

<https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-97-19>
УДК 821.161.1-31 Сальников

Фікціональність і рутина: тропи відчуженого насильства в романі О. Сальникова «Відділ»

Ксенія Залозна

*аспірантка кафедри історії
зарубіжної літератури і класичної філології,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
(майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна);
e-mail: ksusha.zaloznaya@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-3299-3253>*

Стаття аналізує механізми відчуження й нормалізації насильства в романі О. Сальникова «Відділ», що існує у двох редакціях — журнальній (2015) і книжковій (2018). У центрі уваги - бюрократизація та кінематографічний код у сприйнятті жорстокості.

У сучасних медіадискурсах насильство дедалі частіше набуває форми буденності, що потребує переосмислення його художніх репрезентацій. Роман О. Сальникова «Відділ» поєднує бюрократичні й кінематографічні коди, демонструючи механізми відчуження та рутинізації жорстокості.

Мета статті — з'ясувати, як у тексті реалізуються ці механізми через бюрократичну процедурність, тривіалізацію побутових деталей і фікціоналізацію подій.

Аналізується, як репрезентація вбивств у звітах знижує їхню емоційну значущість, перетворюючи насильство на рутинний процес. Цей аспект розглядається в контексті концепцій Х. Арендт про банальність зла, С. Жижека про системне насильство. Головні герої втрачають здатність до рефлексії, а мова бюрократії, міфологізації та відчуженої каталогізації дійсності виправдовує злочини.

Інший важливий механізм відчуження — кіноштампи. Головний герой сприймає те, що відбувається, через кінематографічні кліше, а відділ, де він працює, рецептивно уподібнюється кінотеатру й знімальному майданчику. Операція «Голлівуд», екфрасисні відсилання до кіно та наративізація подій через звичні сценарії створюють ефект фікціональності того, що відбувається, що перегукується з ідеями С. Жижека щодо сприйняття насильства в масовій культурі та С. Зонтаг про візуальне дистанціювання.

Порівняння редакцій показує, що в журнальній версії боротьба з інопланетянами задає інший фокус інтерпретації насильства. У книжковій версії цей елемент прибрано, а акцент зміщено на владу, контроль і добровільну участь людини в абсурдній системі.

Таким чином, роман демонструє, як бюрократія і поп-культура можуть бути використані для перетворення насильства на буденність, а зла - на соціальну норму.

Ключові слова: репрезентація насильства, бюрократичний дискурс, відчуження насильства, кінематографічні коди, фікціоналізація реальності, системне насильство.

Роман О. Сальникова «Відділ» існує у двох редакціях. Текст «журнальної» було вперше опубліковано 2015 року в журналі «Волга» [4]. Друга — «книжкова», що містить значно перероблений фінал, — вийшла окремим виданням 2018 р. [5]. Фінали різних редакцій відрізняються і докорінно змінюють спектр можливих інтерпретацій загальної проблематики роману та семантики мас-культурної метафорики. Роман О. Сальникова «Відділ» не здобув такої популярності, як «Петрови в gripі та навколо», однак отримав переважно позитивні відгуки критиків. Г. Юзефович відзначає поєднання буденного життя з «крижаним ірраціональним жахом» і проблематизацію банальності зла як універсальної метафори боротьби з абстрактним ворогом [9]. На відміну від неї, А. Снегірьов наголошує на множинності інтерпретацій — від

притчевого антиутопізму до «великого філософського роману» [4]. В. Толстов підкреслює жанрову рухливість твору, який поєднує риси побутового роману, виробничої прози, трилера та сатири про спецслужби; визначення «трилер» особливо показове, бо вказує на кінематографічне походження [7]. М. Шин розглядає роман як мультимодальний текст, де кінематографічні алюзії й цитати з фільмів формують додатковий смисловий рівень і забезпечують динаміку оповіді [8].

Мета статті — дослідити, як у романі «Відділ» функціонують механізми відчуження насильства, що маніфестуються тропами рутинізації (бюрократична процедурність) та тривіалізації (побутова буденність) разом із трансмедіальними (кінематографічними) елементами; а також те, як відмінність між журнальною та книжковою

версіями впливає на прагматику сприйняття цих процесів.

Дослідження є актуальним через зростання ролі трансмедійних практик у мистецтві та постійний інтерес до взаємодії кіно й літератури (через інтермедійну інтертекстуальність і форму екфрасису), а також через значущість фігуративних репрезентацій насильства в сучасних медіа.

«Відділ» цікавий тим, що спочатку інтеріоризує насильство через фокалізацію носія «банального зла» і цим вказує, як цей ракурс несподівано може викликати співчуття і залучати читача до жалю не стільки за вбитими, скільки за вбивцями, а також тим, що в цьому романі досліджується процес переведення події насильницької смерті у буденні модальності через атрактивні переклики з фільмами і бюрократизацію пам'яті.

Вивченню механізмів функціонування насильства як соціального явища присвячена численна література. С. Жижек виділяє суб'єктивне, об'єктивне (символічне і системне) насильство [11]. Об'єктивне насильство невидиме, воно підтримує стандарт нульового рівня, на тлі якого проявляється суб'єктивний акт насильства, що підтримується системою.

Насильство нормалізується через відповідне реконструювання мови, а потім виправдовується через створений цією мовою символічний простір, зокрема за допомогою прийнятної для суспільства нарративізації (принципами добору, ракурсом висвітлюваних подій), ранжування релевантності смертей і міфологізації причин насильства.

Проблеми художньої репрезентації насильства також досліджувалися українськими науковцями Н. Бородіною, О. Перервою, М. Собуцьким тощо [2; 3; 6].

Х. Арндт розглядає вбивства як наслідок імпліцитної вбудованості зла в зовні законну ієрархічну систему з чіткими правилами [1]. Така система оперує бюрократичною мовою, яка блокує моральну оцінку та сумніви, відчужує злочинця від етичної відповідальності. Цьому сприяє і соціально-нормативна рутинізація: спільність злочину розмиває межу відповідальності і, разом із відсутністю внутрішньої рефлексії, створює людину, яка не сумнівається в правильності своїх дій.

В есе С. Зонтаг «Про фотографію» [10] зазначено, що фотографічна інтерпретація подій сприяє дистанціюванню між актором і актом, через що живий досвід стає об'єктивованим, відчуженим.

Кожен із цих поглядів на насильство по-своєму може бути застосований до проблематики «Відділу». У романі функціонує й описується таке системне насильство (С. Жижек), що породжує насильство суб'єктивне і в такому вимірі може залишатися ірраціональною

«різаниною» у гіпотетичному сприйнятті городян. Персонажі «Відділу» мислять поп-культурними штампами, використовують для опису вбивств бюрократичну мову, що знеособлює жертв і розділяє насильство на прийнятне та морально «неоднозначне» (вбивства жінок і дітей). Усередині системи циркулює в якомусь непевно двозначному статусі міфологія про боротьбу відділу проти злочинців-інопланетян, які загрожують державі, а повідомлення цієї міфології співробітникам-неофітам має характер якоїсь ініціації-присяги. У «Відділі» дії персоналу мотивовані вмонтованістю в інституціолізовану структуру, схожу на ті, що описує Х. Арндт і які забезпечували функціонування нищівної машини нацизму; їхні дії позбавлені моральних сумнівів, формалізовані та нормалізовані. Можливість відмови співробітники ігнорують і не розглядають, бо ними керує не страх, а цілковите прийняття нав'язаної логіки як натуралізованого порядку речей. Далі, герої «Відділу» проживають події через відчужувальний фільтр кіноасоціацій і звітів («фотографій», за С. Зонтаг) – переведення дій у фікціональний простір віртуально опосередковує їхнє емоційне залучення естетичною дистанцією вторинності. Розглянемо роботу цих механізмів детальніше.

Питання про відчуження від реальності вперше постає через якусь парадоксальну стійкість фокального героя роману, Ігоря, який, не знаючи причин та усіх мотивуючих обставин, допитує людей перед їхнім убивством у якомусь «відділі» чи то «відділку». Його спокій залишається дивовижним для нього самого і навіть для колег, адже той факт, що після його допиту з невідомої йому причини його нові колеги вб'ють допитуваного, начебто не особливо впливає на Ігоря, що, своєю чергою, змушує перебирати варіанти та зіставляти його емоційні реакції на події, які сліднують одна за одною, і ранжувати їх.

Для Ігоря, як і для всього роману, важлива культурно-семіотична складова кінематографічної та мас-культурної метафорики, він міркує крізь призму мемів: актор і його акт цікавлять його як потенціальні елементи схематичної нарративізації свого досвіду. Кіно стає засобом інтерпретації дійсності, але відповідальність за «сценарій» перекладається на сторонніх осіб. У тексті роману життя Ігоря уподібнюють до фільму не тільки метафорично, а й буквально, адже для начальника Ігор стає одним з акторів, за яким ведуть цілодобове спостереження, а сам начальник, наче режисер, дозволяє собі втручатися в перебіг життя, давати поради щодо виконання сценарію.

Перед скандалом із дружиною Ігор допитує студента в рамках операції «Голлівуд» (опитування з подальшим убивством у котельні). Наступного дня після цього він очікує від себе емоційної реакції під час написання звіту. Під час написання звіту Ігор зауважує власну відстороненість: він пояснює це тим, що минулої ночі алкоголь зробив подію

схожою на сцену з фільму, яку він просто переказує. Під час написання звіту втрачається співпереживання героя завдяки його дистанціюванню від ситуації насильства, оскільки кінематографічна метафора робить її прийнятною.

Метафікціональна мотивація у описі подій корелює із повсякденно-побутовою, складаючись у обопільно функціональний троп. У сварці з дружиною Ігор виражає накопичене напруження: він кидає зім'яту абстрактну картину, яка його дратує. Полотно не має конкретного сюжету і нагадує «кольорову геометричну мішанину», що під час сімейних конфліктів викликає у героя заздрість і ревності (особливо через те, що приятель-художник водив його дружину на сеанси Тарковського). Його турбує, що приятель дружини міг стати відомим режисером: він щоразу вдивлявся в ім'я режисера, дивлячись нові фільми і боячись, що там виявиться ім'я конкурента. Професійний перехід із художника в режисери оцінюється як позитивна кар'єрна динаміка, узяття відповідальності у свої руки, можливість творчої діяльності, якої позбавлений Ігор. Живопис і кіно тут перетинаються, але й протиставляються через постать художника. Кіно Тарковського нібито замудроване, незрозуміле, еквівалентне до абстрактного живопису, епістемологічно непередбачуваного сценарію фільму-життя, підозріло неконвенціонального, тому воно сприймається як небезпечне, таке, що становить конкуренцію. Тоді як жанрово форматна кіномодель, на кшталт голлівудського фантастичного трилера, оцінюється Ігорем як безпечна. Викидання полотна Ігор розігрує як «виставу», стояння на балконі здається йому схожим не стільки на сцену з бондіани, скільки на літературно-фільмовану ж «кумедну історію про голого інженера Ільфа і Петрова» [5, с. 201]. Таким чином, бачимо, що Ігор здійснює внутрішню наративізацію власного життя як певний сублімативний сценарій із набору кінематографічних і поп-культурних метафор та метонімій.

Розставання з дружиною сталося після допиту жінки, в якій фокально ми впізнаємо подобу дружини через сприйняття героя. І хоча сам процес убивства дитини і жінки Ігор не бачить, проєкція на потенційне вбивство власної родини відгукується примарно семантичною тінню.

Резистентність Ігоря до травми співучасті в убивстві забезпечується відстороненим ефектом конвертації перформативної події допиту у репрезентативну кінематографічну картинку, опосередковану інстанціями фікціональних віртуальностей. Його кінематографічна свідомість проявляється постійно: він пропонує синові піти в кіно, вступає в діалог, коли йдеться про фільми, а робочі події оцінює крізь призму

кіножанрів. Так, готуючись до допиту, Ігор співвідносить ситуацію з поліцейським детективом, зазначаючи відсутність «гумових рукавичок» і «крові попередніх жертв», що дозволяє уникнути коннотацій горору та вписати подію у впізнаваний «екранний» формат [5, с. 225]. Під час самого допиту, перебуваючи під дією препаратів, він переживає стан деперсоналізації: бачить себе «з боку», як ніби спостерігач або жінка, що допитується, – візуальна «ракурсна» нарізка, яка поглиблює дистанціювання від реальності.

Щойно вийшовши з кімнати для допиту, Ігор телефонує дружині. Попри дію препарату, він бурхливо реагує на розставання: дзвонить їй коханцю й під час гудків «вистукує по клавіші “Пробіл” розслабленим вказівним пальцем похоронний марш Шопена» [5, с. 244], порушує власну заборону говорити про сім'ю на роботі, ділиться із колегами подробицями особистого життя. Після того, як дія препарату минає, він дивується, чому дружина не повертається, і знову телефонує їй. Водночас про вбиту жінку з дитиною Ігор більше не згадує – сімейна драма витісняє пам'ять про насильство.

Невдовзі в котельні з'являється художник із копією тієї самої абстрактної картини, яку Ігор раніше знищив. Герой купує полотно й залишає його на роботі, перетворюючи котельню на імпровізовану «галерею сучасного мистецтва». Таким чином, художник і його картина стають медіатором між просторами дому та роботи: котельня набуває домашніх ознак, тоді як у дім проникає професійна сфера – туди згодом приїжджає Філ, співробітник «відділу» [5, с. 276].

Спершу котельня протиставлена дому (вдома Ігор не може говорити про роботу, а на роботі – про сім'ю), однак поступово ця працівнича локація повністю замінює дім, перетворюючись на «антидім». «Відділ» має риси спецслужбістської структури – секретність, використання зброї, відставні «силовики» серед співробітників. Котельня, у якій він розташований, є семіотично перенасиченим простором, що втрачає первинні функції: єдине її тепло походить від спалювання тіл убитих, що викликає алюзії на табори смерті. Розмірковуючи про складність допиту жінки, герой зазначає, що «так, напевно, деякі офіцери в концтаборах себе виправдовували» [5, с. 225], – і ця репліка фіксує його спробу перекваліфікувати роль насильника у роль жертви, типову для психологічного механізму самооправдання.

Образ котельні має багатопланове семіотичне навантаження: вона функціонує як урбаністичний аналог пекла – місце очищення через вогонь і смерті. Її відокремленість і непоказність символізують маргінальний статус «відділу», прихованого від зовнішнього світу. Протиставлення «дім» – «антидім» перегукується з архаїчним винесенням лазні за межі житла – лімінальним простором переходу між світами. Котельня як пізній міський еквівалент лазні набуває

інфернального статусу табуованого місця, захищеного від вторгнень доти, доки не карнавалізується і не отримує фікціонально-естетичний статус «галереї сучасного мистецтва».

У радянській і пострадянській контркультурі котельня асоціюється з маргіналізованою інтелігенцією (Й. Бродський, В. Цой). Ці конотації підштовхують Ігоря замаскувати котельню під мистецьку галерею: «залізяки» невідомого призначення співробітника Молодого подаються як арт-об'єкти, а для ролі знавця мистецтва достатньо згадати Е. Воргола. У моторошно-ігровій модальності утилітарний об'єкт отримує естетичну функцію (ефект реді-мейда), відділ втрачає серйозність, а котельня набуває гротескової ролі «музей/галерея», стає популярною і отримує першу картину. Образ простору перегукується з фільмом О. Балабанова «Кочегар», де герой також живе й працює в котельні, а Філ додає кінематографічні асоціації.

Фікціональна та фіктивна природа котельні підсилюється її співвіднесенням із кінематографічною реальністю. Голлівудські фільми, на думку С. Жижека, привчають глядачів сприймати насильство естетизовано; у «відділі» ця ідея реалізується через назву операції «Голлівуд», яка не пояснюється і не має кіноатрибутів у кімнаті для допитів. Лише пізніше реципієнт може пов'язати її з «полюванням на інопланетян», де істоти маскуються під людей – дзеркальне відображення голлівудських акторів, що грають інопланетян. Прямі кінематографічні алюзії: котельня нагадує серіал «Чак», допитну кімнату Ігор називає «кіношною», а залу для нарад описано «як у кінотеатрі» [5, с. 112], проте її партійне призначення підкреслює ідеологічний контекст. Котельня поступово набуває кіноасоціацій, уподібнюється до знімального майданчика та відчужує від убивств через прирівнювання їх до кінематографічного ультранасильства.

Втрату Ігорем відчуття реальності підкреслює поведінка Ігоря Васильовича, який виглядає як актор («ніби запросили актора з ТЮГу зіграти антагоніста» [5, с. 41]) з коміксним обличчям. У журнальній версії він – інопланетянин під прикриттям, у книзі – старий вояка з гіпотетично відкритими мотивами, що підсилює враження психологічного експерименту в кіношній моделі «теорії змови». Деталі нагнітають думку про відділ як постановку, де вбивства «за кулісами зору» й лише одне зафіксоване може бути постановочним, а відсутність міських легенд підкреслює можливу фіктивність. Ігор сприймає весь відділ як психологічний експеримент, що діє заспокійливо, поки напарник не виявляє, що така думка спільна для багатьох співробітників:

«весь відділ – суцільний спектакль для нього одного» [5, с. 231]. Це дозволяє дистанціюватися від насильства і виправдовує власні дії, уявляючи, що влада діє з меншим жорстоким розважальним наміром, ніж спочатку здавалося.

У героя є вибір: позбутися ілюзій або утвердитися в них, торкнувшись дитячого трупа; він обирає психологічний комфорт, а не конкретику [5, с. 231]. Кінематографічні та мас-культурні асоціації поступово зміцнюють віру Ігоря у фікційність його роботи, а подібна логіка властива й іншим співробітникам, наприклад, Ігорю Васильовичу, який порівнює відділ із мультфільмами «Американський тато» та «Південний парк». Це дозволяє Ігорю позбутися докорів сумління: він бачить у живій людині майбутній труп і під час останнього вбивства ставиться до ситуації цілком ділово, запам'ятовуючи інтер'єр для звіту, не відволікаючись на «зайві дрібниці» [5, с. 365–373]. Внаслідок цього герой переживає емоційну кататонію та цинізм: вбивство стає буденним, робочим обов'язком, нормативно кодифікованим у жанрі звітної документації.

Поп-культурні асоціації та кінематографічність відділу доповнюються його бюрократизованою організацією, типізованою як непримітна канцелярія провінційного міста. Убивства перегукуються з «Процесом» Кафки: ірраціональні та несподівані, водночас точність опису реакцій допитуваних і інвентаризація речей суворо регламентовані [5, с. 116]. Начальство підтримує порядок через нормативність бюрократичної рутини, а спроби співробітників «виділитися» літературним стилем чи жартами раціоналізуються як бажання «розвіяти удаваний ідіотизм» [5, с. 113]. Контраст між абсурдом убивств і суворою деталізацією звітів та інвентаризацією, а також завзяттям співробітників у виконанні відразливої роботи, створює ілюзію контролю й нормальності.

Інвентаризація та взаємодія з предметами, а не з людьми – основний спосіб відчуження і збереження сім'ї для Рената Йосиповича, який кинув пити. Його самохарактеристика – «людина-канцелярія», діяльність пов'язана не з людьми, а з податливими до впорядкування предметами. Життя «канцелярського щура» [5, с. 20] стає порятунком від мук совісті – але після смерті Філа й у Рената ця захисна оболонка руйнується: він напивається до нестями. За Ганною Арендт, подібні люди відмовляються судити і мислити, повністю занурюються в бюрократичний порядок – абстрактність обов'язків полегшує таку діяльність, але зіткнення з наслідками такого бюрократичного самообману для злочинця неминуче.

Ігор теж рятується в цих звітах. Звіт у відділі – це бюрократизована нейтралізація пам'яті про злочин, переведення її у прийнятну, відповідну для засвоєння форму, нормалізація аномальної подієвості (як частини роботи), і «закриття» справи. Це також зміщення фокусу з людей на об'єктивізовано предметний інтер'єр, – саме

за такими чинниками рухається подальша Ігорева нарративізація подій.

Зацикленість і точне запам'ятовування інтер'єру зрозумілі, коли Ігор когось допитує, але лякають, коли ця діяльність у режимі автоматизму виходить за межі роботи, бо вона несе на собі відбиток звітів про допити перед убивствами. Епізод поїздки до дружини Філа через це виглядає як прелюдія до чергового вбивства і викликає напругу: довгий опис дороги, колега Ігор Васильович у попутниках, а далі – омертвіло інвентаризуючий погляд мовчазного Ігоря, що звертає увагу на всі деталі з моторошною точністю.

До цього додається відчуття, що Ігоря сприймають як убивцю, звинувачують у смерті Філа. У квартирі дружини Філа він раптово зупиняє погляд на бузкових колготках і білих шкарпетках із сірою, забрудненою частиною на п'ятці – і ця різко усвідомлена присутність дитини в будинку стає для читача паралеллю і до речей сина Ігоря в порожній квартирі, і до страху за його життя, і до волоска вбитої дитини на одязі Ігоря Васильовича. Але ця паралель виникає тільки рецептивно, для читача, проте не існує для самого героя і не призводить його до рефлексії. Інвентаризація для нього служить лише способом нейтралізації травматичного переживання смерті Філа, реакції його дружини.

Книжкова та журнальна версії роману по-різному інтерпретують події. У книзі через образи співробітників досліджується ієрархічне підпорядкування, «військові рефлексії» та межі підкорення, тоді як у журнальній версії фокус зміщується на поділ на «своїх» і «чужих», а інопланетне вторгнення сприймається як беззаперечна реальність. У типовій фантастиці контакт із інопланетянами викликає здивування та переосмислення світу, але в журнальній версії Ігор не реагує, і навіть коли з'ясується, що його дружина інопланетянка, його ставлення не змінюється.

Журнальна та книжкова редакції по-різному акцентують ідеї роману. У журнальній версії сюжет зосереджений на питанні «хто є людиною», де винищення «інопланетян» підкреслює хибність межі «свій–чужий» (подібно до людської ксенофобії). Натомість у книжковій версії фантастичний мотив усунено, і увагу зосереджено на соціально-філософських питаннях влади та контролю над людиною. У журнальній версії порівняння з фільмами, книгами та знаками культури – це вгадування Ігорем природи світу, його фікційної примарності, невизначеності, ірреальності, а також зламування стереотипу про те, як могло б виглядати інопланетне вторгнення, і спроба уявити, у що воно могло б реально перетворитися. У книжковій версії все це стає

різними способами відчуження від власного вчиненого насилля.

Мерехтливим від одного варіанта до іншого виявляється образ акули, що з'являється в кінці роману. У журнальній версії вона співвідноситься з катером хлопчика біля лікарні, який гопник описує «як у кіно» [4]. Хлопчик із катером стає «ідеальним», асоційованим із картиною Мадонни Літта [4]. Сцена набуває ідилічного кінематографічного характеру й контрастує з пережитим насильством.

Ігор хоче купити сину катер, але обирає допустимий еквівалент – акулу, яка стає єдиним предметом, очікування від якого збігаються з реальністю [5, с. 417]. У журнальній версії на цьому фоні виникає дзеркальне нашарування ситуацій і дійових осіб (озеро/басейн, хлопчик/син, катер/акула), що набуває кінематографічного осмислення та стилістичного відбитку робочих звітів Ігоря. У книжковій версії акула фокусує увагу сама по собі, без асоціацій із катером, і матеріальність предмета створює оплот спокою та екзистенційну опору на тлі абсурдності інших сфер життя героя.

Таким чином, у романі «Відділ» зло і насильство проживаються як буденний, повсякденний досвід. Банальність зла неодноразово осмислюється в літературі та історії – близький, але не тотожний досвід знаходимо у Ф. Кафки, проте в ньому домінують абсурдистські тенденції винуватості без раціоналізованої провини, інколи трактовані в релігійному ключі: щось подібне відчувається на початку «Відділу», коли фокальному герою невідомо, за що на його роботі вбивають людей, через що твір здається роздумом про абсурдність насильства, яке випадковим чином обирає своїх жертв.

Як зазначено раніше з погляду Арендт, бюрократична система породжує терпимість до насильства; а за Жижеком і Зонтагом ультранасильство стає звичним через його медіафікціоналізацію.

Як наслідок, усі герої «Відділу» вважають себе невинуватими, проте одні оперують непричетністю до безпосереднього процесу вбивства, а інші апелюють до ідеологічної згоди з начальством. Так, наприклад, для Філа та Ігоря Васильовича боротьба з «екстремістами» нічим не відрізняється від боротьби з гіпотетичними інопланетянами, а відсутність доказів вини або загрози замінюються ієрархічною системою та авторитетом начальства.

Деякі наслідки цього очевидні: розлад у родині головного героя, страх за неї та її втрата; цілодобове стеження камер що перетворює Ігоря на параноїка, який готується до смерті в будь-який момент, втрачає відповідальність за своє життя й радиться щодо подальших вчинків з Олегом як із режисером. Самотність призводить до obsesивно-компульсивних реакцій.

До того ж, мова думок Ігоря після численних звітів набуває рис канцеляриту, стає сухою,

документальною, тобто ормальність набуває рис зла, межа між полярностями *родина/робота, насильство/буденність* розмивається.

Порівняння книжкової та журнальної версій показує відмінності у їхній проблематиці. Книжкова версія зосереджена на проблемі залучення людей до системного насильства та способах існування в подібних системах, тоді як

у журнальній версії сильний пафос фікційної, неоднозначно-мерехтливої природи світу – розкривається варіація уявлень про життя як симулякр. Винахідливість цієї трактовки полягає в тому, що гносеологічні уявлення фокального героя, його ставлення до насильства не змінюються під впливом цієї істини, хоча й суперечать тим ідеям і поп-культурним штампам, якими живе герой.

Список використаної літератури

1. Арндт Х. Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла. Пер. з англ. А. Котенка. Вид. 2-ге, виправлене. Київ: Дух і Літера, 2021. 376 с.
2. Бородіна Н. Жорстокість в літературі: філософський аспект // Докса. 2021. Вип. 1. С. 8–23.
3. Перерва О. Тематизація насильства в сучасній літературі. // Science and innovations in the 21st century: матеріали I Всеукраїнської Інтернет-конференції студентів та молодих вчених (Мелітополь, 12 травня 2021 р.) Гуманітарні науки. Соціальні та поведінкові науки. Мелітополь: ТДАТУ, 2021. С. 61.
4. Сальников О. Відділ (журнальний варіант) // Портал «Слов'янська література». URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/salnikov-viddil-magazine> (дата звернення: 29.09.2025).
5. Сальников О. Відділ (книжковий варіант) // Портал «Слов'янська література». URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/salnikov-viddil-book> (дата звернення: 29.09.2025)
6. Собуцький М. Насильство, катарсис і «не-Я» глядача // Наукові записки НаУКМА: Гуманітарні науки. 2003. Т. 22. Ч. 1. С. 119–121.
7. Толстов В. Китайський синдром // Портал «Слов'янська література». URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/tolstov> (дата звернення: 29.09.2025)
8. Шин М. Інтертекстуальні відсилання до кінофільмів у романі О. Б. Сальнікова «Відділ» // Портал «Слов'янська література». URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/shyn> (дата звернення: 29.09.2025)
9. Юзефович Г. Олімпіада, хіп-хоп і кочегарка: три Росії в трьох російських романах – Сальнікова, Архангельського і Немзер // Портал «Слов'янська література». URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/yuzefovich> (дата звернення: 29.09.2025)
10. Sontag S. On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1977. 182 p.
11. Žižek S. Violence: Six Sideways Reflections. New York: Picador, 2008. 270 p.

Надійшла до редакції 05 травня 2025 р.

Переглянута 02 липня 2025 р.

Прийнята до друку 10 серпня 2025 р.

Опублікована 30 грудня 2025 р.

References

1. Arendt, H. (2021). Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil (A. Kotenko, Trans.; 2nd ed., revised). Dukh i Litera. [in Ukrainian]
2. Borodina, N. (2021). Cruelty in literature: A philosophical aspect. Doksa, (1), 8–23. [in Ukrainian]
3. Pererva, O. (2021). Thematization of violence in contemporary literature. In Science and innovations in the 21st century: Proceedings of the First All-Ukrainian Internet Conference of Students and Young Scientists (Melitopol, May 12, 2021). Humanities. Social and Behavioral Sciences (p. 61). TDAU. [in Ukrainian]
4. Salnikov, O. (2015). Department. Portal "Slavic Literature" <https://www.slavicliterature.in.ua/salnikov-viddil-magazine/> [in Ukrainian]
5. Salnikov, O. (2018). Department. Portal "Slavic Literature" URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/salnikov-viddil-book> [in Ukrainian]
6. Sobutskyi, M. (2003). Violence, catharsis, and the "not-I" of the viewer. Naukovi zapysky NaUKMA: Humanitarian Sciences, (22, Ch. 1), 119–121. [in Ukrainian]
7. Tolstov, V. (2016). Chinese syndrome. Portal "Slavic Literature" URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/tolstov> [in Ukrainian]
8. Shyn, M. (2025). Intertextual references to films in A. B. Salnikov's novel. Portal "Slavic Literature". URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/shyn> [in Ukrainian]
9. Yuzefovich, G. (2018, May 20). Olympics, hip-hop, and the boiler room: Three Russias in three Russian novels – Salnikov, Arkhangelsky, and Nemzer. Portal "Slavic Literature". URL: <https://www.slavicliterature.in.ua/yuzefovich> [in Ukrainian]

10. Sontag, S. (1977). On photography. Farrar, Straus and Giroux. [in English]
11. Žižek, S. (2008). Violence: Six sideways reflections. Picador. [in English]

Submitted May 05, 2025.

Revised July 02, 2025.

Accepted August 10, 2025.

Published December 30, 2025.

Kseniya Zalozna, Postgraduate student, Department of History of Foreign Literature and Classical Philology, V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Square, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: ksusha.zaloznaya@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-3299-3253>

Fictionalism and Routine: Tropes of Alienated Violence in A. Salnikov's «The Department»

The article analyzes the mechanisms of alienation and normalization of violence in Alexey Salnikov's novel *The Department* (*Отдел*), which exists in two versions — the magazine version (2015) and the book version (2018). The focus is on the bureaucratization and cinematic code in the perception of cruelty.

In contemporary media discourses, violence increasingly takes on the form of everyday normality, which calls for a rethinking of its artistic representations. Salnikov's *The Department* combines bureaucratic and cinematic codes, demonstrating the mechanisms of alienation and routinization of cruelty.

The aim of the article is to determine how these mechanisms are realized in the text through bureaucratic proceduralism, the trivialization of everyday details, and the fictionalization of events.

The analysis explores how the representation of killings in reports diminishes their emotional significance, turning violence into a routine process. This aspect is examined in the context of Hannah Arendt's concept of the banality of evil and Slavoj Žižek's notion of systemic violence. The main characters lose their capacity for reflection, while the language of bureaucracy, mythologization, and alienated cataloguing of reality serves to justify crimes.

Another important mechanism of alienation is the use of cinematic clichés. The protagonist perceives what happens through film stereotypes, and the department where he works becomes receptively similar to a cinema hall or film set. Operation *Hollywood*, ekphrastic references to cinema, and the narrativization of events through familiar scenarios create the effect of fictionality of what is happening, echoing Žižek's ideas on the perception of violence in mass culture and Susan Sontag's reflections on visual distancing.

A comparison of the versions shows that in the magazine version, the fight against aliens introduces a different interpretative focus on violence. In the book version, this element is removed, shifting the emphasis to power, control, and the individual's voluntary participation in an absurd system.

Thus, the novel demonstrates how bureaucracy and pop culture can be used to transform violence into an everyday norm and evil into a social convention.

Keywords: representation of violence, bureaucracy discourse, estrangement of violence, cinematographic codes, fictionalization of reality, systemic violence.

Як цитувати: Залозна, К. (2025). Фікціональність і рутина: тропи відчуженого насильства в романі О. Сальнікова «Відділ». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, (97), 126-132. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-97-19>

In cites: Zalozna, K. (2025). Fictionalism and Routine: Tropes of Alienated Violence in A. Salnikov's «The Department». *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series Philology*, (97), 126-132. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-97-19> [in Ukrainian]