціальні, вони – дзеркало онтодіалогу. Щодо них не варто говорити про позитивні чи негативні ознаки, про типологічні чи індивідуальні риси, оскільки всі попередні градації не передбачали нового сакрального образу. Глобальна трансформація відбулась не тільки в інформаційних технологіях чи медицині, вона послідовно пройшлась усіма закутками свідомості. Явище художньої онтотеології було виплекане потребою сучасника, який, нагадую, перебуває на межі соціально-культурного розпаду від “несправжності, штучності” світу та взаємин у ньому і пошуку “сокровенної ідентичності”, а отже, духовний роман у всіх його модифікаціях є породженням саме цього процесу. У таких романах руйнується все несправжнє, штучне, аморальне, зображення апокаліптичних пейзажів стає загальним місцем, константним топосом. На руїнах своєї попередньої історії людина прагне збудувати досконаліший світ, у якому художнє слово покликане забезпечувати прогрес.

Х. Фрайер вважав, що об'єктивний дух може мати п'ять основних форм оприявлення: “З погляду форми своєї об'єктивації об'єктивно-духовний зміст може бути або *твором*, або *приладом*, або *знаком*, або *соціальною формою*, або *освітою*” [14, 123]. Художній образ духовного пізнання є синкретичним поєднанням усіх названих ним іпостасей оприявлення. Тому художня література набуває спрямування, яке раніше для неї не було властивим: вона стала осердям формування нового ставлення до буття й небуття, перейняла на себе релігійно-філософську, онтологічно-епістемологічну функції поряд з уже давно відомими функціями (естетико-культурною, художньо-виховною, соціально-адаптивною, травматично-терапевтичною та ін.). Зміна функції та призначення художнього твору в жанрі духовного роману особливо виразна. Новий тип діалогу – онтодіалог – порушує проблеми глобального покликання людства та його виживання за умов спрощення всіх інституцій та парадигм самоідентифікації. Невипадково М. Еліаде вводить поняття *ієрофанії* [20; 21] – оприявлення священного, його синтез, демонстрація. Категорія ця актуалізується саме в наш час, який занадто впевнено більшість вважає атеїстичним. Попередній термін “теофанія”, богоявлення, не тотожний ієрофанії, оскільки вона витлумачується значно ширше, як здатність у профанному та буденному бачити сакральне. “...Будь-яка ієрофанія, або будь-який релігійний досвід становить собою унікальний досвід, який не припускає повторення моменту духовної історії” [21, 11]. Цей термін актуалізується тоді, коли в ньому є нагальна потреба, та засвідчує зміну сакрального світовідчуття сучасної людини. Постапокаліптичний роман – це свідчення ієрофанії. Духовний досвід у такому творі неповторний та індивідуальний, і саме він складає сюжет. *Ієрофанія як сюжет* – ось визначальна жанрова характеристика всіх модифікацій духовного роману. Поза контекстом сакрального світовідчуття сучасника цей роман не ідентифікується, переплутуючись з іншими генологічними категоріями. Якщо ж виходити лише із принципів генологічної диференціації, то він буде нагадувати антиутопію, фентезі, філософський роман, щось іще, але насправді його жанрове визначення не відбудеться зовсім, оскільки воно можливе тільки за умови врахування онтодіалогу та ієрофанії як провідних жанротворчих чинників.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Апокалипсис* смысла. Сборник работ западных философов XX–XXI веков. – М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.
2. *Аверинцев С.* Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы // *Аверинцев С.* Собрание сочинений. – К.: Дух і літера, 2004.
3. *Вульф К.* Антропология. История, культура, философия. – СПб.: СПб. университет, 2008.
4. *Дугин А.* Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. – М.: Евразийское движение, 2009. – 744 с.
5. *Западная философия* конца XX – начала XXI в. Идеи. Проблемы. Тенденции. – М.: ИФ РАН, 2012. – 209 с.
6. *Интенциональность* и интертекстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Новосибирск: Водолей, 1998. – 318 с.
7. *Кахилл Т.* Холмы Иерусалима. – СПб.: Амфора, 2006.
8. *Левинас Э.* Избранное. Тотальность и бесконечное. – М.-СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН; Культурная инициатива; Университетская книга, 2000. – 417 с.
9. Летем Дж. Амнезия творца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/letem_dgonatan/amneziya_tvortsa.html#0.
10. *Лосев А.* Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопажита. – СПб.: Изд-во Олега Абышко; Университетская книга СПб, 2009.
11. *Лосев А.* Философия имени // *Лосев А.* Самое само: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999.
12. *Маккарти К.* Дорога [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/makkarti_kortak/doroga.html#0.
13. *Нямцу А.* “Литературные евангелия” и постмодернистские трактовки канонического материала // *Нямцу А.* Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – С. 150-161.
14. *Фраер Х.* Теория объективного духа. – СПб.: Владимир Даль, 2013.
15. *Хаттон П.-Х.* История и искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004.
16. *Харт К.* Постмодернизм. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006.
17. *Хоружий С.* Исследования по исихастской традиции. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т. 1.
18. *Шубаро О.* Феномен сакрального текста (Герменевтика Библии). – Минск: Белорусский госуниверситет, 2012.
19. *Щербак Ю.* Час Великої Гри. Фантоми 2079 року. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 446 с.
20. *Элиаде М.* Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994.
21. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1998.

Отримано 10 квітня 2015 р.

м. Київ

