

Оксана Пухонська
The National University
of Ostroh Academy
oksana.pukhonska@oa.edu.ua
ORCID: 0000-0003-0543-4847

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE
NR 22 (2022)
DOI: 10.14746/pss.2022.22.13

Data przesłania tekstu do redakcji: 2.02.2022
Data przyjęcia tekstu do druku: 24.02.2022

Чорнобиль як зона відчуження та самопізнання (за книгою Маркіяна Камиша *Оформляндія, або Прогулянка в Зону*)

ABSTRACT: Pukhonska Oksana, *Chornobyl yak zona vidchuzhennia ta samopiznannia (za knyhoiu Markiiana Kamysha Oformliandiia abo Prohulianka v Zonu)* (Chernobyl as an Exclusion Zone and Self-Knowledge [According to Markiyan Kamysh's Book *Oformliandiia or Walk in the Zone*]). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 22. Poznań 2022. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 255–271. ISSN 2084–3011.

The presented article refers to Chernobyl as a text of culture which reflects such important problems as nature, human, ecology and memory. These problems the author of the research interprets through the literary work by contemporary Ukrainian writer Markiian Kamysh. The sources of literary contents of the writer's book are based on his own experience of illegal travel to the Exclusion Zone, called stalking. The hero of the book pays attention to the existential need of the contemporary human—how to establish a dialogue with nature, and to reveal yourself in it. Chernobyl in literature about environment is not only a symbol of catastrophe, but a space of finding yourself as part of nature, history and culture.

KEYWORDS: Chernobyl; text; ecocriticism; memory; trauma; Markiian Kamysh

Чорнобильська катастрофа впродовж останніх тридцяти років стала підставою до формування різних дискурсів: як наукових (хімічних, фізичних, екологічних, медичних, гуманітарних), так і соціокультурних. Особливо важливим видається мистецький інтерпретаційний підхід, який увиразнює нові підходи до осмислення трагедії, надаючи їй широкого історичного значення та наповнюючи її зміст новою естетикою. У часі, коли пріоритетну роль у формуванні культурного простору відіграють медійні засоби, цілком логічно, що найактивніше постчорнобильський дискурс трагедії розвивається у сфері різножанрового кіно. Лише за останнє десятиліття екранізовано кілька художніх сюжетів (*Земля забуття*, 2011; *У суботу*, 2011; *Метелики*, 2014; *Чорна квітка*, 2016), які репрезентують сучасну візію вибуху на ЧАЕС 1986 року. Вагоме місце займають також документальні стрічки (*Чорнобиль 3828*, 2011; *Російський дятел*, 2015; *Chornobyl360*, 2016 та ін.). Варто зазначити, що особливістю не лише фільмів, а й художніх творів із цієї теми загалом є акцентування уваги на романтичній інтерпретації трагедії, що применшує її наслідки і відволікає від найважливіших проблем: по-перше, від того, що екологічні наслідки атомного вибуху триватимуть ще не одне століття; по-друге, романтизація травми відвертає увагу від дошукування причин її виникнення. У випадку Чорнобильської аварії йдеться про злочин, який не може мати терміну давності. Як не парадоксально, але навіть серіал Крейґа Мезіна і Югана Ренкома *Чорнобиль (Chernobyl)* (2019), в основі якого все ж маємо пошук причин аварії на АС, призвів до зростання туристичного інтересу до Зони Відчуження. Однак більшість відвідувачів радше прагнули побачити мертве місто як атракцію, а не осмислити причини і наслідки самої катастрофи. Цей та подібні факти свідчать про те, що сучасна людина досить часто живе у світі зручної постправди, яку Лі Макінтайр, наприклад, хоч і вписує в політичний контекст, однак засновує на тому, що вона „позначає обставини, у яких об'єктивні факти меншою мірою впливають на суспільну думку, ніж апелювання до емоцій та особистих переконань” (Макінтайр, 2021, 22). У цьому конкретному випадку йдеться про те, що належні висновки щодо чорнобильської трагедії були своєчасно заміщені зручними політичними й культурними наративами (вартій уваги як судовий процес над тими, хто

почасти причетний до аварії, так і емоційно-патетичні тексти культури — фільми, художні твори, драми, фотографії — які акцентували на героїзмі ліквідаторів, особистих трагедіях мешканців зараженої Зони, проте жодним чином — не на помилках і прорахунках комуністичного режиму у впровадженні ядерної енергетики в СРСР). Що більше, тогочасні автори мистецьких творів майже не звертали уваги на проблеми екологічних наслідків катастрофи, викликаной атомним вибухом. Ця ситуація вписується в ряд радянських експериментів над природою (меліорація, розорювання цілинних земель) і фактично стала їх апогеєм.

Психологічна потреба людини заховатися від заглиблення у травму цілком надавалася до використання у формуванні альтернативної візії чорнобильської трагедії. За Л. Макінтайром, така поведінка — це „виклик не лише самій ідеї про знання реальності, а й існуванню реальності як такої” (Макінтайр, 2021, 26).

Цікавим із цього погляду є також літературний текст як інструмент культурного пропрацювання досвіду травми. Зауважу, що для сучасної української літератури, яка в період 2000-х років активно ангажується у процеси осмислення і перечитування тоталітарного радянського досвіду, де чорнобильська трагедія є однією з украї важливих, тема Чорнобиля не стала трендовою. Вона залишається маргінальною, особливо у творчості покоління, яке сьогодні формує і визначає літературну моду. Так, у перші роки після трагедії виходять друком кілька художніх текстів (*Вибух*, 1986, Світлани Йовенко; *Чорнобильська мадонна*, 1988, Івана Драча; *Марія з полином у кінці століття*, 1988, Володимира Яворівського; *Чорнобиль*, 1989, Юрія Щербака; *Діти Чорнобиля*, 1991, Євгена Гуцала та ін.), які мали би закласти фундамент до формування постчорнобильського дискурсу в літературі на майбутнє. Однак ця тема так і не стала затребуваною ані тоді, в перші роки української незалежності, ні тепер. Почасти про неї згадував у своїх творах також Євген Пашковський (*Вовча зоря*, 1991; *Щоденний жезл*, 1990). Малопомітною свого часу, проте широкопопулярною сьогодні є книга білоруської письменниці Світлани Алексієвич *Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього* (1997). У 2013 році молодий український драматург Павло Ар'є написав п'єсу *На початку і наприкінці часів*, театральні постановки якої привернули

увагу сучасників до теми атомної катастрофи 1986 року. Апелюючи до текстів, які були надруковані в перші десятиліття після аварії на ЧАЕС, Марко Павлишин пропонує розглядати їх у контексті *чорнобильського жанру*. Ознаки цього явища дослідник вбачає не лише у тематичній спорідненості творів, а й у трьох важливих аспектах: „Перший — стилістичний (між «простою мовою» та «високим стилем»), другий — моральний і синхронний (між критикою й апологетикою); третій — моральний і діахронний (між сьогодишньою і вчорашньою оцінками тих самих явищ)” (Павлишин, 1997, 177). Перший і другий аспекти докладно характеризують літературу про чорнобильську катастрофу кінця 1980-х — 1990-х, моральний і діахронний аспект цілком уписується в найновіші спроби художнього осмислення аварії на ЧАЕС.

Будучи літературою гуманістичного спрямування, названі тексти всіляко виявляють особисту трагедію людини: жінки-селянки, що втратила дім, господарство й минуле, пов'язане зі своїм домом, і матері, що в катастрофі втратила дитя (навіть ще не народжене), і солдата, пожежника, атомника, приречених на смерть від променевої хвороби, яка стала новим викликом на порозі глобальних змін і геополітичних трансформацій. Найменше уваги у цьому випадку звертаємо на проблему, яку не можемо ігнорувати. Це свого роду „трагедія тридцятикілометрового простору” — Зони Відчуження, радіаційне зараження якої не лише позбавило цей простір придатності до життя людини, а й модифікувало природний стан ґрунту, рослинного світу, водойм, витіснило численні популяції тварин і птахів. Таке катастрофічне порушення екосистеми, як би не применшували його значення, призвело до численних людських втрат, до розвитку і прогресу хвороб, які стали вироком для майбутніх поколінь не лише українців чи білорусів — найближчих мешканців Зони, а й значної частини Європи та Азії. Тридцятикілометрова зона на невизначений час набула статусу *locus horridus*.

Утім, чорнобильський вибух виявився однією із важливих концепцій у постмодерній теорії культури, в якій маємо дещо інше розуміння мистецтва, в тому числі й літератури, у якій саме в 1990-х роках зійшлися проблеми історії, філософії, політики тощо. Про це свідчать і численні наукові праці гуманітарного спрямування, які

досить докладно відображають дослідницьку опцію Чорнобиля як тексту культури. Це, наприклад, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн* Тамари Гундорової (2005), і *Чорнобиль. Історія ядерної катастрофи* (Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe, 2018) Сергія Плохія (2019). У 2017 році в Ягеллонському університеті у Кракові було опубліковано збірник праць *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki* (Після Чорнобиля. Місце катастрофи в дискурсі сучасної гуманістики), які відображають сучасну європейську і зокрема українську рецепцію культурного тексту катастрофи 1986 року.

В останні роки в українська гуманітаристика активно освоює нові методи досліджень з галузей соціології, політології екології тощо. Про актуальність останньої свідчить значна увага до екокритики. В цьому переконують праці Лариси Горболіс (2010), Оксани Вертипорох (2021), Андрія Олешка (2016), Миколи Ткачука (2011). Втім, окрім поодиноких статей та навчальних посібників за темою, помітно бракує фундаментальних праць — монографій, дослідницьких проєктів, які могли б доповнити і розширити цю сферу літературознавчих студій.

Резюмуючи історію виникнення екокритичного вчення, Шерилл Глотфелті визначає його як „дослідження взаємозв'язку між літературою та фізичним середовищем” (Glotfelty, 1996, xviii). За переконанням ученої, постмодерне літературознавство перебуває в стані перманентних пошуків властивого інструментарію для досліджень (Glotfelty, 1996, xv). А тому не дивно, що художній текст як репрезентатор проблем екології стає об'єктом наукових студій вже у середині 1980-х, хоча тенденції до цього простежуються значно раніше.

Свій підхід до екокритичного розуміння мистецтва слова на працьовують українські вчені. Апелюючи до філософських поглядів Жака Дерріди та Жана Бодріяра, Т. Гундорова асоціює постмодерн „із ядерною епохою”, в якій „кінцесвітня філософія й ядерний катастрофізм стають тими ідеологемами, які продукують постмодерну свідомість” (Гундорова, 2005, 12). Уважаючи, що саме ядерний вибух мав визначальний вплив на українську літературу 1990-х, учена все ж не пов'язує художні тексти із конкретною темою Чорнобиля,

однак розуміє його як підтекстовий та міжтекстовий мотив, символічне тло, „на якому відбувається видозміна як свідомости так і самої літератури в українському історичному контексті кінця ХХ століття” (Гундорова, 2005, 17).

Чимало дослідників (М. Павлишин, Я. Поліщук, С. Плохій) чорнобильську катастрофу розглядають як одну із причин, що пришвидшила розпад СРСР і остаточно дискредитувала його тоталітарну політику. Тому як об’єкт гуманітарних досліджень її цілком логічно розглядати і в контексті постколоніального, а конкретніше — пост-тоталітарного дискурсу. В екокритичній науковій традиції оригінальність такого наукового підходу засвідчує праця Г’рема Хаг’гана і Гелен Тіффін *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment* (Постколоніальна екокритика. Література, тварини, довкілля) (Huggan, Tiffin, 2015). Інтерпретація цього методу досліджень у системі студій постзалежності дає суттєве пояснення, чому чорнобильська аварія, як екологічна катастрофа свого часу не стала повноцінним суспільним дискурсом, а її культурна та історична рецепція обмежилася типовими для радянської ідеологічної політики культами героя і жертви. На думку Хаг’гана й Тіффін, постколоніальна екокритика викриває що „екологія не завжди працює з рамками людського часу та політичних інтересів” (Huggan, Tiffin, 2015, vii). Проте ці чинники вона повинна враховувати у дослідному підході щодо того чи того художнього тексту.

З огляду на вищезазначені особливості художніх текстів про чорнобильську катастрофу варто зауважити, що її інтерпретація в контексті екокритичної теорії базуватиметься в основному на принципі антропоцентризму, в якому, за Тімоті Кларком, природний світ розглядається насамперед як ресурс для людей (Кларк, 2011, 2). Тобто, як і в кінці 1980-х — на початку 1990-х, сучасний художній текст у центр чорнобильського світу ставить людину, однак вона вже не позиціонує себе як жертву, а намагається злитися із простором Зони, зрозуміти його, а відтак — дійти в ньому до розуміння себе.

Сьогодні чи не єдиним автором текстів про Чорнобиль у сучасній українській літературі є Маркіян Камиш. Йому належить кілька знакових творів, центральною проблемою, а навіть і головним персонажем яких є саме Зона Відчуження та наслідки аварії

на ЧАЕС 1986 року (*Київ-86*, 2016); *Оформляндія або Прогулянка в Зону*, 2015; *Чормет*, 2017). Загалом Чорнобиль для письменника — це особиста історія, пов'язана насамперед із досвідом сталкерства¹, яке стало життєвим хобі письменника, так і з досвідом втрати (батько Камиша був ліквідатором аварії, що призвело до його передчасної смерті у 2003 року).

У цій студії пропоную вписати в контекст екокритики книжку *Оформляндія, або Прогулянка в Зону*, що відкриває як перед читачем, так і перед дослідником нові й цікаві грані розуміння Чорнобиля як часу та простору під знаком ПОСТ. З одного боку, йдеться про розуміння катастрофи як проблеми екзистенційної, яка, як зауважила Т. Гундорова, формувала постмодерну свідомість і українського, і всього радянського соціуму. В дещо ліричному вимірі цей аспект інтерпретує Оксана Забужко в есеї *Планета Полин: Довженко — Тарковський — фон Трієр, або дискурс нового жаху*, репрезентуючи аварію на ЧАЕС як жах, із яким людство навчилося жити, що є найважливішим у історії ХХ століття (Забужко, 2012, 186). Століття ХХІ формує радикально відмінні візії минулого і як пам'яті, і як історії. Це вже час постапокаліптичної свідомості суспільства, яке вчиться жити на руїнах власних утрат і травм. Твір М. Камиша досить докладно ілюструє це, показуючи катастрофу не як фатум, а як можливість. Уже сама назва книги налаштовує на її авантюрний характер. У жанрі травелогу наратор репрезентує групу людей, які, незважаючи на заборони й обмеження, здійснюють свої нелегальні походи в Зону Відчуження, за що часто поліція оформляє на них адміністративні протоколи та накладає штрафи. Звідси й *Оформляндія*. Власне, автор прописує і свій досвід сталкерства, і важливі спроби порозуміння сучасної людини з природою, здатність до конструктивного діалогу, яку людство дедалі більше втрачає в наш час. Ольга Деркачова зауважує, що в цьому творі М. Камиш пропонує глянути на Чорнобиль насамперед як на простір, що співіснує з нами в одному часі. Оригінальність підходу до такої інтерпретації, на думку дослідниці, у тому, що автор намагається писати про Зону „не з позиції

1 Нелегальне відвідування й супровід нелегальних туристів у заборонені зони.

минулого, пережитої травми і трагедії, але із сучасного погляду” (Derkaczowa, 2017, 115).

Зона для наратора роману М. Камиша — це місце, яке має глибоке метафізичне значення. По-перше, перманентний потяг героя до екстремальних „вилазок” у простір за колючим дротом відчитуємо як спробу усамітнитись, знайти середовище справжності. Юлія Кропив’янська інтерпретує це як „прискіпливу подорож усередину себе, де ніколи не знаєш, що знайдеш і яким повернешся” (Кропив’янська, 2015). Упродовж усього тексту автор наводить свідчення непростої взаємодії людей та довкілля: природа показує вищість над людиною в тих місцях, де людина намагалася затвердити свою могутність і силу. Мертве місто Прип’ять створює ілюзію присутності часу, якому лише тут не підвладні багато чинників. Це час, який зупинився і поволі зникає із квітня 1986 року в кожному залишеному помешканні, в кожній адміністративній будівлі. Лише окремі артефакти (зошити, календарі, шкільні підручники, дитячі іграшки; антена Чорнобиля-2; рештки асфальту на колишніх міських алеях тощо) ще свідчать про те, що він тут був. Водночас уся Зона — це місце зустрічі героя із собою у просторі і в часі, позбавленому всіх спокус сьогодення. Особливо цей мотив виразний в моменти перебування наратора в покинутих селах, атмосфера та символічне значення яких цілком відрізняються від простору Прип’яті.

Сталкер з особливою романтикою сприймає заходи і сходи сонця на дахах Прип’яті, можливість порибалити в місцевих водоймах лише задля втіхи від самого процесу, пробирання крізь снігові замети до чергового закинутого населеного пункту. Однак не лише ідеалізує освоєний ним простір. На тлі такого захоплення сприймаємо Зону Відчуження як відкриту фізичну й метафізичну рану, в якій досі фонять радіацією металеві могильники, Рудий Ліс, в якій наводять апокаліптичний жах поламани електростовпи чи істерично-історичний сміх від ще доаварійного напису на трубі радіолокаційної установки „Мы победим тебя, Рейган!” (Камиш, 2015, 35). Що більше, герой цілком здає собі справу, що сталкерство — то специфічне заняття на межі між романтичним поривом та „онкологічною прірвою” (Камиш, 2015, 38).

Автор намагається створити ілюзію типового побуту, нормального, докатастрофного світу. Герой його твору заходить у квартиру, якій намагається надати вигляд „дому”, коли „збираєш розкидані стільці, падаєш на диван [...]. Робиш какао, виходиш на балкон, підкурюєш «кемел» з видом на внутрішній дворик” (Камиш, 2015, 13). Однак образи „холодних прип'ятських бетонок” та численних двориків, які „перетворилися на Амазонію та непролазні хащі” (Камиш, 2015, 13) вказують на те, що цей простір давно втратив значення типового дому, ставши атрибутом програшу людини у змаганні за першість із природою, перетворившись на виразку на тлі зараженої екосистеми.

Простір Зони також виразно позначений кількома вимірами пам'яті: *особистої, радянської та родової*. Усі ці виміри мають травматичні підстави, серед яких безпосередньо аварія на ЧАЕС 1986 року, що призвела до неминучого наслідку, відчутного на всіх цих рівнях, — до втрати: близьких людей, домівок, можливостей тощо. Індивідуальна пам'ять, яку намагається вербалізувати й осмислити автор *Оформляндії...*, не ідентифікована однозначно. Її прочитуємо в контексті поведінки персонажа, його роздумів, психологічної прив'язаності до простору Зони. Як було вище зазначено, тема Чорнобиля — це пріоритетна тема прози М. Камиша. Незважаючи на те, що автор народився в Києві по двох роках після ядерного вибуху, його біографія не позбавлена власне цієї травми втрати. У віці 15 років юнак утратив батька, передчасна смерть якого пов'язана із ліквідаторським досвідом перебування на ЧАЕС. Автор згадує про це у творі ніби між іншим, зауважуючи вустами свого героя: „в мене старий був ліквідатором: три виходи на дах четвертого блоку у травні, в саме пекло, поки ще шкварило” (Камиш, 2015, 38). Однак, узагальнюючи, зауважує, що саме „відчайдухи-ліквідатори з чистими серцями розгребли найбрудніші завали на світі [...], отримавши свої дози, свої проблеми зі здоров'ям, свій рак” (Камиш, 2015, 7). Не омине він і власного досвіду дитини ліквідатора, яка, як і багато інших, „отримали право задурно кататися диттаборами і шкільні прізвища штибу «чорнобилець»” (Камиш, 2015, 7). Утім, на цьому завершується негативна конотація Зони як причини травматичного досвіду втрати. Намагаючись зрозуміти минуле, автор узалежнює свого героя

від Зони, даючи можливість пізнати в ньому людину не як істоту соціальну, історичну, а насамперед як частину екосистеми, що саме в Зоні набуває істинного вияву. Цей підхід ілюструє інтерпретацію Чорнобиля як *locus atoenus*, на що також звертає увагу О. Деркачова (Derkaczowa, 2017, 116). Покликаючись на німецького вченого Ернста Курціуса, дослідниця прочитує *Оформляндію* Камиша як „виразно означений топос краєвиду” (Curtius, 2009, 202) із неодмінно позитивним значенням: такий собі рай серед дикого лісу.

Радянська пам'ять у творі представлена символічно. Насамперед для уважного читача вона постає як деструктивний чинник, що призвів до масштабної екологічної катастрофи. Контекстом тут є насамперед і необдумані процеси побудови атомних електростанцій у не завжди придатних до цього місцях, і легковаження безпекою задля втілення політичних проєктів (запуск першого енергоблока мав відбутися саме в 1977 році до 60-ї річниці Жовтневої революції), і непрофесійний підхід в експлуатації (доведено, що основною причиною вибуху став експеримент над однією із систем безпеки АЕС). Наслідком стало те, що, за М. Камишем, „країна отримала шматок території розміром з Люксембург, на якому людям жити не можна” (Камиш, 2015, 6). Чорнобильська АС зіграла подвійну роль в утвердженні радянської пам'яті. З одного боку, її будівництво було приурочене сторіччю із дня народження Леніна. Зрештою, названо АС було також на честь „вождя пролетаріату”. З іншого, введення в експлуатацію було даниною відзначення ролі революції 1917 року в утвердженні так званої пролетарської держави. Така політика пам'яті, яку системно вів СРСР упродовж кількох десятиліть, забезпечувала йому *status quo* на історичній мапі ХХ століття. Системні комеморативні практики, здійснювані комуністичною партією на різних рівнях соціокультурного життя, були покликані забезпечувати героїчну візію квазіпам'яті народів СРСР, що мали набути нової, власне радянської ідентичності. На типовості такого інструменту наголошує дослідниця О. Малинова, характеризуючи політику радянської пам'яті як „сферу символічної політики” (Малинова, 2018, 28).

Маркіян Камиш акцентує саме на зворотному ефекті, який справляє сучасна Прип'ять на тлі радянської пам'яті. По-перше, символіч-

не означення її як міста-привиду, мертвого міста, водночас указує на сприйняття в цьому контексті радянського минулого як пам'яті не героїчної, а трагічної, травматичної. Відчуття травми викликані не лише з огляду на наслідки аварії на ЧАЕС, яка довела неспроможність людини стати над природою. Про це якраз автор не пише. Тут уваги вартий факт, наскільки час і сама природа декультивують рукотворний простір пам'яті, в якому меморіалізовані герої перетворюються на скалки розбитої мозаїки, що її вже ніколи не вдасться скласти. Герой *Оформляндії*.. на стіні коридору школи завважує облуплену фреску із зображенням „солдата-визволителя у гордовитій позі на тлі крові і перемоги” (Камиш, 2015, 22). В сучасному просторі міста-привиду цей образ виглядає трагічно, з огляду на те, що за кілька років від нього залишаються „тільки голі стіни і німий бетон” (Камиш, 2015, 22). Також, що найбільш знакове, у просторі, отруєному радіацією й цілком справедливо віддвоєваному буйними зарослями кущів і дерев, навіть натяки на будь-яку велич, культивовану мотивами перемоги у війні чи, що більше, „приборканням мирного атома”, виглядають абсурдними. Автор роману водночас акцентує на тому, що, будучи своєрідним скансеном СРСР, Прип'яття як фактично музеїзоване місце радянської пам'яті водночас ілюструє безпорадність цієї пам'яті перед руйнівними силами часу і природи.

Третій вид пам'яті, яку прочитуємо у контексті твору, — родова. Саме вона посідає найбільш знакове місце і в розумінні змісту цього простору Зони поза межами Прип'яті загалом, й у сприйнятті її героєм-наратором зокрема. Особливу роль у формуванні візії цього простору відіграють покинуті села. На відміну від Прип'яті — як міста, що стало символом як Чорнобильської катастрофи, так і безсилля людини перед природою, вимушено покинуті села ще й набувають глибокого значення історичної травми. Пов'язана вона з тим, що аварія призвела до ситуації, коли для кількох поколінь відбулося трагічне руйнування тяглості пам'яті, тісно пов'язаної з місцем, яке разом із аварією втратило традиційне розуміння дому як локусу, дому як архетипу. Якщо історія Прип'яті починається 1970 року, то навколишні села мають навіть кількасотлітню історію, що практично завершилася у квітні 1986 року. Із евакуацією їх мешканці залишили не лише будинки, домашніх тварин, особисті речі тощо. Вони залишили пам'ять власних ро-

дин і родів, тісно пов'язану із культовими місцями, зокрема такими, як храми і кладовища. Саме тому героя *Оформляндії*... як професійного сталкера більше приваблюють не типові туристичні маршрути, що ведуть переважно до Прип'яті, а забуті і віддані на поталу часові та природі простори колоритних поліських сіл.

Важливо, що персонаж твору М. Камиша, репрезентуючи цілком урбанізоване покоління сучасних номадів, які дуже винятково ангажуються у проблеми минулого на рівні свідомості, виявляє цілком не типову позицію — інстинктивну потребу відчуття цього минулого. Так, маючи особисті порахунки із травмою Чорнобиля, герой, одначе, ідентифікує себе із „ровесниками Аварії. Для них Зона стала Землею спокою і застиглому часу” (Камиш, 2015, 7). Дуже часто він намагається акцентувати не на травмі простору, виключеного із життя, винесеного на маргінеси цивілізації. Для нього справжність радше у тому, як в покинутих селах „красиво похмурі хати зяють бланшами розбитих вікон серед німої поліської ночі” (Камиш, 2015, 24). Для нього цей антураж — не апокаліптика, а колористика життя, часу і простору, де він знайшов свій спокій (Камиш, 2015, 30).

Особливо символічним на тлі антуражу відчуження, на тлі покинутого людиною і відвойованого дикою природою простору видається образ храму в селі Красно, яке герой називає *іншою Зоною*. Іншість цього місця асоціюється із його інтимністю. Воно не цікаве туристам, мародери давно вже забрали з цих країв усе, що могли. Залишився тільки храм, в якому „чиста підлога”, „живуть пугач і бджоли” й де сняться „найспокійніші в світі сни про далеке дитинство” (Камиш, 2015, 80). Символічність образу полягає в тому, що саме в ньому зійшлося спільне природи та людини — справжність, не спотворена амбіціями, режимами, жадобю вищості ціною самознищення через нищення власне природи. Водночас ця церква символізує місце пам'яті, у якому найбільше збережено відчуття колишньої присутності людини. Чорнобильська аварія безумовно стала однією з причин розпаду атеїстичної держави СРСР. Тридцятикілометрову зону ураження разом із сотнями тисяч людських доль та досвідів вона піддала історичному забуттю, що стало невідворотною травмою для кількох поколінь мешканців того регіону. Водночас М. Камиш акцентує на позитивному аспекті, а саме на вивищенні сакрум

єдності людини і природи. Адже церква в такій інтерпретації письменника постає не як культова споруда, а як рукотворний символ людської духовності, в якому цілком уживаються і старий пугач, якого герой називає Армавіром і який символічно шматує залишені тут грошові пожертви, що в цьому просторі насправді не мають суттєвого значення, і рій бджіл, і сам герой *Оформляндії...*, коли часом залишається у храмі на нічліг. Чоловік стійко переконаний, що „з усієї Зони тільки у нього є майбуття” (Камиш, 2015, 82).

У цьому контексті варто звернути увагу на ще один важливий аспект. Наратор твору М. Камиша упродовж усього сюжету переконує читача у своєму незмінному прагненні злитися із простором Зони, розчинитися у ній, стати її невід’ємною частиною, не зважаючи на ризики радіації, погодні умови, які часом і змушують сумніватися у правильності такого вибору. Втім час від часу спостерігаємо усе ж різке відмежування людини від світу, який із кожним роком утрачає сліди людськості. Особливо це помітно в ситуаціях, коли простір свого уявного раю треба ділити із його теперішніми повноправними мешканцями: вовками, дикими свиньми та іншими тваринами, які вільно „розкошують” як на вулицях Прип’яті, так і в закинутих селах. Для героя це і страх, і притягальна сила небезпеки. Подібні літературні інтерпретації Г. Хаґен розглядає в контексті постколоніальної екології, у якій фундаментальним стає питання „що робить нас людьми в першу чергу — що підносить нас над іншими тваринами” (Huggan, Tiffin, 2015, vii). Герой тексту М. Камиша шукає в Зоні здебільшого сліди людей (будинки, асфальтовані стежки, квартири, залишки меблів, шпалери, ліфтові шахти, трухляві чи й зовсім розбиті лавочки при під’їздах), аби усвідомити сутність власної людяності. Втікаючи від людей у Зону, він усе ж перебуває в силовому полі тяжіння світу, створеного людиною, хай і зруйнованого. Однак важливо, що в цьому світі він не претендує на першість чи вищість. Гармонійне співіснування з минулим, і з теперішнім у цьому просторі — це та ціль, до якої перманентно прагне чоловік і яка, зрештою, пояснює його постійне повертання в Зону навіть після того, як обіцяє собі, що досі це була остання мандрівка.

Зворотний бік цієї проблеми — відсутність людяності, яка перетворює на Зону Відчуження більше простір поза нею, аніж у ній.

Цей випадок виразно ілюструє явище мародерства. Ні в контексті розграбованих висоток Прип'яті чи сільських садиб, ні в емоційних описах простору, який „отруєний” металевими могильниками залишеної техніки, за допомогою якої ліквідатори гасили пожежу на реакторі, евакуювали із Зони її мешканців чи здійснювали інші дезактиваційні заходи, наратор не осуджує мародерів. Проте у контексті мислення себе у просторі Зони це явище він розцінює як своєрідний паразитичний наріст на його тлі.

Отже, тема Чорнобиля, хоч і не стала предметом своєчасних суспільно-культурних інтерпретацій, набуває нових форм репрезентації вже з погляду молодого мистецького покоління. У контексті екокритики наслідки атомного вибуху й реалії Зони Відчуження, які відображені у творі М. Камиша, відкривають досить оригінальну перспективу інтерпретації сучасної літератури загалом. Так, вона надалі залишається антропоцентричною, однак людина, що прагне до усвідомлення власної сутності й утвердження самодостатності, все більше тяжіє до відкриття й порозуміння із природою, яка навіть у найбільш кризових моментах демонструє свій пріоритет у часі й просторі. Герой М. Камиша, здійснюючи кожен наступну мандрівку в Зону, показує, наскільки сучасній людині важливо знайти своє коректне місце в екосистемі. Автор пропонує сучасному читачеві цілком новий погляд на проблему минулого: сприйняти ядерну катастрофу не як вирок, а як можливість повернутися до природної сутності людини. *Оформляндія, або Прогулянка в Зону* — це той тип літературного тексту, в якому складно знайти власне художні особливості стилю, визначити конкретний жанр, охарактеризувати систему персонажів. Особливість його полягає насамперед у функційності, коли літературний твір не лише репрезентує альтернативну дійсність, а й інформує, фіксує важливі моменти історії, показує реальність якою вона є. М. Камиш однозначно доповнює контекст *чорнобильського жанру* (за М. Павлишиним) в літературі, акцентуючи на тому, як сучасна молода людина сприймає і минуле, і пов'язану із ним травму, і себе в дискурсі історії й сьогодення. Автор робить певний зріз свідомості покоління, яке шукає себе у просторі й часі глобалізованого світу і вчиться жити *тут і тепер*, досить часто навіть у межових умовах.

Література

- Вертипорох, О. (2021). Екокритика як модель інтерпретації сучасного художнього тексту (на матеріалі романістики Євгена Пашковського). „Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка” № 36, т. 1, с. 122–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-18>
- Горболіс, Л. (2010). Екологічна культура героїв у художньому трактуванні українських письменників. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка.
- Гундорова, Т. (2005). Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика.
- Забужко, О. (2012). *З мапи книг і людей*. Кам'янець-Подільський: ТОВ „Друкарня «Рута»”.
- Камиш, М. (2015). *Оформляндія або Прогулянка в Зону*. Київ: Нора-друк.
- Кларк, Т. (2011). *Кембриджський вступ до літератури та довкілля*. Нью-Йорк: Кембридж UP.
- Кропив'янська, Ю. (2015). *Оформляндія: годинник, який іде*. <http://litakcent.com/2015/12/30/oformljandija-hodunnjuk-jakuj-ide/> (30.12.2015).
- Макінтайр, Л. (2021). *Постправа*. Перекл. Р. Свято. Київ: Видавництво „ArtHuss”.
- Малинова, О. (2018). *Политика памяти как область символической политики. В: Методологические вопросы изучения политики памяти: Сб. научн. тр.* Отв. ред. А.И. Миллер, Д.В. Ефременко. Москва–Санкт-Петербург: Нестор-История, с. 27–53.
- Олешко, А.В. (2016). Екокритицизм як напрямок літературних досліджень. *Матеріали науково-практичної конференції „Новости передовой науки”*. Софія: Бял ГРАД-БГ.
- Павлишин, М. (1997). *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Видавництво „Час”.
- Плохій, С. (2019). *Чорнобиль. Історія ядерної катастрофи*. Перекл. В. Махонін, Є. Тарнавський. Харків: Фоліо.
- Ткачук, М. (2011). *Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики*. „Дивослово” № 6, с. 52–56.
- [Vertiporoh, O. (2021). *Ekokritika âk model' interpretacii sučasnogo hudožn'ogo tekstu (na materialî romanistikî Êvgena Paškova's'kogo)*. „Aktual'ni pitannâ humanitarnih nauk: Mižvuziv's'kij zbîrnik naukovih prac' molodih včenih Drogobic' kogo deržavnogo pedagogičnogo universitetu imeni Ivana Franka” № 36, t. 1, s. 122–127. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-18>
- Gorbolis, L. (2010). *Ekologična kul'tura heroïv u hudožn'omu potraktuvanni ukraïns'kih pis'mennikov*. Sumi: Vid-vo SumDPU im. A.S. Makarenka.
- Gundorova, T. (2005). *Pislâčornobil's'ka biblioteka. Ukraïns'kij literaturnij postmodern*. Kiïv: Kritika.
- Zabužko, O. (2012). *Z maپی knig i lûdej*. Kam'ânes'-Podil's'kij: TOV „Drukarnâ «Ruta»”.
- Kamiš, M. (2015). *Oformlândiâ abo Progulânka v Zonu*. Kiïv: Nora-druk.
- Klark, T. (2011). *Kembridžs'kij vstup do literaturi ta dovkillâ*. N'û-Jork: Kembridž UP.

- Kropiv'âns'ka, Ū. (2015). *Oformlândiâ: godinnik, âkij ide*. <http://litakcent.com/2015/12/30/oformljandija-hodynnyk-jakyj-ide/> (30.12.2015).
- Makintajr, L. (2021). *Postpravda*. Perekl. R. Svâto. Kiïv: Vidavnictvo „ArtHuss”.
- Malinova, O. (2018). *Politika pamâti kak oblast' simvoliçeskoj politiki*. V: *Metodologiçeskie voprosy izuçeniâ politiki pamâti*: Sb. nauçn. tr. otv. red. A.I. Miller, D.V. Efremenko. Moskva–Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriâ, s. 27–53.
- Oleško, A. V. (2016). *Ekokriticizm âk naprâtok literaturnih doslidžen'*. Materiali naukovo-praktičnoi konferenciï „Novosti peredovoj nauki”. Sofiâ: Bâl GRAD-BG.
- Pavlišin, M. (1997). *Kanon ta ikonostas: Literaturno-kritični statii*. Kiïv: Vidavnictvo „Ças”.
- Plohij, S. (2019). *Çornobil'. Istoriâ âdernoi katastrofi*. Perekl. V. Mahonin, È. Tarnavs' kij. Harkiv: Folio.
- Tkaçuk, M. (2011). *Lûdina i priroda v ukraiñs'kij literaturi kriz' prizmu ekokritiki*. „Divoslovo” № 6, s. 52–56.].
- Curtius, E.R. (2009). *Literatura europejska i łaciñskie sredniowiecze*. Perekl. A. Borowski, Kraków: Universitas.
- Derkaczowa, O. (2017). *Czernobyl jako przestrzeñ izolowana w trawelogu Markijana Kamysza Oformlandia albo Przechadzka do Strefy*. B: *Po Czarnobyłu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielloñskiego, s. 113–126.
- Glotfelty, Ch. (ред.) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ред. H. Fromm, Athens–London: The University of Georgia Press.
- Huggan, G., Tiffin, H. (2015). *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. London–New York: Routledge as an imprint of the Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315768342>

- **OKSANA PUKHONSKA**—associate professor of the Department of Ukrainian Language and Literature of The National University of Ostroh Academy. She is the researcher of contemporary literature, based on the experience of traumatic memory of history. The object of her studies are literary interpretation of totalitarianism, war, Ukrainian revolutions of the last 30 years. Oksana Pukhonska is the author of more than 100 scientific articles and a few books. Her last monographies—*Літературний вимір пам'яті* (Literary Dimension of Memory), 2018 and *Поза межами бою. Літературний дискурс війни в сучасній літературі* (Out of the Fight Borders. Discourse of War in the Contemporary Literature), 2022—reflects the fundamental scientific interest of the author.