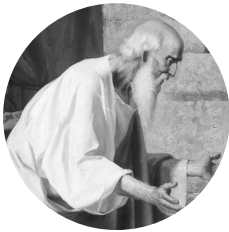


Відділ україністики  
Інституту слов'янської філології  
Вроцлавського університету

Відділ теорії літератури  
Інституту літератури  
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

*Серія*  
«ТЕОРЕТИЧНІ РЕВІЗІЇ»  
*Випуск четвертий*

# Postcolonialism Generations Culture



Edited by  
*Tamara Hundorova*  
and *Agnieszka Matusiak*

KYIV  
LAURUS  
2014

# Постколоніалізм Генерації Культура



За редакції  
*Тамари Гундорової*  
і *Агнешки Матусяк*

КИЇВ  
LAURUS  
2014

УДК 821(4-11).09"197/199"

ББК 83.3(45)

П63

**Постколониалізм.** Генерації. Культура. / за ред. Т. Гундорової,  
П63 А. Матусяк. — Київ : Лаурус, 2014. — 336 с. — (Серія «Теоретичні ревізії» ; вип. 4).

ISBN 978-966-2449-64-8

Вміщені у цій книжці статті і розвідки виводять на авансцену сучасних дискусій нових агентів — *покоління і постколониалізм*. Постколониальна критика, рухаючись на Схід Європи, відкриває тут свій новий об'єкт — генерації. Які вони — батьки і діти епохи посткомунізму і постколониалізму? Яка вона — постколониальна критика на Сході Європи? Яке воно — посттоталітарне покоління? Які вони — нові *теоретичні ревізії* на Сході Європи? Наша мета — інтегрувати трансгенераційну тематику в сучасні постколониальні студії.

УДК 821(4-11).09"197/199"

ББК 83.3(45)

Рецензент:

*Тетяна Свербілова* — докторка філологічних наук, старший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

В оформленні книжки використано картину

Ніколая Лосева (1855 — після 1918) «Блудний син» (1882)

Видання профінансовано в рамках наукового проекту  
NPRH № 12Н 12 0046 81 «Поколінневий посттоталітарний синдром  
у слов'янських літературах Центральної, Східної  
та Південно-Східної Європи в світлі постколониальних студій»

ISBN 978-966-2449-64-8

© Видавництво «Laurus», 2014

© Автори статей, 2014

## Зміст

<i>Тамара Гундорова. Генераційний виклик і постколоніалізм на сході Європи. Вступні зауваги. . . . .</i>	<i>7</i>
--	----------

### 1. Постколоніальна перспектива: як працює теорія

<i>Олег Ільницький. Роздуми про «культуру» в імперії (З перспективи російсько-українських взаємин, 1800–1850) . . . . .</i>	<i>17</i>
<i>Тамара Гундорова. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи . . . . .</i>	<i>26</i>
<i>Катажина Глінянович. Постколоніалізм як колоніалізм. Безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі . . . . .</i>	<i>45</i>
<i>Даріуш Скурчевський. Радикальна конверсія як постколоніальне витіснення. Культурне самовигнання у романах Пьотра Ібрагіма Кальваса як остаточне подолання (пост-) тоталітарної травми. . . . .</i>	<i>53</i>
<i>Марко Павлишин. Постколоніалізм як метод і склад думки. Спостереження щодо українського літературознавства на сторінках журналу «Слово і час» у роках 1991–2011 . . . . .</i>	<i>73</i>
<i>Наталія Овчаренко. Транскультурний дискурс: мандрівка до канадської ідентичності . . . . .</i>	<i>84</i>
<i>Софія Філоненко. «Найкращий сищик імперії» Владислава Івченка: упосліджений на службі колонізатора . . . . .</i>	<i>98</i>
<i>Олена Кобчінська. Слово батька – мовчання матері – письмо сина: постколоніальний трикутник Тагара Бен Джеллуна . . . . .</i>	<i>111</i>
<i>Олександр Михед. Між Тінтіном та Ієронімусом Босхом: інтермедіальне прочитання тексту Бельгійського Конго . . . . .</i>	<i>122</i>

## 2. Генераційна перспектива: як ідентифікується покоління

<i>Агнешка Матусяк, Матеуш Светліцкі.</i> Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях . . . . .	129
<i>Олександр Пронкевич.</i> Теорія поколінь в іспаномовному літературознавстві: уроки для України. . . . .	146
<i>Ярослав Поліщук.</i> Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого») . . . . .	162
<i>Марія Литовская.</i> Другие / чужие как проблема в художественных текстах о «русских детях» . . . . .	175
<i>Ганна Черненко.</i> Особливості дискурсивних форм геронтофобії у пострадянській Україні . . . . .	192
<i>Ольга Шестопал.</i> Концепт «переможеного покоління» та його репрезентація у романі Хуана Марсе «Чари Шанхаю» . . . . .	206
<i>Оксана Заїковська.</i> Творчість Дугласа Коупленда: покоління у пошуку ідентичності. . . . .	220
<i>Алла Татаренко.</i> Тема батьків і дітей та її поетикальні проєкції у сербській, хорватській, боснійській літературах кінця XX – початку XXI століття . . . . .	230
<i>Тетяна Остапчук.</i> Художній образ покоління DP крізь призму постколоніального перепрочитання . . . . .	243
<i>Раїса Мовчан.</i> «Кобзар на мотоциклі» як генераційний концепт доби «розстріляного відродження» . . . . .	258
<i>Наталія Лебединцева.</i> Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини XX – початку XXI сторіччя. . . . .	268
<i>Леся Демська-Будзуляк.</i> Українські літературознавці 1910–1920-х років як генераційний феномен . . . . .	282
<i>Ярина Цимбал.</i> Без сім'ї: дебют українського футуризму . . . . .	289
<i>Микола Сулима.</i> Михайль Семенко між батьком і дочкою . . . . .	301
<i>Людмила Бербенець.</i> «Загублене покоління» 1990-х у романі Майкла «Сторожі тротуару» . . . . .	306
Про авторів . . . . .	316
Анотації . . . . .	321

## Генераційний виклик і постколоніалізм на сході Європи. Вступні зауваження

Тамара Гундорова

Постколоніальні студії, які здобули широку популярність на Заході, починаючи із шістдесятих років, пережили вже кілька етапів свого розвитку і нині постають не як замкнена система, а як плетиво різнорідних ідей, котрі можна розглядати як альтернативні шляхи осмислення і прочитання західної модерності. Основними напрямками постколоніальних студій, як вони визначилися на сьогодні, є дослідження антиімперських стратегій та ідеологій, питання глобалізації та аналіз різних форм підпорядкування (національного, расового, гендерного, класового).

Починаючи із засадничої для постколоніальних студій праці Едварда Саїда «Орієнталізм» (1978), у якій поставлено питання про те, як західний науковий дискурс перетворився на імперську інституцію, основним об'єктом постколоніалізму стають взаємини європейських країн і суспільств, колонізованих у модерні часи. З часом поле цих студій розширюється і сягає як передмодерних часів, так і доби постмодернізму. При цьому відбувається і геокультурна міграція теорії, і своєрідна корекція об'єкту дослідження: з одного боку, до аналізу колишніх колонізованих народів «третього світу» долучається проблематика, пов'язана із життям білих переселенців-колонізаторів, водночас постколоніальні студії починають досліджувати *інші* види імперій, не лише британську; з другого боку, постколоніальні студії збагачуються завдяки методології гендерних студій, марксизму, новому історизму, деконструктивізму. А загалом одним із центральних понять постколоніальних студій стає *постколоніальна модальність*, що означає дискурсивний спротив колоніальній владі.

Новий етап у розвитку постколоніальних студій у дев'яностих пов'язаний із залученням проблематики, пов'язаної з країнами «другого світу», зокрема постсоціалістичними країнами Східної Європи. Підставами для цього стає розуміння того, що колишній радянський

блок структурно був системою, де працювали механізми колонізації, поневолення і домінування. Отож після розпаду Радянської Союзу, який функціонував як імперська структура, постколоніальні студії мігрують і на пострадянський простір. У цьому ряду досвід України, яка перебуває в ситуації напівколоніальної залежності, починаючи із XVII століття, і яка пережила важкий досвід тоталітарної колонізації у XX столітті, особливо надається до застосування постколоніальної методології, яка демаскує відкриті і приховані механізми колоніального і неокolonіального поневолення. Саме тому постколоніальні студії і напрацьовані у рамках цієї методології підходи альтернативного мислення й читання різних форм і стратегій влади видаються особливо актуальними для аналізу посттоталітарної свідомості.

В Україні знайомство з основами постколоніальних студій припадає на вісімдесяти-дев'яності роки, коли підносяться ідеї національної суверенності, а науковці інтенсивно освоюють західні методології. Можна виділити два етапи розвитку постколоніальних студій в Україні. У дев'яностих роках починається ознайомлення з методами постколоніальної критики та залучення їх для аналізу української історії і літератури. Цей етап репрезентують насамперед україністи із Заходу. Так широкі дискусії породжує в Україні переклад книги Григорія Грабовича «Шевченко як міфотворець», у якій учений із перспективи постколоніальної критики, поєднуючи її з психоаналізом та структуралізмом, досліджує семантичні структури творчості національного українського поета<sup>1</sup>. Автор також започатковує аналіз колоніального дискурсу, зокрема семантики котляревщини<sup>2</sup>. Власне постколоніальні теорії для аналізу актуальної української літератури (творчість Валерія Шевчука, Юрія Андруховича) широко застосовує Марко Павлишин<sup>3</sup>.

Прикметно, що одним із найпотужніших напрямків постколоніальної критики, яка починає активно розвиватися у дев'яностих роках в Україні, стає гендерна критика (Соломія Павличко, Оксана Забужко, Ніла Зборовська, Віра Агеєва, Тамара Гундорова). Тоді також відбувається перше ознайомлення із засадничими текстами постколоніальної критики (з працями Едварда Саїда, Гаятрі Співак, Гомі Бгабги, Арун Мукгерджи), фрагменти яких публікують у антології світової

<sup>1</sup> Див.: *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К.: Рад. письменник, 1991.

<sup>2</sup> Див.: *Грабович Г.* Семантика котляревщини // *Сучасність*. – 1995. – № 5. – С. 65–73.

<sup>3</sup> Див.: *Павлишин М.* «Україніст в Австралії – птах дуже рідкісний...» // *Літакцент*. – 8 квітня 2009 [<http://litakcent.com>]



літературно-критичної думки за редакцією Марії Зубрицької<sup>4</sup>. Водночас у руслі американістики в Україні народжується зацікавлення проблемами мультикультуралізму (праці Наталії Висоцької, Тамари Денисової). Постколоніальна критика проникає в журналістику й есеїстику (Микола Рябчук)<sup>5</sup>.

Другу хвилю інтересу до постколоніальних студій спостерігають на початку ХХІ століття, насамперед унаслідок глибшого і предметнішого ознайомлення із працями Саїда, перекладеними українською мовою<sup>6</sup>. Виходить переклад дослідження Мирослава Шкандрія про імперський дискурс і його місце в українській літературі<sup>7</sup>, а також студія «Прощання з імперією» Олі Гнатюк про дискурс української ідентичності<sup>8</sup>. Виникає активне зацікавлення проблемами окциденталізму, ідеєю Центральної Європи, національним нарративом<sup>9</sup>.

Здавалося, що постколоніальна критика активно і продуктивно розвиватиметься в Україні і стане важливим засобом ревізії літературного канону. Однак, на жаль, ці сподівання виправдалися не вповні, і можна згодитися з Марком Павлишиним, який говорить про певне розчарування у тому, «що постколоніальні студії не знайшли в Україні більшої когорти послідовників. Адже ж це питання неабиякої актуальності»<sup>10</sup>.

Мета цього збірника – застосовувати методологію постколоніальних студій для аналізу феномену поколінневої свідомості – проблеми, яка, на моє переконання, набуває нового сенсу саме в аспекті постколоніальної і посттоталітарної критики. Проблема батьків і дітей завжди актуалізується у періоди транзитні, коли відбувається злам в ідеології, що веде до кризи узвичаєних форм життя, психологічної нестабільності, появи нових субкультурних ідентичностей. Як зауважила Ханна Арендт, досвід тоталітаризму стає ще більшою проблемою, коли зникає сам тоталітаризм. Останній руйнує приватний світ і викорінює людину з буття, робить її емоційно нестабільною, сприяє перериванню комунікативного зв'язку між минулим і

<sup>4</sup> Див.: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.

<sup>5</sup> Див.: Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. – К.: К.І.С., 2011.

<sup>6</sup> Саїд Е. Культура й імперіялізм / Пер. з англ. – К.: Критика, 2007; Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2001.

<sup>7</sup> Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої / Пер. з англ. Петро Тарашук. – К.: Факт, 2004.

<sup>8</sup> Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. – К.: Критика, 2005.

<sup>9</sup> Див. зокрема: Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т. Гундорової. – К.: Стило, 2008. – [Сер. «Теоретичні РЕвізії»]

<sup>10</sup> Див.: Павлишин М. Цит. праця.

сучасним, Я та Іншим, батьками й дітьми. Так само діє колоніалізм, наслідки якого впливають на наступні покоління і ведуть до переоцінки досвіду батьків, а також викликають труднощі адаптації до світу, ускладнюють сімейні відносини та формують різні форми зміщеної ідентичності.

Ідея покоління віддавна служить важливою культурною категорією, особливо у свідомості періоду модерності. Покоління виступає індикатором соціально-політичних і культурних змін, воно радикалізує свідомість, виявляє значення маргінальних спільнот, стає полем зіткнення високої культури та молодіжних субкультур. Важливу роль відіграє покоління і як фактор корекції літературної еволюції. Значення генераційного чинника в соціальних, культурних, політичних процесах упродовж ХХ століття зростає, і сьогодні ми можемо охарактеризувати історію минулого століття в категоріях «покоління Срібного віку», «розстріляного покоління», «втраченого покоління», «покоління хіпі», «покоління шістдесятників», «посттоталітарного покоління», «покоління нульових» тощо.

Розширення сучасного літературознавства за рахунок використання культурологічних підходів закономірно приводить до зростання уваги до тематики, пов'язаної з роллю покоління в історії та культурі. Зокрема актуальним стає аналіз генерації як важливого чинника розвитку і трансформації культурного поля у нові часи. В новітній культурі діє закон боротьби генерацій, і *generation gap* стає у ХХ столітті не лише соціальним, культурним і психоемоційним феноменом, а й феноменом естетичним, котрий породжує різноманітні форми і стилі самоідентифікації. Самосвідомість і пам'ять покоління впливають на зміну дискурсивних парадигм і культурних стилів, виконують психотерапевтичні функції, формують *образ епохи*.

Особливо інтенсивно генераційний фактор дається взнаки у зламні епохи й часи. Посттоталітарна і постколоніальна проблематика, що апелює до пам'яті, тіла, мови, тісно переплітається з ідеєю зміни поколінь, поколінневою свідомістю, розривом генерацій. Міграція постколоніальної теорії на схід Європи додає нових обертонів до аналізу поколінневої проблематики, яка виявляється особливо актуальною на пострадянському просторі. До того ж сьогодні, коли активно обговорюються можливості розгортання постколоніальних досліджень на постсоціалістичному просторі, генераційна проблематика спроможна стати одним із каналів міграції постколоніальної теорії на схід Європи. Застосування постколоніальної методології збагачує новими підходами та ідеями історіографію, соціологію, культурологію, зокрема у країнах Східної Європи та Балкан, відкриває нові мож-

ливості для дослідження літератур цих регіонів. Загалом урахування постколоніальної перспективи вносить нові акценти в аналіз поколінневої свідомості, бо акцентує на ролі покоління у процесах культурної, національної, гендерної, класової ідентифікації.

Статті, включені до цього збірника, обговорюють такі складні питання сучасного світу, як місце і роль поколінневої свідомості у процесах переборення травматичного досвіду колоніального (тоталітарного) минулого; концепції генеративної пам'яті й конфлікти, спричинені розривом поколінь у сучасному постколоніальному романі; місце центрального й маргінального як символічних означників поколінневої свідомості; компаративний аналіз *буремних* двадцятих, *радикальних* шістдесятих, *тихих* двотисячних.

Одна з робочих гіпотез цього проекту полягає в тому, що в посттоталітарній літературі тема розриву поколінь стає однією із центральних. Ідеться про посилення субкультурної ідентичності в межах різних груп, про своєрідний аутизм і недовіру до батьків, а також про пам'ять і літературну свідомість, яка розгортається в ситуації кінця постмодернізму і яка активно освоює нові культурні коди.

Прикметою сучасної культурної ситуації у Східній Європі стає загалом зростання генераційної ідентичності, що яскраво підтвердив Євромайдан 2014 року, який актуалізував свідомість дітей, вже не заражену радянським досвідом їхніх батьків. Тема розриву поколінь сьогодні стає суспільно значимою, торкаючись аспектів культурної пам'яті, субкультурної ідентичності, тілесності, мови. Загалом чинником нової культурної ситуації стає геокультурна, поколіннева, гендерна різноманітність, причому генераційна дисперсія посилює видозміну культурних полів і сприяє появі на них нових факторів активності (П'єр Бурдьє).

Уміщені тут статті аналізують синдром поколінь як постколоніальний фактор, спричинений посттоталітарною і постколоніальною травмою, а також те, як такий синдром впливає на форми інституційного функціонування літератури та конфліктні зони у творах сучасних авторів. Дослідження мають компаративний характер, торкаються процесів, які відбуваються у слов'янських та західних літературах і культурах останнім часом. Обрана тема, попри окремі принагідні звертання і кілька спеціальних досліджень, на сьогодні ще не вповні актуалізована у Східній Європі загалом і в Україні зокрема. Наше завдання полягає в тому, щоб репрезентувати стан постколоніальних досліджень в Україні, а також актуалізувати складні питання розвитку постколоніальних студій на посттоталітарних сході і півдні Європи.

Статті цього збірника розділено на дві частини. Перша стосується постколоніальної проблематики й відповідає на запитання, як працює постколоніальна теорія в літературі. Олег Ільницький у своїй статті міркує, чи правомірно розглядати імперську культуру за етнонаціональними принципами. Марко Павлишин аналізує присутність постколоніальної тематики на сторінках академічного журналу «Слово і час». Катажина Глінянович підносить питання про внутрішню колонізацію стосовно польсько-українських кресів. Відомий польський дослідник Даріуш Скорчевські досліджує релігійну конверсію і можливості постколоніальної ідентифікації. Софія Філоненко позначає траєкторію проникнення постколоніальної теми в сучасний український детектив, а Наталя Овчаренко й Олена Кобчінська аналізують постколоніальні художні практики в канадській і марокканській літературах. У моїй статті натомість ідеться про новий жанровий різновид у постколоніальній літературі – роман трансгенераційної травми, а також про складнощі, пов'язані з проникненням постколоніальної свідомості на пострадянський простір.

Основне проблемне коло питань у цій секції можна було би сформулювати, слідом за Павлишином, як те, чим є постколоніальна критика. Чи насправді «постколоніальне» стирає суперечності між (колишнім) колонізатором і колонізованим, а основним його змістом є досягнення гармонії і взаєморозуміння, як стверджує знаний дослідник? Питання це не тільки лишається відкритим, а й спонукає до дискусії. Адже постколоніалізм є передусім аналітичною категорією, спрямованою на розмаскування знання та засобів і форм його розподілу й контролю. Це також письмо, спрямоване на те, щоби проговорити замовчуване й уписати репресоване в текст культури. Постколоніальність – це також критика універсалізму, раціоналізму та європеїзму як підставових засад гуманності. Для Бгабги постколоніальне – гібридне, для Саїда – орієнталізоване, для Співак – субалтерне. Чи спроможне постколоніальне стирати суперечності й породжувати гармонію між підпорядкованим і владним? Це зовсім не риторичні питання, ідеться про саму суть постколоніальної критики.

Другу частину статей присвячено обговоренню тематики, пов'язаної з поколінням. Агнешка Матусяк і Матеуш Светліцкі дають широку і змістовну картину розвитку теорії покоління упродовж ХХ століття. Низка статей висвітлює особливості генераційного розвитку української літератури, тимчасом як Олександр Пронкевич аналізує обмеження і застороги щодо використання

теорії поколінь у літературному процесі. Марія Літовська звертається до категорії «чужого» в російській літературі для дітей, а Ярослав Поліщук – до поняття «постпам'яті» в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». Загалом амплітуда поколінневої свідомості коливається від апокаліптики до тілесної характеристики покоління двотисячних, від футуристичної біографії до «кобзаря на мотоциклі». У підсумку можна констатувати, що ідея покоління, попри певну низку термінологічних і смислових обмежень, має велику притягальну силу і вносить свої детермінанти на поле літератури й культури. Особливого сенсу набирає, зокрема, аналіз трансгенераційної проблематики, яка часто виявляється маркером постколоніальної травми, призводить до порушення духовних і фізичних зв'язків усередині сім'ї, роду, класу, позначає місця замовчування і спричиняє тілесні рани. Спроба поєднати теорію покоління із постколоніальною теорією – основна мета цього збірника. Саме ці аспекти, на мою думку, сьогодні виявляються особливо актуальними для постколоніальної критики на сході Європи.





Частина перша  
**Постколоніальна  
перспектива:  
як працює теорія**





Олег Ільницький

## Роздуми про «культуру» в імперії (З перспективи російсько-українських взаємин, 1800–1850)

Соціальна реальність існує, так би мовити, подвійно – у речах та в душах, у сферах та звичках, зовні та всередині носіїв...

П'єр Бурдьє

Террі Іглтон висловив думку, що слово «культура» є «одним із двох або трьох найскладніших слів у англійській мові»<sup>1</sup>. Я гадаю, що воно так само складне і в інших мовах. Слово «культура» стає особливо складним, коли йому передують прикметники, такі, як «російська» або «українська», які, наче магією, перетворюють складні, амбівалентні процеси на однозначні «національні» інституції. (Схоже може статися з іменником «література», який має властивість трансформувати *тексти* в «національні» «інституції»). Іншими словами, попри те, що нині модно говорити про «сконструйовану» природу націй та ідентичностей, такі концепти, як «російська культура / російська література» і «українська культура / українська література» функціонують часто як квазіесенціалістські, апріорні, неісторичні категорії. Це особливо притаманне поняттю «російська культура», яку зазвичай сприймають як «культуру» Російської імперії. (Із практичних причин у цій статті обмежую ідею «імперії» до східних слов'ян). По суті, це служить відправним пунктом і «природним» ґрунтом для «національного» аналізу імперських культурних явищ у «російському» дусі<sup>2</sup>.

---

*Поштова адреса:* Professor Oleh S. Ilyntzkyj, Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta, 200 Arts Building, Edmonton, Alberta T6G 2E6, Canada.  
*E-mail:* oleh.ilyntzkyj@ualberta.ca

<sup>1</sup> *Eagleton, Terry.* The Idea of Culture. – Malden, MA: Blackwell, 2000. – P. 1.

<sup>2</sup> Прикладом може бути: National Identity in Russian Culture: An Introduction / Simon Franklin and Emma Widdis, eds. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. Див. мою рецен-

Як ілюстрацію того, що маю на увазі, дозволю собі зачитувати двох видатних учених.

Григорій Грабович писав: «Сучасна українська література подає зразковий приклад літератури, що розвивається *всередині російської літератури* і потім відокремлюється від неї, рухаючись від мало не існування до розвиненої, добре диференційованої національної літератури. Фактично, українська література стала українською тільки до тієї міри і завдяки тому факту, що ідентифікувала себе *інакшою, ніж російська*, і що *відокремила* себе від мнимої і канонічної *єдності*» (курсив мій. — О. І.)<sup>3</sup>.

Друга цитата — з книжки «Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом» Едити Бояновської. Тут вона стверджує: «*Імперський* [культурний] *контекст* є дуже доречним»<sup>4</sup> для розуміння Гоголя. Водночас вона наголошує, що «*наднаціональна імперська культура*» [тобто «*всеросійська*» культура] є «*фікцією*». На місце імперської культури (концепцію, яку я розгортатиму) вона ставить виняткове існування «того, що фактично було *просто російською культурою*, привілейованою культурою російськоцентричної імперії, хоч і з *багатоетнічним впливом*» (курсив мій. — О. І.)<sup>5</sup>.

Я бачу декілька проблем із цими підходами до «культури» в імперії. По-перше, я скептично ставлюся до моделі, яка декларує одну «національну» інституцію (російську) як основу другої (української), бодай тому, що це означає взяти на віру категорію «російськості», яка фактично є амбівалентною як термін і проблематичною в сенсі визначення національної ідентичності й форми державності. Це було ясно навіть для більшості росіян у першій половині XIX століття, які говорили про обумовлений характер російськості, закидали брак національної специфіки і вказували на недорозвиненість національних інституцій. Вони нарікали на національну незрілість, відсталість і відсутність оригінальності. Таку тривогу зраджували Карамзін, Пушкін, Чаадаєв і Белінський (останній вказував, зокрема, на відсутність літератури). До того ж наука останніх десяти-

зію на цю книжку: *Ilyntzkyj, Oleh. A Thousand Years of 'Russianness'? // Canadian Slavonic Papers. — 2005. — Vol. 47. — No. 1/2. — P. 127–138.*

3 *Grabowicz, George. Problems with the Horizon of Expectations: The Russian Reception of Ukrainian Literature in the First Half of the 19th Century* [«Проблеми горизонту сподівань: російська рецепція української літератури в першій половині XIX століття»]. [http://umanitoba.ca/libraries/archives/grants/rudnyckyj\\_lecture/lecture\\_6.htm](http://umanitoba.ca/libraries/archives/grants/rudnyckyj_lecture/lecture_6.htm)

4 *Bojanowska, Edyta. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism. — Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007. — P. 9.*

5 Там само.

тиліть (історична і літературна) також висловила серйозні сумніви про влучність «національної» категорії стосовно росіян і їхніх інституцій, звертаючи увагу на те, що Російській імперії не вдалося вийти за межі свого імперського характеру навіть до її краху наприкінці ХХ століття<sup>6</sup>.

З огляду на такі факти, думаю, важливо переглянути концепт «російськості» як всепояснювальної категорії («канонічної єдності» Грабовича) стосовно культурних процесів, які відбувалися в імперії. Я переконаний, що не слід висувати «російськість» як національний стан (статус) імперії, особливо у першій половині ХІХ століття. Проблема з присудженням «російській культурі» «національної» першості і квазіонтологічного (замість історичного) статусу в імперії полягає в тому, що це дозволяє науці розглядати імперських, неросійських культурних діячів та їхній творчий капітал тільки як зовнішній «вплив» на російську культуру (повертаюся до слів Бояновської), позбавляючи цю неросійську присутність у імперських процесах будь-якої реальної автономної культурної «дієвості» (agency) й ідентичності. Іншими словами, категорія «російська культура» стає не однією з багатьох «національних» або етнічних категорій у багатоетнічній, наднаціональній культурі, а базовою категорією, інституцією, що визначає імперію та її культуру. Цей підхід позбавляє імперію будь-якої незалежної культурної функції, – себто установчої, формотворчої ролі – тому що передає усе це «російській культурі».

У цій статті я хочу висловити низку аргументів на користь гіпотези, що у першій половині ХІХ століття в імперії не було, власне кажучи, «національних» інституцій (ані російських, ані українських), і запропонувати субтельніший спосіб моделювати «культуру» й культурні стосунки етнічних інтелігенцій у імперських умовах. Із суто емпіричного погляду, на мою думку, недоцільно говорити про dokonані національні «категорії», наприклад, про національні «літератури». Радше про *тексти*, що їх писали *етнічні росіяни й українці*, адже повномасштабних «національних» літератур не було; в ліпшому ви-

---

<sup>6</sup> На тему слабко розвиненої російської національної ідентичності див. праці Девіда Сондерса (David Saunders), Джефрі Госкінга (Geoffrey Hosking), Рональда Суні (Ronald Suny), Дональда Фангера (Donald Fanger) і Анни Лаунсбері (Anne Lounsbury). Вони звернули увагу на те, що серед росіян було почуття «відсутності національної літератури» і бажання розвинути «явно національну літературу з нічого» (Лаунсбері). Ольга Майорова (Olga Maiorova) також обґрунтовує ідею того, як «імперський характер Росії загрожував їй самоусвідомитися як нація».

падку вони тільки народжувалися. Те саме слід сказати про «національні культури».

Насправді існувала одна імперська культура (інституція), в якій брали участь дві етнічні інтелігенції. Цілком можливо, що імперія становила унікальну до-національну культуру і до-національну літературну інституцію, що їх найкраще описати як «імперські», – це інституції, передбачені історичною та соціальною ситуацією першої половини XIX століття. Замість того, щоб уявляти всю культурну діяльність як апіорі «російську», я наголошую на імперському статусі і росіян, і українців. Це пояснює не тільки їхню «національну» обумовленість, а й, парадоксальним чином, їхній підвищений інтерес до «національної» креативності, бо вони самі ще не були уповні «національними». Ці дві етнічні інтелігенції уможливили «імперську культуру», яка спочатку не розрізнявала окремі «національні» інституції. Отже, можна говорити і про неіснування «національних» культур.

Російська й українська інтелігенції перебували в імперській культурі, де спільна діяльність укорінювала етнічні дискурси, жоден з яких на тому етапі не сформувався у що-небудь, що можна назвати «національним». Тому я вважаю, що передчасно надавати «національним» інститутам (категоріям) центрального значення, бо вони ще не були основним організаційним принципом суспільного життя. Ба більше, мені здається, що неправильно вбачати сильне національне, бінарне протиставлення між росіянами й українцями, в якому – зрештою – перевага надається росіянам.

Моя модель «імперської культури» не є ієрархічною. Вона дозволяє плюралізм, національні протиріччя і національну амбівалентність (замість гомогенної «російськості»). Я визнаю «імперську культуру» як ґрунт, на якому «національний» суб'єкт, або суб'єкт, що «націоналізується», і його суб'єктивність формувалися, але сам ґрунт залишався нестабільним у «національному» аспекті й зазнавав «етнічної» конкуренції та динамічної культурної трансформації. Я уявляю «імперську культуру» як період, коли «національні» чи «націоналістичні» метанаративи були в зародковому стані, але й надалі підпорядковувалися доромантичним принципам (наприклад, вірність і служіння суверенові, визнання легітимності династії, класова солідарність).

Отже, у моїй моделі «імперської культури» немає місця для ексклюзивно «російських» категорій та інститутів. «Культура» передусім є продуктом багатонаціонального соціального класу (інтелігенції), який реалізує себе в імперських столицях, через посередництво імперських періодичних видань і видавництв, та, звісно, російської

«лінгва франка». Ця мова надає «імперській культурі» оманливої однорідності, тому важливо наголосити, що насправді культура є етнічно неоднорідною, а надто, що до 1847 року вона була досить відкритою до української тематики.

Словом, «імперська культура» як теоретична модель зберігає культурну «диференціацію», яка існувала в імперії, тоді як «російська культура» намагається нівелювати цю різницю, створюючи неправдиву картину культурних процесів у імперії на початку XIX століття. У теоретичному плані «імперська культура» відновлює етнічне розмаїття культурного процесу та естетичних практик, якому відмовляє «російська культура». Розглядаючи культурну діяльність українців та росіян як одну складову «імперської культури», можна простежувати їхні взаємини й конфлікти, не зводячи їх до якогось спільного «російського» знаменника.

Пропонуючи ідею «імперської культури», я не кажу, що немає «російської культури», але стверджую, що треба розрізняти «імперську культуру» і *конструювання* «національної» «російської культури», яке провела російська етнічна інтелігенція на підставі імперської. Повторюю, фактичний, соціально-культурний і політичний стан імперії був імперським, тобто багатонаціональним. Я визначаю «російську національну культуру» і, як наслідок, «українську національну культуру» як додаткову ідеологічну конструкцію, що її сформувала відповідна інтелігенція для конкретних соціально-політичних і культурних цілей. Росіяни й українці творили «уявлені спільноти» (Бенедикт Андерсон), «національні» простори, використовуючи спільні культурні процеси та капітал імперії. Отже, будь-яка теоретична модель, яка вважає «російську культуру» базовим полем імперської культурної діяльності, плутає російське націоналістичне моделювання імперських процесів із власне російською культурою. А вони не були ідентичними.

Як теоретична позиція поняття «російська культура» маскує реальність імперії, тоді як «імперська культура» показує її як конкретну ідеологію. Це допомагає пояснити, чому деякі вчені й більшість росіян уявляють російську культуру природним станом імперії. Як ідеологія «російська культура» заявляє (я дещо спрощую), що східні слов'яни є росіянами, і тому не хоче бачити ні «різниць», ні «інших» у межах «імперської культури», де все фігурує як «своє» (російське). Етнічні росіяни чітко створювали модель національності й культури в межах «імперської культури», привласнюючи її духовне життя. Для росіян не було ніякої доречної різниці між наднаціональними процесами і «російською культурою». Для гуманітарних дисциплін (і для

українців) це розходження має вирішальне значення. Гуманітарні дисципліни не можуть регулюватися тим, що Фуко назвав би «епістемотою» російського націоналіста (див. «Слова і речі»).

Повинен відзначити, що відколи «російську культуру» розглядають як результат історичного процесу, себто як один із дискурсивних варіантів «імперської культури», українська перестає бути підмножиною якогось російського інституту (наприклад, російської літератури). В «імперській культурі» українці вочевидь не є росіянами. Вони є інакшим етносом, рівнозначним етнічним росіянам; вони – не представники російськості й російської культури, а дієва сила українства та новонародженої української культури.

Із цього робимо висновок, що «імперська культура» не припускає культурної гри з нульовою сумою, в яку постійно грали українські й російські критики і за допомогою якої культурні цінності та письменників (згадаймо Ореста Сомова, Євгена Гребінку, Григорія Квітку, Миколу Гоголя та інших) слід зарахувати або до однієї, або до другої «нації», а саму «національність» тлумачать тільки у взаємозаперечних бінарних схемах. Цей підхід, звісно, не залишає місця для національної плинності, неясності або невизначеності, які й були ознаками імперії. Перевага «імперської культури» полягає в тому, щоб не представляти українців як діячів культури, які «змінюють» (себто «зраджують») свою «національність», аби «стати» росіянами (доказом чого мають бути їхні російськомовні тексти або російські теми – візьмімо Гоголя, наприклад), а показати їх як етнічних українців, які старалися впоратися з особливими для них складнощами й вимогами імперського культурного життя. Власне, вони були предтечами української національної культури в імперії, а не російськими письменниками за природою або вибором.

Щойно ми відмовимося від моделей культури, які трактують росіян і російські інституції як вічну, незмінну сутність (себто відмовимося від есенціалізму), зможемо уповні зосередити увагу на тому, як культурна продукція та її споживання насправді виглядали в багатоетнічній імперії. Це доведе, що культурний капітал, створений у імперських лінгвістичних і видавничих умовах, був податливий для широкого споживання у колах багатоетнічної інтелігенції. Зокрема він був доступний росіянам для російської «національної» інтерпретації або привласнення. Асиміляція (інтерналізація) українського імперського капіталу росіянами – це, очевидно, ще не доказ, що він насправді був російським; він лишається «українським» капіталом, навіть коли ним обмінювалися і його споживали в «імперській культурі» росіяни.

Це приводить мене до наступної теми: сила гегемоністського дискурсу в «імперській культурі». Росіяни перебували в унікальному становищі, щоби сформулювати наявний культурний капітал як «російсько-національний». Найкращим прикладом цього є трактування Гоголя як росіянина і російського письменника (Едита Бояновська це добре доводить). Російський націоналістичний дискурс зміг приховати багатонаціональний характер культурної продукції, замовчуючи і той факт, що імперія була єдиною умовою, за якої українці могли брати участь у культурній діяльності. Саме в імперському просторі (а не в російській культурі) українці викарбували собі конкурентні позиції та зуміли втримати їх протягом двох або трьох десятиліть (1820–1840), де вони мали колосальний вплив на російський національний розвиток (див. книжку Девіда Сондерса).

Із цього можна ще раз зробити висновок: тим часом як російський гегемоністський дискурс перетворює імперську культуру на вид «російськості», сама «імперська культура» свідчить про існування в ній ранньої форми українства. Українство («українська культура» у знаках наведення) відображувало очевидну різноманітність українського освіченого суспільства: від зацікавлених українською історією та етнографією до зацікавлених вернакулярною мовою. (До речі, мова в цей період була маргінальним маркером українства — незважаючи на помітний успіх деяких авторів із просторіччям). Українство було представлене космополітичним, імперським суспільством, його характеризували широкий інтелектуальний інтерес та імперський лоялізм, що призвело до успішних кар'єр і в культурі, і в адміністративних структурах імперії.

Поняття «імперської культури» корисне із двох причин. По-перше, це евристичний метод, який дозволяє нам досліджувати природу власне «культури» за доби, коли українська інтелігенція і далі зголошувалася працювати поряд із росіянами у загальному імперському просторі, хоча й не обов'язково в напрямку тотожних «національних» цілей. По-друге, «імперська культура» позначає унікальну (донаціональну) соціально-культурну реальність у багатонаціональній імперії, що в кінцевому підсумку сприяло створенню двох національних культур. Як уже зазначено, концепція «імперської культури» не накладає позірної єдності чи однорідності на обличчя імперії; насправді ця концепція робить протилежне, визнаючи діяльність неросійської етнічної інтелігенції, розглядаючи її як самосійну дієву силу багатогранного культурного процесу. Словом, «імперська культура» є насамперед культурою багатонаціональної соціальної верстви, а не окремої етнічної групи (нації) — попри те,

що росіяни стали ідентифікувати себе з нею. «Імперська культура» не є тільки російською, тому що складається із багатьох інших культур. Із них російська культура не готова взяти багато елементів для своїх національних потреб – наприклад, росіяни відмовляються від україномовного матеріалу.

Звісно, «імперська культура» була «високою культурою» – себто проявом поліетнічних елітних культурних практик, притаманних інтелігенції імперії. Цю «класову солідарність», однак, послаблювало зміцнення романтизму та його акцент на «народ». «Імперська культура» не асоціюється зі стабільною, незмінною системою означень, тому що у ній відбувалися безперервні, щораз значніші зміни. Завдяки українському й російському етнічному націоналізмові силу «імперської культури» було підважено. Поступово користування «імперською культурою» припинялося через зростання «національних» проблем і серед росіян, і серед українців. Зокрема це пов'язано з перетворенням української інтелігенції як класу, який щодали відмовлявся від ідеї культурного виробництва з росіянами і вибрав народницьку модель єднання з україномовним народом. Ця нова українська модель взялася конкурувати з «імперською культурою» і запропонувала себе як альтернативу для молодих поколінь українців.

Якщо «імперська культура» ґрунтувалася на горизонтальній інтеграції інтелігенцій, яка нехтувала етнічними відмінностями, то «українська культура» обіцяла вертикальну інтеграцію інтелігенції та народу суто за етнічною ознакою, а згодом і мовною. Російська інтелігенція (від Белінського до Каткова, Струве і Трубецького, Дугіна та Путіна) ніколи не пробачила українцям цього перетворення, бо воно влучило прямісінько в серце її східнослов'янського (і державного) розуміння «російської культури». Структура культури, природа культурного виробництва змінювалися в імперії залежно від того, як інтелігенція відходила від загальної участі в імперії.

## Література

- Bojanowska, Edyta.* Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism. – Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007. [укр. пер.: *Бояновська, Едита.* Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. – К.: Темпора, 2013]
- Eagleton, Terry.* The Idea of Culture. – Malden, MA: Blackwell, 2000.
- Fanger, Donald.* The Creation of Nikolai Gogol. – Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1979.



- Grabowicz, George.* Problems with the Horizon of Expectations: The Russian Reception of Ukrainian Literature in the First Half of the 19th Century. The 1999 J. B. Rudnyckyj Distinguished Lecture. University of Manitoba. [http://umanitoba.ca/libraries/archives/grants/rudnyckyj\\_lecture/lecture\\_6.htm](http://umanitoba.ca/libraries/archives/grants/rudnyckyj_lecture/lecture_6.htm)
- Hosking, Geoffrey.* Russia: People and Empire, 1552–1917. – Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997.
- Lounsbury, Anne.* Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America. – Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.
- Maierova, Olga.* From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation Through Cultural Mythology, 1855–1870. – Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2010.
- Saunders, David.* The Ukrainian Impact on Russian Culture, 1750–1850. – Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta, 1985. [Рос. пер. цієї книжки готує до друку київське видавництво «Лаурус»: Сондерс, Девід. Украинское влияние на русскую культуру, 1750–1850]
- Suny, Ronald; Martin, Terry.* A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin. – Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Webb, Jen; Tony Schirato; Danaheer, Geoff.* Understanding Bourdieu. – London: Sage Publications, 2002.

Авторизований переклад з англійської  
Романи Карпи та Олега Ільницького

## Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи

### 1. Проблемні місця постколоніальної критики

Амплітуда реакцій від захоплення до розчарування супроводжує розгортання постколоніальних студій, відколи побачив світ «Орієнталізм» Едварда Саїда (Orientalism, 1978). Невдовзі в середовищі критиків, заангажованих у постколоніальні дослідження, сформувалася теза про те, що постколоніалізм є лише новою формою колонізації. Зрештою виникло щось на зразок каяття щодо провини постколоніалізму, який нібито ніяк не може розплатитися за гріхи свого попередника – *колоніалізму*. Террі Іглтон свого часу іронічно зауважив, що критики, які застосовують постколоніальні підходи, мусять керуватися правилом: починати розмову слід зі спростування самого поняття «постколоніалізм»<sup>1</sup>.

І все ж сьогодні постколоніальна критика – актуальне та динамічне поле міждисциплінарних гуманітарних досліджень, на якому випробовуються найновіші методології та здійснюються найнесподіваніші теоретичні експерименти. Розвиток постколоніальної критики має свої геокультурні, міжкультурні та міждисциплінарні особливості. У геокультурному плані актуальною можна вважати тезу Джона МакЛеода про те, що «нині постколоніальні студії загалом більше стривожені *іншими європейськими імперіями* та їхньою спадщиною»<sup>2</sup>. Ідеться про ак-

---

Поштова адреса: Україна, м. Київ, 03164, а/с 179. E-mail: hundorova@gmail.com

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

<sup>1</sup> Eagleton T. In the Gaudy Supermarket // London Review of Books. – 1999. – Vol. 21. – No. 10. – P. 3.

<sup>2</sup> The Routledge Companion to Postcolonial Studies / Ed. by J. McLeod. – London; New York: Routledge, 2007. – P. 11.

туалізацію, поруч із британським, інших європейських імперських дискурсів – російського, португальського, французького тощо. Водночас це розширення сфери дослідження постколоніальної критики, яка виходить за межі кафедр англійської літератури, де вона й зародилася.

Постколоніальна теорія, з одного боку, мігрує на інші дисциплінарні поля – історії, культури, політології, стаючи дедалі виразніше міждисциплінарною, а з іншого боку, вона мігрує в нові геокультурні зони, стаючи транснаціональною. Перетворення постколоніальної критики з радикальної та маргіналізованої теорії на академічний мейнстрим спостерігаємо впродовж останнього десятиріччя в американістиці, у французькій і німецькій критиці. Причому позаяк постколоніалізм трактується досить широко та поступово набуває популяризованого вигляду, він перетворюється на явище *common sense*. Тож коли, наприклад, Маліні Шюллер говорить про закономірність поширення постколоніальних студій у США, аргументуючи тим, що американська культурна історія завжди була сукупністю наративів «із безкінечною плутаниною імперського та колоніального досвідів і вроджених спротивів»<sup>3</sup>, її аргументи можна застосувати до будь-якої іншої національної історії.

Характерною для еволюції постколоніальної теорії стала тенденція переосмислення її з позиції *Іншого*, уже не європейського. Як зауважує колумбійсько-мексиканський філософ і культуролог Енріко Дюссель, «орієнталізм (дефект європейської інтерпретації всіх культур на схід від Європи, як демонструє Едвард Саїд у своєму знаменитому тексті 1978 року «Орієнталізм») насправді був дефектом, пов'язаним із одночасним окциденталізмом (неправильною інтерпретацією з боку Європи своєї власної культури)»<sup>4</sup>. Тож спрямована на Захід критична візія з боку так званих периферійних постколоніальних культур – азійських, африканських, латиноамериканських – дає змогу розкрити проблемні місця самого окциденталізму, сформованого в центрі західної цивілізації. Такий підхід допомагає самоствердитися периферіям і водночас пропонує інший погляд на європейську культуру. І хоча часто дослідники заперечують доцільність розгляду пострадянського другого світу в категоріях, властивих постколоніальним ситуаціям у країнах так званого третього світу, усе ж важко заперечити, що постколоніальна теорія на сьогодні

---

3 Schueller M. J. Postcolonial American Studies // American Literary History. – 2004. – Vol. 16. – No. 1. – P. 171.

4 Dussel E. Transmodernity and Transculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation. – Mexico City: UAM-Iztapalapa, 2012. – P. 12.

виробила такий критичний потенціал, який може стати корисним і для аналізу пострадянської ситуації.

На думку Дюсселя, який виразно ідентифікує себе з латиноамериканською перспективою, у випадку постколоніальності річ навіть не в тому, щоб локалізувати країну чи регіон у постколоніальному світі, а в тому, щоб розмістити на глобальній мапі «усі культури, які сьогодні очевидно конфронтують між собою, на всіх рівнях щоденного життя – від комунікації, освіти та досліджень політики експансії до культурного та навіть військового протипу»<sup>5</sup>. Така локалізація є нагальним завданням не лише для латиноамериканських культур, а й для пострадянського світу.

Якщо говорити про розширення постколоніальних студій на схід Європи, передусім виникають небезпідставні припущення, що, як твердить, зокрема, Альміра Усманова, «термін “постколоніалізм” фактично означає “неоколоніалізм”, адже в сучасних умовах, коли з погляду міжнародного права поділу на метрополії та колонії вже не існує, сам феномен колонізації нікуди не зник – він просто набув інших, більш витончених і прихованих форм у рамках економічних, політичних, культурних, лінгвістичних, наукових обмінів...»<sup>6</sup>. До того ж постає питання, чи можна застосовувати західну постколоніальну теорію до країн колишнього радянського блоку або колишнього Радянського Союзу. Девід Мур спробував відповісти на це питання ще 2001 року, коли впевнено стверджував, що поняття «постколоніальний» і все, що з цим пов'язане в мові, економіці, політиці, протестному та визвольному рухах, можна застосовувати після 1989 та 1991 років до регіону, який колись перебував під владою Росії та Радянського Союзу, так само, як це поняття прикладали до Південної Азії після 1947 року чи Африки після 1958 року<sup>7</sup>.

Польська дослідниця Клаудія Сноховська-Гонзалез, однак, і десять років по тому стверджує, що «пост-» у слові «пострадянський» не є тим самим, що «пост-» у «постколоніальний»<sup>8</sup>. Зрештою, амбівалентність постколоніальної герменевтики відзначає і Микола Рябчук, про що свідчить сама назва його статті, де йдеться про різновиди колоніалізму як такого. Проте критик все-таки схиляється до думки, що за-

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Усманова А. Восточная Европа как новый подчиненный субъект [eocsoman.hse.ru. – 23.04.2010].

<sup>7</sup> Moore D. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique // PMLA. – 2001. – Vol. 116. – No. 1. – P. 115.

<sup>8</sup> Snochowska-Gonzalez C. Post-colonial Poland – On an Unavoidable Misuse // East European Politics and Societies and Cultures. – 2012. – Vol. 26. – No. 4. – P. 711.

стосування постколоніального підходу до української ситуації є прийнятним, хоча й твердить, що «було б наївно вважати, ніби постколоніальний підхід пояснює всі українські проблеми»<sup>9</sup>.

Непевність щодо застосування теорії постколоніалізму до української ситуації, або ефект «повернення колоніальної резигнації» на схід Європи, зафіксував у постпомаранчевий період і Марко Павлишин, який одним із перших вдався до постколоніальних підходів для аналізу української культурної історії після 1991 року. Це хитання маятника в бік колоніальної свідомості, як твердить Павлишин, у сучасній літературі засвідчує Юрій Андрухович, який раніше недвозначно асоціювався із постколоніальним дискурсом, а у своєму романі «Тамниця» (2007), навпаки, говорить про наслідки «європейської неокolonіальної дійсності для звичайних людей» і «нереальність постколоніальних мрій на фоні нової Європи»<sup>10</sup>.

Рецепція постколоніалізму на сході Європи загалом має два полюси: партикулярність vs гомогенність. Одні автори говорять про неопорівнянність колоніального досвіду, расистського зокрема, у країнах третього світу і того тиску тоталітарної влади, що мав місце за соціалізму та комунізму. Інші дослідники вбачають небезпеку в тому, що надмірна локалізація різних постколоніальних історій та їх екстраполяція на інші ситуації означає цілковите розмивання поняття колоніалізму, і весь радикалізм, від початку властивий постколоніальній критиці, зникає, а сам термін перетворюється на порожню оболонку.

І все ж загалом дедалі більшу популярність здобуває думка, що постколоніалізм і посткомунізм об'єднуються, бо обидва демістифікують великі наративи минулого, колоніального та радянського відповідно; обидва інтелектуальні напрями аналізують персональну та колективну пам'ять і досліджують природу спротиву владі. Ці та інші питання постають знову і знову, коли йдеться про актуальність постколоніальної теорії для посттоталітарного регіону Східної Європи. При цьому методологічно важливим стає не лише перенесення західних методик та інтелектуальних мод на нові східноєвропейські терени, а й розгортання тут власне постколоніальної критики завдяки впровадженню нових аспектів і напрямків дослідження.

---

<sup>9</sup> Рябчук М. Разновидности колониализма: о возможностях применения постколониальной методологии к изучению посткоммунистической Восточной Европы // Политическая концептология. — 2013. — № 3. — С. 124.

<sup>10</sup> Павлишин М. Повернення колоніальної резигнації // Кур'єр Кривбасу. — 2013. — № 284/285/286. — С. 341.

Метою цієї статті є спроба показати специфіку розгортання постколоніальних студій у східноєвропейському регіоні, а також актуалізувати питання про постколоніальну чуттєвість на пострадянському просторі. Моя пропозиція полягає, по-перше, у введенні в тематику постколоніальних східноєвропейських студій нового аспекту, а саме – трансгенераційного, а по-друге, у використанні потенціалу роману травми як жанру не лише постколоніальної, а й посттоталітарної літератури. Причому, як я спробую показати, постколоніальна чуттєвість на посттоталітарному просторі імпліцитно відображає боротьбу імперського та колоніального мислення. Саме тому уведення української літератури в контекст постколоніальної критики є одним з актуальних напрямків сучасних культурних студій в Україні.

## **2. Генераційний синдром і постколоніалізм**

Вочевидь, перенесення постколоніальної критики на схід Європи вимагає уточнення самої постколоніальної парадигми. По-перше, на пострадянському просторі втрачає актуальність такий важливий для неї расовий аспект. І хоча деякі критики твердять, що нова спільнота – радянський народ – мислилася саме расово, як нова расова форма існування людства, такі теорії – радше виняток. По-друге, особливо гостро на пострадянському просторі звучать питання пам'яті, свідчення і травми, які також від початку наявні у постколоніальному дискурсі, та все ж не є провідними для нього. На сході Європи ці проблеми особливо актуальні, тому що стосуються нещодавньої історії та все ще є предметом живої пам'яті. По-третє, у зв'язку зі сказаним набуває нового значення категорія генерацій і пам'ять покоління, адже найскладніше ставлення до спадку колоніалізму навіть не в покоління дітей, яке пориває з ним, а в покоління онуків, яке перебуває в ситуації постколоніалізму.

Конфлікт батьків і дітей у колоніальній історії особливо болісний і гострий, як відзначив ще Франц Фанон. Родина з колоніальним батьком і колоніальною матір'ю, стосунки братів і сестер, дітей і батьків, самоусвідомлення синів-підлітків у постколоніальному світі утворюють напрочуд різнопланову, внутрішньо суперечливу картину. Фанон ставить перед генераціями кілька завдань: по-перше, кожне покоління має знайти свою функцію та виконати або зрадити її. По-друге, слід пам'ятати, що в нерозвинених країнах попередні покоління були змушені одночасно чинити опір ерозії, здійснюваній колоніалізмом, і сприяти розростанню боротьби. По-третє, не треба применшувати боротьбу батьків, варто з розумінням ставитися до

їхньої пасивного чи мовчазного спротиву, — вони боролися, як могли, часто зі зв'язаними руками<sup>11</sup>.

Для нас важливо також, що Фанон першим наголосив на травматичній природі колоніалізму — багато уваги він приділив психосоматичним розладам, спричиненим колоніалізмом. Розлади тілесні, ментальні, психосоматичні він розглядає і як симптоми, і як засоби лікування, адже вони свідчать про те, як організм відповідає й адаптується до постійного тиску, у якому перебуває залежна людина. Зауважимо, що пізній Фрейд свого часу теж говорив про трансгенераційний шлях передачі травми. Він стверджував, зокрема, що первісні травми, свідками яких були перші люди, абсорбовані в людську психологію, значною мірою визначають характер поведінки наступних генерацій. Сучасні студії травми особливо наголошують на тому, що травма означає не так болісну подію, як її трансмісію — відлуння, передачу через покоління, в інші місця й інші часи. Починаючи з 1960-х років, у Центральній і Східній Європі виникає сталий інтерес до інтергенераційної передачі травми. Такий інтерес обумовлений дослідженнями травми Голокосту, яка впливає на фізичне, психічне і соціальне життя представників другої та третьої генерації нащадків. Можна уважати трансгенераційний аспект одним із особливих феноменів розгортання постколоніального дискурсу на центрально-і східноєвропейських теренах. Уведення трансгенераційного чинника, поруч із чинниками нації, раси та гендеру, історії та пам'яті, влади та знання, у постколоніальний дискурс означає, загалом, розширення кола психо-соціо-біологічних чинників, актуалізованих сучасною постколоніальною критикою.

Проблема батьків і дітей щоразу актуалізується у перехідні періоди, коли відбувається злам в ідеології, що призводить до кризи узвичаєних способів життя, психологічної нестабільності, появи нових субкультурних ідентичностей. Як зауважила Ханна Арендт, досвід тоталітаризму стає ще більшою проблемою, коли зникає сам тоталітаризм. Останній руйнує приватний світ і викорінює людину з буття, робить її емоційно нестабільною, сприяє перериванню комунікативного зв'язку між минулим і сучасним, Я та Іншим, батьками та дітьми. Так само діє колоніалізм, наслідки якого прочитуються у наступних поколіннях і ведуть до переоцінки досвіду батьків, виявляють труднощі адаптації до чужого та створюють різні форми

---

<sup>11</sup> *Fanon F. On National Culture. Mutual Foundations for National Culture and Liberation Struggles // The Wretched of the Earth / Translated from the French by Richard Philcox with commentary by Jean-Paul Sartre and Homi K Bhabha. — New York: Grove Press, 2004. — P. 145.*

зміщеної ідентичності. Як писав Карл Мангейм, «на скептичне, деструктивне, аналітичне мислення найімовірніше можна натрапити серед представників поколінь, які пережили радикальні зміни у сфері влади»<sup>12</sup>. Деякі дослідники говорять про поколіннєвий расизм, поколіннєвий шовінізм, ейджизм, що актуалізується у посттоталітарний період і призводить до розриву з «батьками».

Ідея покоління віддавна становить важливу культурну категорію, особливо у модерній свідомості. Покоління виступає індикатором соціально-політичних і культурних процесів, воно радикалізує свідомість, увиразнює роль маргінальних спільнот, стає полем зіткнення високої та масової культур. Покоління важливе також як чинник корекції культурної еволюції. Загалом урахування постколоніальної перспективи додає нових акцентів аналізу поколіннєвої свідомості, адже наголошує на ролі покоління у процесах соціальної, культурної, національної, гендерної ідентифікації та підводить до питання про приватну й сімейну постколоніальну історію (постпам'ять).

### 3. Постколоніальний роман генераційної травми

Трансгенераційна проблематика та її актуалізація у постколоніальних дослідженнях нагадують нам про студії травми. Не секрет, що нині постколоніальні студії активно засвоюють методологію студій травми як одного з актуальних напрямів сучасної гуманітаристики, який інтенсивно розробляється з 1990-х років. Особливостями студій травми є насамперед своєрідне повернення до історії, звернення до психоаналітичних і антропологічних аспектів пам'яті та постпам'яті, ураженої травматичними подіями, дослідження свідчень і жертв насильства. За словами провідної представниці цього напрямку Кеті Каррут, «мова травми та мовчання про глухе повернення страждань» потребують «нового способу читання та слухання»<sup>13</sup>.

Наративізація травми стає однією із підстав для розвитку сучасної постколоніальної критики, коли йдеться про розширення поля постколоніалізму за межі західного світу та використання його методології для аналізу посттоталітарної поколіннєвої проблематики. Чимало з найновіших робіт, які розглядають травму, присвячені не

---

<sup>12</sup> Мангейм К. Проблема интеллигенции. Исследования ее роли в прошлом и настоящем // Мангейм К. Избранное: Социология культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 204.

<sup>13</sup> Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1996. – P. 9.



лише так званим катастрофічним подіям, а й непомітним травмам щоденного життя. Дедалі більше говорять і про хронічні, колективні, генераційні травми, і про такі, здавалося б, віддалені та непокєднувані речі, як травматичні ефекти повоєнної Німеччини, пострадянську травму країн Східної Європи, травми Голокосту та Голодомору, постчорнобильську травму.

З-поміж найновіших визначень постколоніалізму заслуговує на увагу думка Сема Дюранта про те, що постколоніальний наратив, структурований напруженням між пам'яттю про минуле та обіцяною майбутнього звільнення, неминуче виконує функцію mourning (скорботи)<sup>14</sup>. Відповідно інтерес до відтворення приголомшливих (травматичних) подій невіддільний від терапевтичної, катарсисної дії оповіді про травму. Уведення категорії травми в постколоніальні студії означає не що інше, як поборення амнезії щодо історії (індивідуальної та колективної), відновлення спільної культурної референції та умов для колективного існування (у межах певних спільнот).

У вступі до спеціального випуску журналу *Studies in the Novel* (2006), присвяченому постколоніальним травматичним романам, Стеф Крепс і Гент Бюленс говорять не лише про інтеграцію студій травми у постколоніальні студії, а й про те, що досі самі дослідження травми «майже цілковито стосуються травматичного досвіду білих західних людей і переважно застосовують критичні методи, які впливають із євро-американського контексту»<sup>15</sup>. Освоєння контекстів травми в інших народах і культурах, зокрема незахідних, кольорових, гібридних, не лише актуальне для розвитку теорії травми загалом, а й може бути корисним для пострадянських постколоніальних студій, де важливу роль відіграють поколіннева травма, гібридна ідентичність, симптом «хворого тіла», комунікативний розрив покоління, спричинений тоталітарним минулим.

Це демонструє, зокрема, постколоніальний роман травми у Східній Європі. Роман травми виростає передусім з аналізу травм, таких як рабство, вимушена міграція, расизм, геноцид, руйнування роду, розрив покоління, душевне та фізичне насильство тощо. Часто в основі таких романів лежить свідчення про пережите лихо, а оповідь передає ситуацію крайнього напруження; такі твори нерідко занурені в містичні практики, адже пережите не підлягає раціональному витлу-

<sup>14</sup> Durrant S. Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison. — Albany: SUNY, 2004. — P. 1.

<sup>15</sup> Craps S., Buelens G. Introduction: Postcolonial Trauma Studies // *Studies in the Novel*. — 2008. — Vol. 40. — No. 1/2. — P. 2.

маченню. Травматичний наратив, здебільшого нелінійний, фрагментарний, проявляється через монструозні характери (образ монструозної жіночості), через тіло (рана або каліцтво) і мову (мовчання). Травматичний наратив спрямований на те, щоб через катарсис зняти напруження та допомогти відновити розірваний зв'язок роду, покоління, сім'ї, нації, раси.

Роман травми – жанр постколоніальної літератури, який розгортається і в посттоталітарній культурі. У повісті Марії Матіос «Солодка Даруся» (2004), що є спробою постколоніального роману травми в українській літературі, базованою на трагічній історії часів УПА, травма проявляється через долю німої Дарусі. Відкинута з людського світу невинна жертва, вона опиняється на маргінесі патріархального соціуму, а її окремішність від людей і власного роду позначена німотою.

Прикметною в плані зображення травми стає, зокрема, постать її матері, що набуває монструозного характеру. Мати, яка втілює загрозливу та водночас еротично притягальну силу, постає то в образі покритої з голови до п'ят волоссям молодої жінки, яка посміла, на думку односельців, своєю поведінкою сперечатися з Богом, бо ігнорувала патріархальні сільські закони – заборону одруженій жінці ходити з непокритою головою; то породіллі, з якої збиткується офіцер НКВС, наче з худоби, видоюючи її. Натуралізм останньої сцени відверто перебільшений, навіть гротескний. Зрештою мати накладає на себе руки, щоб спокутувати свою невинну провину, і її смерть на бантині (з обмотаною довкола шиї косою, із чорним висолопленим язиком) підтверджує монструозність цього образу та його травмуючу (каструючу) роль для дитини. Її десятирічна донька, яка несвідомо спричиняє зраду, виказавши офіцеру новину про прихід повстанців, і яку мати за це проклинає, стає уособленням травми радянської: на неї переносяться гріхи матері, вона втрачає мову та дістає нестерпні головні болі.

Утрата голосу Дарусею біля повішеної матері нагадує німоту П'ятниці з роману «Містер Фо» (Фое, 1986) Джона Максвелла Кутзее, який переосмислює відомий сюжет про Робінзона Крузо. Колись (імовірно, у дитинстві) П'ятниці відрізали язик, і він не здатен говорити. Отже, він не може стати повноцінним співрозмовником ні Робінзону, з яким тривалий час розділяє життя на безлюдному острові, ні «Місіс Крузо», яка привозить його в центр метрополії, у чужий холодний Лондон. Мовчання П'ятниці – як уособлення колонії – означає, що він нікому не може оповісти свою історію, тож лишається вічним колонізованим Іншим, маркованим расово – своєю шкірою,

фізично – своєю раною, лінгвістично – браком мови, яка могла би бути кимось почутою та зрозумілою.

Образ монструозної матері, яка вбиває власну дитину, часто трапляється у постколоніальних романах травми, де уособлює «монструозну фемінність», яка своєю надмірною репродуктивною силою та владою навіює страх. Такою властивістю наділяється мати, яка в умовах приниження та насильства – рабського, колоніального, тоталітарного – не може нормально виконувати свої материнські функції: дітей або забирають у неї, або вона змушена сама їх позбуватися. В українській літературі таке монструозне материнство, подане через призму готично-романтичної образності, відобразив Тарас Шевченко, цим засвідчивши, що кріпосне рабство та рабство колоніальне є явищами типологічно близькими. Численні образи матерів-покриток у Шевченка сигналізують про нелюдськість кріпосного ладу та мають значний антиколоніальний сенс.

Шевченко широко використовує образність, пов'язану з архетипними символами матері. Така символізація, з одного боку, отожднює матір із лоном життя, плодючістю, життєвою енергією, що втілюється в образах Раю, церкви, води, саду. З іншого боку, материнська символіка реалізовується в образах смерті, могили, указуючи на повернення в лоно землі. Монструозним виявом фемінності та материнства у Шевченка стає материнський архетип *покритки*. Покритка перебуває на межі доброго та злого, праведного та грішного. Вона – невинна переступниця закону, жертва власної пристрасті, традиційної патріархальної моралі та нерозуміння з боку соціуму (свавілля «злих людей», панів, солдатів). Як мати вона страждає, любить своє дитя, безуміє з горя, але вона спроможна вчинити злочин супроти власної дитини. У Шевченковій «Русалці» мати топить новонароджену доньку, а сама кохається із паном-кривдником. Титарівна в однойменній поемі хоче втопити свою дитину в криниці. Про дівчину, яка «до панича ходила», аж доки привела дитину та «у криниці й затопила», ідеться й у вірші «Не спалося, а ніч, як море».

Образ покритки стає для поета не лише втіленням гріховного пеступу та відкритості зла в тогочасному світі, а й трагічним знаком, що символізує неспроможність нації та соціуму захистити свої цінності, уособлювані дівочою чистотою, родиною та щасливим материнством. При цьому значну роль відіграють варіації образу покритки – як жертви, відкритої демонічному потойбіччю («Катерина»), месниці («Марина»), дітовбивці («Утоплена»), духовної матері («Наймичка»), невинної доньки, очищеної від материнського гріха («Лілея»).

Розроблені в поезії Шевченка теми, здавалося б, віддалені століттями, проте відлунюють у постколоніальних романах про життя чорношкірих матерів-рабинь. У романі «Пелюстки крові» Нгугі ва Тіонго (*Petals of Blood*, 1977) описано долю кенійської чорношкірої жінки на ім'я Ваня. Скривджена гвалтівником, уполіуджена патріархальними законами села, вона тікає в місто і, щоб стати повією, а це єдиний спосіб знайти прихисток, убиває свою новонароджену дитину. У романі «Кохана» Тоні Моррісон (*Beloved*, 1987) історія про жахливі часи рабства чорношкірих зрештою виливається в оповідь про життя у страшному будинку номер 124, куди приходять і де живуть реальні та уявні люди, якого побоюються сусіди та куди повертається привидом померла донька, вимагаючи материнської любові й ласки, яких була позбавлена за життя. Померла здійснює реванш і поволі витісняє з будинку живих людей. Її ще маленькою дівчинкою вбила (зарізала на очах переслідувачів) рідна мати, щоб та не стала, як і мати, рабинею. Водночас монструозна мати-вбивця теж є жертвою – рабство позбавляє її щастя материнства: від неї ідуть сини, одну свою доньку вона вбиває, а другу вже просто не здатна любити.

Сімейна та генераційна травма позначаються мовно й тілесно. У романі Кутзее «В очікуванні варварів» (*Waiting for the Barbarians*, 1980) травма, якої апартеїд завдав тубільцям, відображена у розповіді про міського суддю, який особисто готовий перейняти на себе провину імперії, однак насправді це виливається лише в його фізичну неспроможність полюбити молоду чорну чужинку, яку відділяє він нього тілесно непроникна стіна історичної провини білих перед колонізованими. Одночасно сліпота чужинки маркує неможливість пізнання для колонізованого Іншого, так само як мовчання Дарусі маркує загадку болісної тоталітарної історії.

#### 4. Пастки постколоніального читання

Постколоніальний роман травми не лише формує нові способи письма на пострадянському просторі, а й вимагає нових способів читання – *постколоніального читання*. Труднощі такого прочитання спробую продемонструвати на прикладі «Польових досліджень з українського сексу» (1996) Оксани Забужко. Постколоніальна проза Забужко близька до сучасної постколоніальної прози Тоні Моррісон, Салмана Рушді, Джамейки Кінкейд, Арундаті Рой. Авторка використовує гендерний конфлікт для відтворення колоніальної української національної історії. Психоаналітична структура «Польових досліджень» – психо- та лінгвотерапевтичне проговорення травма-

тичної історії стосунків чоловіка та жінки, що відбиває цілу колоніальну історію України, з дилемою «слабкого чоловіка» та «сильної жінки» включно. Роман Забужко нагадує ситуації колоніального гвалтування жінки та покорення чоловіка, а також антиколоніальний спротив насильству, у якому поєднуються демонічна чуттєвість, безсилля та помста. Героїня шар за шаром знімає ґрунт із минулого, аналізує симптоми колоніальної хвороби, яку сама називає *виживанням*, що підмінює собою повноцінне *життя*, і ставить діагноз сучасному українству, яке пережило тоталітарну травму: аутизм, шизофренія, інфантильність.

У центрі роману Забужко – демонічність як форма відхилення від так званої нормальної родової історії, а також генераційний розрив, який маркує колоніальну драму тоталітаризму. Батьки героїні – реальні жертви тоталітаризму: батько, в'язень сталінських часів, повертається додому інфікований страхом і все своє життя живе в очікуванні нового арешту. Мати, переживши голод, стає фригідною та живе у постійному страху знову лишитися голодною. Донька виживає, українізуючи своїх чоловіків і поєднуючи в собі образи інтелектуалки, відьми та лотри, які могли би нейтралізувати та компенсувати її довічну інфантильність, виховувану тоталітарним соціумом. Тут монструозність колоніальної історії виражена через монструозність доньки. Тоталітарна драма проходить крізь родину та роз'єднує батька й матір, відбирає дітей у батьків, позбавляє доньку самої можливості створити повноцінну сім'ю та народити вільних дітей. «Раби не повинні народжувати» – ця фраза стає діагнозом травми тоталітаризму, відтвореної в романі Забужко.

Успіх роману «Польові дослідження...» забезпечило те, що в ньому «нова героїня», гранично суб'єктивна, сексуальна, інтелектуальна, своїм абсурдним бунтом свідчить: період національного відродження – це період апокаліптичний, коли під загрозою материнство, сім'я та рід, коли регресують процеси дорослішання, демонізується творчість, хворіє тіло. Водночас роман Забужко – оповідь про двобій-братерство двох травмованих минулим українських інтелектуалів, поетки та художника, які болісно обстоюють своє право на автономність і свободу. Їхній конфлікт набуває широкого культурологічного смислу, адже засвідчує генераційну трансмісію – передання дітям «провини» батьків. Центральні для твору мотиви «слабкості» чоловіків, укоріненої впродовж тривалих років колоніальної залежності, потрібної жіночої маргінальності – соціокультурної, національної та гендерної – символізують повернення репресованого досвіду та стають вибуховими. Через любовну драму Забужко показує гли-

боку колоніальну травму, яка вразила цілий народ, зруйнувала інтимний простір роду та призвела до розриву генерацій. Сексуальність при цьому стає шляхом у постколоніальне соціальне несвідоме, де панують насильство, реванш, зараженість агресією, суїцидальні потяги, глибинний нарцисизм. «Польові дослідження...» — зразок постмодерністського письма з його фрагментарністю, руйнуванням лінійної оповіді, грою ролями-масками та поліфонією мовних партій. Ці та інші мотиви, за допомогою яких Забужко діагностує у своєму романі посттоталітарну травму, близькі до проблематики постколоніальних романів в інших літературах.

Чи завжди нові способи постколоніального письма сприяють появі нових способів читання? Як на них упливають ідеологічні пересуди? І чи не стає читання новою формою колонізації? Ключовими для цих питань є співвідношення постколоніалізму та постмодернізму, естетики та політики, з одного боку, і можливості трансформації постколоніалізму в неокolonіалізм і деколонізацію — з іншого боку.

Інтеграція, з одного боку, трансгенераційної тематики, а з другого, студій травми в постколоніальні дослідження актуалізує дискусії про зв'язок постколоніалізму та постмодернізму. Традиційно студії травми та сам постколоніалізм пов'язують із розгортанням постмодерного типу свідомості та постмодерних технік письма, спрямованих на репрезентацію таких травматичних досвідів ХХ сторіччя, як колоніалізм, Голокост і наслідки Другої світової війни. При цьому для багатьох дослідників постмодернізм є суто аполітичним, тимчасом як постколоніалізм характеризується насамперед політичними чинниками. І все ж нині дедалі поширеніша думка, яку сформулював Сем Дюрант: постмодернізм переслідований пам'яттю про Голокост у той самий спосіб, як постколоніалізм переслідований пам'яттю про колоніалізм<sup>16</sup>.

Співвідношення постмодерності та постколоніальності зводиться до питання, чи постмодернізм володіє новими механізмами для втілення постколоніальних ідей, чи, навпаки, постмодернізм перетворює постколоніалізм на естетичну гру та ринкову цінність, редукуючи його культурний спротив. Непрямо такі дискусії сягають і України. Популярне свого часу в Україні визначення постколоніальних студій, яке запропонував Павлишин у статті «Козаки в Ямаїці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі» (1992), фактично ототожнювало постколоніалізм із постмодерном. «Постколоніаль-

---

<sup>16</sup> Durrant S. Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison. — Albany: SUNY, 2004. — P. 3.

ними є і ті культурні явища, які не зводять усіх питань до бінарної опозиції “імперський центр – колоніальна провінція”, а звертаються до інших аспектів сучасного життя», – стверджував науковець<sup>17</sup>. Він наголошував: «Очевидно, постколоніальне, описане саме так, вписується в знайому раму постмодерного»<sup>18</sup>. Через якісь двадцять років, коли стало ясно, що постмодернізм не спроможний остаточно усунути протидію центру та периферії навіть у грайливий, іронічний спосіб, Павлишин у статті «Повернення колоніальної резигнації» (2013) нагадує про актуальність понять «колоніальний» – «антиколоніальний» у взаєминах України із Заходом.

Питання про співвідношення постколоніалізму та постмодернізму не випадкове. З одного боку, певний спротив постколоніальним студіям зароджується у межах самої західної теорії, включно із постмодернізмом, де ці студії і сформовані. Наприклад, для Фредеріка Джеймісона, автора моделі постмодернізму як логіки пізнього капіталізму, постмодерна суб’єктивність – це *неоколоніальна психічна ситуація*<sup>19</sup>. На його думку, викликає побоювання насамперед те, що в межах постмодернізму зникає суб’єкт і неможливо знайти місця для спротиву, бо суб’єкт підпорядкований розсіяній владі естетичного та є фрагментованим. Отже, децентрований і тотальний постмодерний індивід не може знайти місце, яке стане опорою для його критичної позиції та простором його опозиційного спротиву.

Водночас відчутного імпульсу для переосмислення постколоніальних теорій надає критика західного світу. І хоча, говорячи про сучасні теоретичні концепції з погляду методології пригноблених, Чела Сандовал вибудовує «деколоніальну силову лінію» всередині так званого канону західної теорії (бо й деконструктивізм, і фемінізм, і постструктуралізм, на її переконання, спрямовані на підрив влади уніфікованого центру), дедалі виразнішим стає спротив західним теоріям, озвучений представниками третього світу. Такий спротив набуває розвитку, зокрема, у концепціях трансмодерності, транскультурності, деколонізації тощо.

*Деколонізація* – один із напрямів сучасних постколоніальних студій, який започаткували 1998 року інтелектуали Південної Америки та країн Карибського басейну, зокрема ті, хто працює в США. Деко-

<sup>17</sup> Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин М. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 232.

<sup>18</sup> Там само. – С. 227.

<sup>19</sup> Sandoval C. Methodology of the Oppressed. – Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2000. – P. 20.

лоніальність опонує імперській історії євро-американської модерності та постмодерності, виявляє можливості, які лишилися невидимими, заховані в локально-глобальних історіях інших, *не західних культур*. Волтер Міньюло та Роландо Васкес пояснюють, що деколоніальність насправді об'єднує одним словом три поняття *modernity/(de) coloniality* і визначає становище між модерністю та колоніальністю через їх переборення<sup>20</sup>. Деколоніальність звернена до розмаїтих проявлень, що випливають із глобально-локальних історій, переплетених з імперською історією євро-американської модерності, постмодерності та іншої модерності.

Так формулюється особлива деколоніальна естетика, що дістає назву *естезис* на противагу виробленій західною свідомістю *естетиці*. Естезис трактується як рух, що артикулює практики, які мають субверсивний характер і спрямовані проти гегемонії модерної (по суті колоніальної) західної естетики. Остання, як твердять представники *естезису*, нав'язує всім культурам світу універсальні моделі краси, заснованої на раціоналізмі. Іншими словами, *естезис* – це оприявлення невидимого, знецінюваного модерною естетикою, яка й сама сприймається як форма колонізації. Для *естезису* способом спротиву є нове існування (реекзистенція), яке утверджується через чуттєвість, смак, щоденні естетичні й тілесні практики, зокрема ірраціональні та містичні. Тобто естезис є формою деколонізації чуття.

Популярна серед південноамериканських митців теорія деколонізації здобуває прихильників і на сході Європи. У Росії цю теорію підтримує Мадіна Тлостанова, яка теж наголошує на потребі категоричного розриву з постколоніальними студіями та протиставляє західну естетику деколоніальному *естезису*, покликаному «визволити від контролю за відчуттями, на які відгукуються наші тіла»<sup>21</sup>. При цьому дослідниця різко заперечує постколоніальні студії, які, на її думку, лише застосовують західні високі теорії до локального матеріалу. Натомість Тлостанова зауважує, що «в центрі уваги деколоніального повороту стоїть не колоніалізм як історичний факт, а його найважливіший і найнебезпечніший наслідок – колоніальність влади, буття, знання й естезису, яка триває в нових формах і після офіційного закінчення колоніалізму»<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Mignolo W., Vázquez R. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings // social-textjournal.org. – 15.07.2013.

<sup>21</sup> Tlostanova M. Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality // Journal of Postcolonial Writing. – 2012. – Vol. 48. – No. 2. – P. 133.

<sup>22</sup> Тлостанова М. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса // Человек и культура. – 2012. – № 1 [e-notabene.ru].



Загалом деколонізація, спрямована на відкидання західної естетики, переборення просвітницького раціоналізму, звернена до тілесності та чуттєвості, виразно нагадує постмодерні форми свідомості й техніки письма. При цьому деколонізацію можна розглядати як спробу редукації постколоніалізму – політичної свідомості, спрямованої на спротив, – за рахунок наголошення постколоніальності – естетизованої постмодерністської свідомості. У цьому плані цікаве розмежування постколоніалізму та постколоніального, запропоноване Грехеном Хаггеном у «Постколоніальній екзотиці» (*The Postcolonial Exotic*, (2002). Науковець розрізняє *постколоніалізм* як форму локалізованого спротиву та *постколоніальність* як форму глобального товарного обміну. При цьому постколоніальне є продуктом постмодерну та має стосунок до транскультурного обміну товарами, ідеями, національною екзотикою. «Постколоніальне», як твердить Хагген, є складовою маркетингової стратегії, його функція полягає не у висловленні антиімперського спротиву, а радше в тому, щоби бути торговельною маркою на міжнародному ринку споживання, властивому капіталізму кінця ХХ сторіччя<sup>23</sup>. Натомість постколоніалізм не поділяє євроцентричної референційної рамки постмодернізму і, навпаки, належить до локалізованих форм спротиву, опозиційних практик і антиколоніального інтелектуалізму<sup>24</sup>. Отже, постколоніальність трактується як заснована на постмодерності – вона екзотизує локальну інакшість і продає її як товар. Товаром, до речі, стає й постколоніальна травма.

Теорія деколонізації фактично виступає формою подолання суперечності між постколоніальністю та постколоніалізмом. Вона також відкриває нові можливості для аналізу різних форм залежності в периферійних, не західних регіонах світу. Можна говорити і про її актуальність для пострадянського світу. Розглядаючи міграцію постколоніальної критики, Глостанова зауважує, що вона нарешті дійшла і до цього регіону, але водночас ця критика, на жаль, рідко осмислюється в Росії як така, що безпосередньо стосується «і нашої історії, і нашої суб'єктивності та гносеології». А тимчасом, переконана авторка, «саме мистецтво пострадянського простору виявляє чимало дуже цікавих прикладів пост- і деколоніальних імпульсів і моделей»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Huggan G. *The Postcolonial Exotic // Transition*. – 1994. – No. 64. – P. 24.

<sup>24</sup> Margarida A, Martins D. *Gender and the "Postcolonial Exotic" // The Journal of Commonwealth Literature*. – 2013. – Vol. 48. – No. 1. – P. 147.

<sup>25</sup> Глостанова М. Постколоніальна теорія, деколоніальний вибор и освобождение эстетизиса // *Человек и культура*. – 2012. – № 1 [e-notabene.ru].

Ці міркування російської дослідниці прикметні в тому контексті, що ще вісім років тому, інтерпретуючи роман Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Тлостанова у книжці «Життя нікогда, писати ніоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации» (2004) вказувала на «неможливість автоматичного застосування поняття “постколоніальний дискурс” до пострадянського простору», адже «воно було сформульоване для іншого культурного локалу, і його універсальність доволі обмежена»<sup>26</sup>.

І все ж можна було очікувати, що теорія деколонізації, звернена до чуттєвих і тілесних практик, які відкривають інакшість травмованого колоніалізмом досвіду, і засади *естезису* дадуть змогу по-новому прочитати роман Забужко, у якому постколоніальний дискурс розгортається, переплітаючись із постмодерністською поетикою; або принаймні покажуть, як у творі поєднуються постколоніальні й антиколоніальні ознаки письма. Утім, схоже, в інтерпретації, яку запропонувала Тлостанова, разом із постколоніальним дискурсом відкидається і постколоніалізм із його дискурсом спротиву й увагою до інакшості. У всякому разі, дослідниця не стримує свого роздратування тим способом репрезентації радянської колоніальної травми, до якого вдається Забужко. Незрозуміло, з яких причин вона проводить чітку демаркаційну лінію між тілесністю в постколоніальних культурах Карибського регіону та в культурах пострадянських і відкидає перейняту сексуальністю концепцію тілесності в романі Забужко, приписуючи твору «акцентовану тілесність на східнослов'янський лад», яка, «позбавлена органіки тієї ж карибської, викликає відразу та лише відчуття штучності – імовірно, тому, що це напускна тілесність...»<sup>27</sup>.

Проте вже назва роману Забужко свідчить, що саме нова концепція сексуалізованої тілесності визначає оригінальність екзистенціальної та національної культурної парадигми української авторки. До цього додається нова мовна концепція, поліфонічна амплітуда якої коливається від інтелектуальних розмов до вуличного аргю, а також нова чуттєвість, де нарцисичні та суїцидальні мотиви переплітаються з національними та феміністичними. З погляду семіотичного, тіло, жінка та нація виступають у романі кодами одного порядку. В інтерпретації Тлостанової, де ці аспекти проігноровані, з одного боку, різко відкидається сама можливість зіставлення дискурсів

<sup>26</sup> Тлостанова М. Життя нікогда. Писати ніоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. – М.: УРСС, 2004. – С. 71.

<sup>27</sup> Там само. – С. 175.

про тоталітаризм і про колоніалізм, а з іншого боку, критична оцінка імпліцитно слугує зняттям колоніалізації знання, яку дослідниця сама ж і заперечує.

Окрім тілесності, Тлостанова критично сприймає в романі Забужко і генераційну історію, через яку письменниця розгортає колоніальну травму, оприявлюючи її у стосунках батьків і дітей. Проте розрив генерацій, як і нова чуттєвість і тілесність, слугує топосом посттоталітарної реальності в «Польових дослідженнях...». Апелюючи до прихованого конфлікту шістдесятників і дев'яностників, такого актуального в культурній історії України 1990-х років, авторка надає конфлікту батьків і дітей антиколоніального забарвлення.

«У Забужко вибудовується ланцюжок колоніальної та радянської несамостійності», — справедливо відзначає Тлостанова, однак її як інтерпретаторку цікавить радше не антиколоніальний зміст, а своєрідний національний мазохізм, який вона відчитує в романі. Тож у її прочитанні «спотворені стосунки дітей і батьків, які мстять дітям за власну “віктимність”, непомітно переходять на сприйняття батьківщини як матері, яка вбиває власних дітей навіть на відстані, утримує при собі та сковує кожен самостійний рух і помисел»<sup>28</sup>. Дослідниця бачить «паперову фігуру» матері, що асоціюється з батьківщиною, яка відіграється на своїх дітях, і образ «зломленого батька», виписаний «із відвертою відразою та гидливістю і, цілком у дусі Фрейда, як зародок усіх майбутніх еротичних невдач героїні». Зрештою, така критична оцінка пояснюється тим, що, на думку Тлостанової, роман української письменниці є апофеозом «сексуального націоналізму», що нагадує «радикальну позицію антиколоніалістів країн третього світу щонайменше сорокарічної давності»<sup>29</sup>.

І все ж, навіть якщо брати до уваги переплетеність антиколоніальної та постколоніальної риторики в романі «Польові дослідження...», такий присуд видається несправедливим. Як авторка Забужко виразно тяжіє до постколоніальних художніх і культурних практик, у яких задіяні та промовляють тіло, мова, секс, нація, голос підпорядкованого (субалтерна). До того ж можна констатувати: попри наполегливі спроби знайти постмодерністське ігрове розв'язання колоніального конфлікту й уникнути антиколоніального радикалізму, постколоніальний дискурс несе в собі й антиколоніальний протест, і в цьому, як уже йшлося, полягає його відмінність від постколоніальності на глобалізованому культурному ринку, де цінністю висту-

<sup>28</sup> Там само. — С. 180.

<sup>29</sup> Там само. — С. 178.

пає колоніальна екзотика. Тож відгомін антиколоніальної риторики 1960-х років не скасовує можливості відчитувати в ній і постколоніальні ідеї кінця XX сторіччя, про що свідчить той факт, що видану 1961 року працю Франца Фанона сама Тлостанова називає серед базових для постколоніальної критики.

Не актуалізованим лишився і деколоніальний естезис, хоча він особливо надається для розуміння особливої жіночої чуттєвості, деформованої колоніальним досвідом сексуальності та тілесності, зрештою – для пізнання *родової колоніальної травми*, яка й стала основним сюжетом у Забужко. Тлостанова не ставить знака рівності між постколоніалізмом і посттоталітаризмом, у всякому разі, не говорить про це однозначно. Тож, критикуючи «сексуальний націоналізм» Забужко, вона обирає неокolonіальну стратегію, яка імпліцитно вписується в авторитетний, владний дискурс дослідника. Отже, постає запитання: чи зміщення західного постколоніального дискурсу в бік деколонізації означає наближення до постколоніальної літератури? І чи не є досі не спростованим твердження, що постколоніалізм далекий від історичної або політичної невинності? І як зіставляється деколонізація із позицією дослідника, який асоціює себе не з периферією, а з метрополією?

Наявність таких запитань свідчить, що постколоніальні студії лишаються полем ідеологічної боротьби, де, з одного боку, проявляються свідомі та несвідомі колоніальні й імперські комплекси та пересуди, а з другого боку, даються взнаки суб'єктивні преференції дослідника. У цьому плані можна сподіватися, що розширення поля досліджень із постколоніалізму завдяки введенню нових чинників, як-от трансгенераційних, а також інтеграція в постколоніальну критику цілих дисциплінарних напрямів, як-от студій травми, сприятимуть усуненню суб'єктивізму та напередзаданості теоретичних конструктів. Водночас унесення посттоталітарних досліджень у ряд досліджень постколоніальних відкриває нові можливості для аналізу способів письма та способів читання, що розгортаються сьогодні на східноєвропейських кордонах західного світу. Саме тут орієнталізм зустрічається з окциденталізмом, і питання, як завжди, полягає в тому, хто говорить і чи може говорити підпорядковане. Заради справедливості варто відзначити, що роман травми і виступає тією формою, яка дозволяє субалтерну промовляти.

## Постколоніалізм як колоніалізм. Безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі

В «Українському палімпсесті» Оксана Забужко, розмовляючи з Ізою Хруслінською про свої інтелектуальні меандри 1970-х років, іронічно коментує погляди західних феміністок. «[Вони] писали про те, яке чудове, вільне й рівноправне життя має радянська жінка! Як же я вас за це люблю, дорогі тогочасні феміністки-марксистки!»<sup>1</sup>, — каже українська письменниця.

Позиція Забужко, представниці постколоніальної української культури, нагадує критику західного фемінізму в 1990-х роках із боку постфеміністок, які походили з колишніх колоній західних країн. Вони дали початок прискіпливому аналізу фемінізму першої та другої хвиль, передусім його самообмежень перспективою білих західноєвропейських і американських жінок із заможного середнього класу, які претендували на репрезентацію всіх жінок світу. Феміністки третьої хвилі дорікали своїм попередницям тим, що ті не зважали на автопрезентацію інших жінок, зокрема з так званого третього світу. Постфеміністки постулювали потребу досліджувати жіночі групи, гетерогенні щодо раси, етнічності, класовості та сексуальності. Суспільно-культурний орієнтир фемінізму третьої хвилі, відкритий до аналізу різних форм дискримінації, виявився співзвучним із постколоніальною моделлю «подвійної колонізації» жінок — колонізатором і представниками свого та чужого патріархатів<sup>2</sup>.

---

*Поштова адреса:* Katarzyna Glinianowicz, Institute of Eastern Slavonic Studies of the Jagiellonian University, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków, Poland. *E-mail:* katarzyna.glinianowicz@uj.edu.pl

<sup>1</sup> Український палімпсест: Оксана Забужко у розмові з Ізою Хруслінською / Пер. з пол. Д. Матіяш за ред. І. Андрусяка та О. Забужко. — К.: Комора, 2014. — С. 70.

<sup>2</sup> Див.: *Lomba A.* Kolonializm/Postkolonializm / Tłum. z ang. N. Bloch. — Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011. — S. 174–183, 238–240; *Gandhi L.* Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne / Tłum. z ang. J. Serwański. — Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008. — S. 77–94.

Демаскування культурних і політичних обмежень феміністичної критики показало, що відповідні дослідницькі практики, попри їх чутливість у питаннях систем залежності, не завжди здатні уникнути дискурсивного підпорядкування Іншого. З аналогічними перешкодами зіткнувся постколоніальний метод: деконструюючи нарративні системи «знання/влада», він сам не зумів убезпечитися від їх репродукування. На це вказують, зокрема, Клер Кавана<sup>3</sup>, Ева Томпсон<sup>4</sup>, Дейвід Чіоні Мур<sup>5</sup>, Микола Рябчук<sup>6</sup>. Ці науковці ініціювали реінтерпретацію центрально-східноєвропейських культурних репрезентацій із застосуванням постколоніального інструментарію, але наштовхнулися на опір деяких західних теоретиків. На думку американської дослідниці польського походження Еви Томпсон, «відсутність Центрально-Східної Європи в західному постколоніальному дискурсі — це один із побічних ефектів флірту з марксизмом, до якого вдавалися та певною мірою вдаються й нині найвідоміші постколоніалісти»<sup>7</sup>. Обмежений підхід до методу прирік його на пастку ідеологічних досліджень, що виявилось у маргіналізації та промовчуванні в західному постколоніальному дискурсі культур, здомінованих московською/російською частиною Російської імперії, СРСР і Російської Федерації.

Рятунком від такої дискурсивної колонізації, на думку Томпсон та її послідовників, насамперед Даріуша Скурчевського, мало би бути застосування постколоніального методу, вільного від марксистських обмежень. У постколоніальній, але далекій від марксизму інтерпретації польських нарративів названі дослідники слушно вбачають можливість наголосити на досі промовчаних, маргіналізованих і витіснених мотивах польської культури й історії. Ці мотиви, з одного боку, стосуються культурної, політичної та економічної колонізації Речі Посполитої з боку Австрії, Пруссії та Росії, з іншого боку — культурної, політичної й економічної колонізації білоруських, литовських, українських земель державою польської шляхти. Слід зауважити, що деякі польські літературознавці обережніше ставляться до застосування постколоніальної теорії на польському ґрунті. Гражина Борковська

3 Cavanagh C. Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii / Tłum. z ang. T. Kunz // Teksty Drugie. — 2003. — Nr 2–3. — S. 60–71.

4 Thompson E. Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm / Tłum. z ang. A. Sierszulska. — Kraków: Universitas, 2000. — S. 62.

5 Moore D. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique // Baltic Postcolonialism. — Amsterdam; New York: NY, 2006. — P. 11–43.

6 Рябчук М. Україна — не Африка. Але що? Про деякі особливості внутрішнього колоніалізму // zbruc.eu. — 23.07.2013.

7 Thompson E. A jednak kolonializm [rzeczywspolne.pl. — 17.08.2012] (Тут і далі цитати в мому перекладі. — К. Г.)

зазначає, що Росія не колонізувала – у розумінні Едварда Саїда – Польщі, адже Російська імперія / СРСР ніколи не позбавляли польську культуру, на відміну від культур народів Центральної Азії, жодної можливості автопрезентації<sup>8</sup>.

Такий «обосічний» постколоніалізм, що репрезентує шляху як колонізованого і водночас колонізатора, – спроба уникнути методологічної схематизації та звернути увагу на специфіку культурних взаємин у Центрально-Східній Європі, де перехрещувалися гегемонні та субверсивні дискурси<sup>9</sup>.

Переконливі постулати, проте погляньмо на практичне застосування постколоніалізму *made in Poland*: чи він реінтерпретує польські колоніальні наративи згідно із засадами постколоніального методу?

У працях Томпсон і Скурчевського застосування постколоніального методу в контексті польського історико-культурного досвіду пов'язане з критикою не лише марксистського, а й постмодерністського впливів на теорію. На думку дослідників, марксистські та постмодерністські інспірації стали причиною ігнорування національ-

<sup>8</sup> Див.: *Borkowska G. Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka // Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze.* – Kraków: Universitas, 2011. – S. 167–174.

Дослідниця вважає, що «переконливішим є відкриття колонізаційної перспективи з іншого боку, тобто визнання ролі поляків як колонізаторів, а не колонізованих. <...> Креси відповідають необхідним умовам, сформульованим Саїдом як автором теорії орієнталізму: кресова територія була для польського глядача уособленням екзотики, була не так культурно дикуно, як “молодною”, зазнавала заміної репрезентації мовою довшого літературного тривання» (Там само. – С. 174). Лешек Кочанович теж скептично налаштований щодо застосування постколоніальної теорії до ситуації періоду комунізму в Польщі. На його думку, домінування СРСР мала суто політичний характер, і ніколи – культурний. (*Koczanowicz L. Post-postkomunizm a kulturowe wojny // Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze.* – Kraków: Universitas, 2011. – S. 18).

Деякі польські літературознавці (зокрема згадані Борковська та Кочанович, а також Ханна Госк і Дорота Колодзейчик), зважаючи на специфіку польської (пост)залежної та (пост)домінантної культури, пропонують випрацювати власний, емансипований від західноєвропейських методологій дослідницький інструментарій, уже не так постколоніальний, як постзалежний (пол. *postzależnościowy*). Див.: *Gosk H. Opowieści «skolonizowanego/kolonizatora». W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku.* – Kraków: Universitas, 2010; *Kołodziejczyk D. Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią // Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze.* – Kraków: Universitas, 2011. – S. 117–136.

<sup>9</sup> *Thompson E. Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm / Tłum. z ang. A. Sierszulska.* – Kraków: Universitas, 2000. – S. 16–17; *Thompson E. Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej “From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective” pod redakcją Janusza Korka // Porównania.* – 2008. – Nr 5. – S. 113–125; *Skórczewski D. Postkolonializm nad Wisłą // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny.* – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 74.

ної ідентичності – найважливішої проблеми колоніального досвіду Центрально-Східної Європи<sup>10</sup>. До того ж Скурчевський доходить висновку, що ці підходи виключають із постколоніального методу християнський світогляд, особливо важливий у польських антиколоніальних наративах<sup>11</sup>.

Пропозиція Скурчевського враховувати християнську складову, досліджуючи колонізованих, – слухна, проте доволі сумнівним є небажання літературознавця врахувати двозначну позицію римо-католицької церкви, задіяної не лише в польському антиколоніалізмі, а й у колоніалізмі. Колонізаторську роль римо-католицької церкви в Україні дослідник відсунув за допомогою риторичного прийому *totum pro parte*: він постійно вживає загальний термін «християнство», приховуючи за ним римо-католицьку церкву, про яку йдеться насправді<sup>12</sup>. Отак видаючи частину за недиференційоване ціле, він також приписує колонізаторську діяльність Корони Польського Королівства цілій Речі Посполитій (складовою якої була Корона)<sup>13</sup>, у такий спосіб залучаючи Велике князівство Литовське в колоніальний дискурс Корони (щоправда, литовські еліти охоче приймали польський дискурс за власний, але в межах своєї держави, тобто тієї частини Речі Посполитої, яка після 1569 року віддала Короні землі Русі).

Така «втеча від різниці», на мою думку, є цілеспрямованою риторичною стратегією, що розмиває проблему участі Польської Корони та римо-католицької церкви в місії колонізації та католизації у Східній Європі та випускає з поля критичної уваги як підпорядкування Русі з боку Корони Польського Королівства, так і підпорядкування православної церкви з боку римо-католицької церкви. Аналогічні стратегії вбачаю в інтерпретаціях Томпсон. Авторка «Трубадурів

---

<sup>10</sup> Thompson E. A jednak kolonializm [rzeczywspolne.pl. – 17.08.2012]; Thompson E. Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm / Tłum. z ang. A. Sierszulska. – Kraków: Universitas, 2000. – S. 13, 62; Skórczewski D. W perspektywie humanizmu i transcendencji // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 19–26; Skórczewski D. Tożsamość w ujęciu postkolonialnym: niezbędne uściślenia, wstępne propozycje // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 107–149.

<sup>11</sup> Skórczewski D. W perspektywie humanizmu i transcendencji // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 10–28.

<sup>12</sup> Там само. – С. 24.

<sup>13</sup> Skórczewski D. Skąd ten pomysł? // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 7; Skórczewski D. Drogi i rozdroża studiów postkolonialnych w Polsce // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 96; Skórczewski D. Melancholia dyskursu kresoznawczego // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 457.



імперії» аналізує Річ Посполиту як шляхетський проект, «згвалтований сильнішими сусідами»<sup>14</sup>, і водночас обминає імперський характер Речі Посполитої та колоніальні практики Корони Польського Королівства щодо литовців і русинів<sup>15</sup>.

«Постколоніалізм» Томпсон і Скурчевського спирається на есенціалістське розуміння польської національної ідентичності, наголошування ваги винятково католицької та шляхетської сутності польського суб'єкта, який, за Скурчевським, «розуміє себе як нерозривне “Я”, яке, хоч і бере участь у людській історії, усе ж упевнене, що існує трансцендентний порядок речей, не залежний від людини та її пізнавальної спроможності»<sup>16</sup>. Есенціалістський підхід не дає цим літературознавцям змоги вписати неоднозначні щодо ідентичності ситуації, з їх непослідовностями, тріщинами та відмінностями, у контекст колонізованої держави – Речі Посполитої. Наприклад, Томпсон, аналізуючи в «Попелі» Стефана Жеромського лише репрезентацію шляхти як колонізованої габсбурзькою імперією, обминає ситуацію подвійної залежності селянина<sup>17</sup>. Дослідниця не бере до уваги, що польський шляхтич, хоч і втратив власну державу, у суспільстві таки втримав своє «незалежне» становище, завдяки чому брав участь у гегемонному дискурсі галицької провінції Австрії.

Не зауважує вона й того, що в рамках колоніальної політики монархії та шляхетського суспільного ладу галицьким субалтерном, «підпорядкованим іншим»<sup>18</sup>, був селянин (у Західній Галичині – римокатолик, у Східній – греко-католик). Саме селянин, з огляду на накиненому йому суспільну роль, був виключений із панівних шляхетського

<sup>14</sup> Thompson E. A jednak kolonializm [rzeczywspolne.pl. – 17.08.2012].

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Skórczewski D. Tożsamość w ujęciu postkolonialnym: niezbędne uściślenia, wstępne propozycje // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 134.

<sup>17</sup> Thompson E. “Popioły” Stefana Żeromskiego jako narracja postkolonialna // Historyka. – 2012. – Т. XLII. – S. 61–73.

<sup>18</sup> Поняття *subaltern*, який упрвадила в постколоніальні студії Гаятрі Чакраворті Співак, стосується найнижчих суспільних і гендерних верств колонізованого суспільства (Spivak G. Czy podporządkowani Inni mogą przemówić? / Tłum. z ang. E. Majewska // Krytyka Polityczna. – 2011. – Nr 24–25. – S. 196–239. Див. також: Sowa J. Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą. – Kraków: Universitas, 2011. – S. 455). Я вживаю переклад слова *subaltern* як «підпорядкований інший», що його запропонувала Ева Маєвська, перекладачка на польську статті Співак «Can the Subaltern Speak?». Марія Зубрицька у своєму перекладі фрагмента цього ж тексту вжила слово «підпорядковане», але тут втрачається важлива складова значення *subaltern* – «інший» (Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис, 1996. – С. 540–543).

та габсбурзького дискурсів, стаючи об'єктом змагань між цими елітами. Витісняючи суспільні мотиви з постколоніальної інтерпретації, Томпсон конструє стерильний польський католицько-шляхетський пейзаж із позитивними підпорядкованими шляхтичами та негативними репрезентантами австрійського гегемона. Тож, на мою думку, у її статті безголосими залишаються мужицькі субалтерни. Дискурс Еви Томпсон – це приклад традиційного польського антиколоніального нарративу, що дотримується поглядів шляхти другої половини ХІХ сторіччя: нібито нація становить есенціальне ціле, без внутрішніх точок напруження та розривів, без пригноблених і принижених «своїх», якими були селяни. Таке архаїчне уявлення про націю деконструє Аня Лумба: «Нації – це спільноти, які творяться у процесі не лише формування певних зв'язків, а й розривання або унеможливлення деяких зв'язків; не лише шляхом викликання та пам'ятання певних версій минулого, а й завдяки переконанню, що інші версії забудуться або змаліють»<sup>19</sup>.

Чорно-білий і есенціалістський нарратив Томпсон і Скурчевського заперечує основні принципи постколоніалізму – такі засади, як необхідність визнавати відмінності, тріщини, поділи, розколини в колонізованому та колонізаторському суспільствах. Крім того, названі дослідники не зважають на те, що есенціалізм має багато рис, спільних із колоніальним і антиколоніальним способами презентації гегемона та субалтерна; їхній дискурс консервує уявлення про незмінну сутність колонізатора та колонізованого<sup>20</sup>. Томпсон і Скурчевський, вдаючись до постколоніальної риторики, репродукують стару бінарну – антиколоніальну, а не постколоніальну – картину, де негативний орієнтальний, варварський колонізатор (наприклад, росіянин) протиставлений позитивній автопрезентації поляка<sup>21</sup>.

Як я вже зазначала, більшість постколоніалістів, які досліджують польські нарративи, наголошують на потребі інтерпретувати амбівалентний характер польського колонізованого/колонізатора. Скурчевський аналізує цю двозначність у текстах, присвячених постколоніальній інтерпретації категорії польських східних кресів. Як відзначає

<sup>19</sup> Див.: *Lomba A. Kolonializm/Postkolonializm / Tłum. z ang. N. Bloch. – Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011. – S. 211.*

<sup>20</sup> *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej / Pod red. A. Barnard, J. Spencer. – Warszawa: Volumen, 2008. – S. 193–195.*

<sup>21</sup> *Skórczewski D. “Poliaki charoszyje chłopcy”, czyli narracja jako proces subordynacji (Tadeusz Konwicki, “Rojsty”) // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 297; Thompson E. Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm / Tłum. z ang. A. Sierszulska. – Kraków: Universitas, 2000. – S. 72.*

літературознавець, його праця перебуває між двох крайнощів дослідження кресів: «самобичуванням» за гріхи польської гегемонії на Сході та полоноцентричною ностальгією за втраченими територіями<sup>22</sup>. Він пропонує компроміс: діагностує «хворобу» польської гуманітаристики та впроваджує поняття «кресової меланхолії». На його думку, меланхолія польського кресового дискурсу — це символ втрати частини есенціальної польської суб'єктності, яка черпає свій сенс із переживання травми російського та радянського колоніального домінування<sup>23</sup>. Пропозиція Скурчевського була б методологічно бездоганною, якби не призводила до зміщення акцентів із польського домінування над литовцями чи русинами кресів за рахунок перебільшеної уваги до російського/радянського колоніалізму. До речі, Томпсон інтерпретує польський східноєвропейський ресентимент аналогічно, як травму від досвіду колонізованого<sup>24</sup>, і не бере до уваги, що цей ресентимент впливає зі страстей поляка-колонізатора за втраченою руською чи литовською колонією.

Слід констатувати, що провідні польські постколоніалісти не дотримуються постульованих ними ж «обосічних» інтерпретацій досвіду польської шляхти — як колонізованої, так і колонізаторської. Їхня інтерпретація кресів заперечує можливість існування постколоніальних наративів білорусів, литовців, українців, субверсивних щодо польської гегемонної спадщини. Звідси висновую, що їхня спроба переосмислення кресового дискурсу — це ще один прояв польського дискурсивного колоніалізму, який надалі супроводжують безмовні Інші.

Ця ситуація має свої аналогії. Тамара Гундорова, аналізуючи постколоніальну інтерпретацію російської культури авторства Олександра Еткінда, деконструювала його стратегії мінімізації колоніальної політики московської/російської частини Російської імперії щодо Малоросії. На думку дослідниці, автор «Внутрішньої колонізації», удавшись до риторичного прийому конструювання уявної відмінності між російським внутрішнім колоніалізмом і зовнішнім колоніалізмом західних імперій, розмиває культурні відмінності між російським гегемоном і українським субалтерном. Еткінд, пише Гундорова, «подає колонізацію українців як приклад неklasичної колонізації, коли етнічно однорідне населення (нібито за власним бажанням) вливається в імперію, формуючи культурно-політичні відмінності

<sup>22</sup> Skórczewski D. Melancholia dyskursu kresoznaczczo // Skórczewski D. Teoria – Literatura – Dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 451–457.

<sup>23</sup> Там само. – С. 457.

<sup>24</sup> Thompson E. Sarmatyzm i postkolonializm [dziennik.pl. – 11.05.2007].

“іншого-але-свого”»<sup>25</sup>. Таке спрощення та присвоєння козацької України, ігнорування перспективи колонізованого – приклад поновленої дискурсивної колонізації, цього разу в межах постколоніальної системи понять<sup>26</sup>.

Риторичу, аналогічну риторичі Еткінда, я вбачаю у працях Томпсон і Скурчевського, які, розмиваючи суспільні, культурні й етнічні відмінності жителів Речі Посполитої/російської, австрійської та пруської займанщини, розмивають колонізаторські практики католицької польської шляхти на руських і литовських землях. Першоосновою формування такого підходу є прийняття есенціалістського – по суті, теж автоколоніального – конструкту польського «Я». Літературознавці поділили поле своїх досліджень на проблеми, які можна тлумачити в есенціалістський спосіб, і проблеми, які в есенціалістський спосіб заперечуються чи відкидаються, начебто науковці не усвідомили необхідності виокремити їх або відмовили їм в обґрунтованому існуванні. Приклад польського постколоніалізму демонструє, як метод, що приймає дослідницьке самообмеження, в інтерпретаційній практиці зазнає поразки та виявляє свою неспроможність уникнути дискурсивної колонізації Іншого.

---

<sup>25</sup> Гундорова Т. «Внутрішня колонізація» – повторна колонізація // Критика. – 2011. – № 9/10. – С. 4.

<sup>26</sup> Там само. – С. 7.

## **Радикальна конверсія як постколоніальне витіснення. Культурне самовигнання у романах Пьотра Ібрагіма Кальваса як остаточне подолання (пост)тоталітарної травми**

Щонайменше з 1989 року демонструвати віддалення від католицизму чи навіть відкидання «дітьми» релігії «батьків» стало модним рухом серед молодого покоління польських письменників (зрештою, не лише серед письменників і не лише молодих). Такий жест перетворився вже на певний ритуал – святкувати звільнення культури слова від національно-релігійних елементів, причому ритуал поверхневий<sup>1</sup>, спертий на мантрування порожніх стереотипів панівного лівоцентричного медіального дискурсу.

Одним із тих, хто долучився до урочистого величання такої позиції, став Пьотр Кальвас (дебютував 2003 року). Автор натовді семи томів прози, народжений і вихований у католицькій вірі, пройшов двоетапну конверсію: спочатку на музику панк-рок у вісімдесятих, а 2000 року – на іслам, щоби як неофіт, під прибраним іменем Ібрагім, стати ревним визнавцем віри Пророка, а відтак грати ефектну роль єдиного сучасного польського письменника-мусульманина. Таким чином Кальвас розширив спектр «чужих», задекларованих іно-

---

*Поштова адреса:* Dariusz Skórczewski, Department of Theory and Anthropology of Literature, The John Paul II Catholic University of Lublin, al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin, Poland. *E-mail:* dareus@kul.pl

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій». Фрагмент тексту опубліковано польською мовою під назвою «Radykalna konwersja jako postkolonialne wyparcie. Kulturowe samowygnanie w powieściach Piotra Ibrahima Kalwasa jako "ostateczne rozwiązanie" (post-)totalitarnej traumy» // *Roczniki Humanistyczne*. – 2014. – Т. 62. – З. 1 (готується до друку).

<sup>1</sup> Między satyrą a moralistyką / [Ostaszewski R., Urbanowski M., Walas T., Kozicki M., Boniecki A.] / *Dekada Literacka*. – 2007. – No. 5–6. – С. 7–8, 13–17.

вірців<sup>2</sup> постаттю радикальної релігійної відмінності, дискваліфікуючи ексцентричного протестанта Єжи Пільха, а також Маріуша Вілька, який удавав шамана.

Автобіографічні романи Пьотра Кальваса, вже від дебютного «Салам» (Salam), є сильним голосом у панорамі польської прози третього тисячоліття. Сильним, а водночас оригінальним голосом, який, попри досить ризиковане звучання, можливо, мимохіть претендує на позицію висміювання / критики / дистанції щодо католицизму. Частиною цієї оригінальності є безсумнівно барвиста й виразна постать автора – одного з перших польських панків, а також співтворця сценарію першого видання популярного польського комедійного серіалу «Світ за Кепськими».

### Кальвас і його покоління у світлі ПНР

Розповідаючи читачеві про себе, Пьотр Кальвас одночасно штрихує портрет цілого покоління, до якого належать, зокрема, Анджей Статюк, Марчін Светлицькі, Цезари Міхальські, Роберт Текелі та інші виразні особистості сучасної культури, народжені в першій половині шістдесятих років минулого століття. Інтегральним складником такої розповіді є зазвичай самоокреслення стосовно зовнішньої дійсності. У цьому випадку йдеться про дійсність, суть якої можна висловити однією аббревіатурою: ПНР. Кальвас стоїть щодо ПНР на амбівалентній позиції, перебуваючи між «реконструкцією» і «препаруванням», згідно з категоріями Даріуша Новацького:

Rekonstrukcja wpycha wypowiedź literacką w wieloznaczność i relatywizm, podpowiada ślalom między racjami i stanowiskami, wikła powieściowe przedstawienie w kontrapunkt i debaty światopoglądowe. Co innego preparat – w jego przypadku wszystkie elementy przywoływanej rzeczywistości służą walce politycznej, zlewają się w jednoznaczna i nie znoszącą sprzeciwu deklarację ideowo-polityczną<sup>3</sup>.

А що «препарування» повинне служити – як вдало стверджує критик – ідеологічній однозначності й поррахункам із небажаною спадщиною, то «реконструкція» означала би поетику делікатності, ускладнення. Отже, у чому мала би полягати амбівалентність письменницької позиції? Чи взагалі можливе поєднання таких підходів в одному описі, в одному опусі?

<sup>2</sup> Czapliński P. Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji / Red. B. Bakula // Transformacja w literaturze i kulturze polskiej 1989–2004. – Poznań, 2007. – С. 69–98. (Серія «Biblioteka Porównań»: кн. 4). – S. 90.

<sup>3</sup> Nowacki D. Widokówki z tamtego świata // Wielkie Wczoraj. – Kraków, 2004. – S. 47.

Відтак — можливе. А все завдяки тому, що досвід ПНР «на власній шкурі» (відчутність пережиттів, відчуттів і пригод у романах Кальваса не викликає сумнівів ні в кого з тих, хто змалку чи замолоду пам'ятає хоча би початки сімдесятих років ХХ століття) не набирає форми реваншу з історією, його вбудовано у протилежний політичному порядку значень — культурно-ідеологічний. Це не роман-розплата у вузькому, політично-історичному сенсі. Якщо й можна тут говорити про порахунок, то лише в аспекті порахунку героя із самим собою, власним культурним, а точніше родинно-шкільно-релігійним, бекграундом, тлом якого (хоча й суттєвим) була ПНР. Творчість автора «Салам» вирізняється з-посеред інших літературних спроб упоратися зі спадщиною минулого й автобіографією, сформованою в тіні економічно-політичного устрою, який формально відійшов у минуле в червні 1989 року<sup>4</sup>. Коли ж ідеться про презентацію ПНР, наративи Кальваса не прокладають жодних нових шляхів, ані не пропонують цілком нових, оригінальних підходів. Автор радше прямує антиспоживацьким і констататорським напрямком, який найвиразніше представляє Анджей Стасюк<sup>5</sup>. Останній майже від початку в своїх наративах — автобіографічних і фантастичних («Білий крук» (Biały krak), «Дев'ять» (Dziewięć)) — критикував суспільні взірці, які ґрунтуються на культурі володіння, грошей, кар'єри й комуністичних принципах, протиставляючи їм чоловічу дружбу, солідарність, щирість, культ мистецтва, величання пиятик і гульбищ із наркотиками. Аксіологія, що керує світом молодості Кальваса, певною мірою нагадує ту, яку автор «Як я став письменником» (Jak zostałem pisarzem) Стасюк виклав притаманним йому стислим стилем:

Nigdy nie gadaliśmy o forsie. Mieliśmy ważniejsze sprawy. Tak naprawdę forsa to gówno. Kłóciliśmy się do upadłego, ale nigdy o te rzeczy. Skakaliśmy sobie do oczu o to, kto jest lepszy: czy Oscar Peterson, czy Errol Garner<sup>6</sup>.

ПНР Кальваса в багатьох аспектах подібна до міфічної країни безтурботного щастя Стасюка. Здавалося б, обидва письменники живуть «поруч», у якійсь нереальній — незатьмареній грозою радянського тоталітаризму — Аркадії, яка виникла внаслідок не так реалізації комуністичної утопії, як її показного протесту, демонструючи брак

<sup>4</sup> Czaplinski P. Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. — S. 165.

<sup>5</sup> Gajewski K. «Ostatnie szczęśliwe pokolenie». PRL w twórczości Andrzeja Stasiuka / K. Chmielewska, G. Wołowicz // Opowiedzieć PRL. — Warszawa: IBL PAN, 2011. — S. 130–144.

<sup>6</sup> Stasiuk A. Jak zostałem pisarzem (próba biografii intelektualnej). — Głódyszów: Czarne, 1998. — S. 33.

зацікавлення жорсткими реаліями «спущеної з ланцюга» (за визначенням Єжи Стемповського) у вісімдесятих роках Історії. Проте в автора «Часу» (Czas) Кальваса менше ностальгії за епохою ПНР і відзначання її розмаїтих місць пам'яті, парадоксальна «добродійність» яких відкривається у Стасюка в конфлікті з безжалісною, посттрансформаційною дійсністю польського «дикого капіталізму» («Галицькі оповіді» (Opowieści galicyjskie), «Дев'ять»). Коли Стасюк із посткомуністичної перспективи декларує: «Ми були останнім таким щасливим поколінням»<sup>7</sup>, то Кальвас стоїть на позиції доволі симптоматичній для скептичної частини суспільства в епоху «транзиції». Цій позиції притаманна віддаленість і від старої політичної еліти («диктатури червоних»), і від примарної «диктатури чорних», яку акцентували ліберальні ЗМІ: «Я мав у дупі комухів і ксьондзів»<sup>8</sup>. Відтак, якщо говорити про будь-який із посттоталітарних «синдромів» того покоління, то спочатку потрібно вказати проблему нецілісної історичної пам'яті і сконструйованої на її основі оцінки тоталітарного минулого. Якої форми набув би цей синдром, дійшовши до мети? Це питання розглянемо нижче, затим що воно не таке очевидне, як може видаватися на перший погляд.

Якою, отже, була ПНР автора «Салам»? Більше смішною, ніж страшною. Письменник використовує одну з прикметних стратегій літературної репрезентації, по-різному пробуючи впоратися з цією історичною формацією. ПНР-«анекдот» (тут знову використаю формулу Новацького<sup>9</sup>), отже негрізну, можна виокремити в «Салам», «Часі та «Дверях» (Drzwi) у формах анекдоту про злих і тупих вчителів–невдах, міфологічної втечі в субкультуру панків, в алкоголь і наркотики або дослівної втечі на Захід, причому не лише «по працю», що посередньо вказує на суспільну позицію родини героя. Однак ця ПНР є потворною в естетичному значенні. Письменник повною мірою дозволяє читачеві зануритися в експресивні описи деталей щоденного життя, які він запам'ятав (предмети, їхній вигляд, місця, запахи тощо):

Peerelowskie dworce. Pełne szaroburych, podpitych gości o ziemistych twarzach, obdrapanych ławek i wszzechogarniającego smrodu tanich papierosów. W dworcowym barze można było dostać kwaśny bigos, kwaśny browar i w ryj. Wszystko lepiło się od brudu i przesiąknięte było charakterystycznym, metalicznym zapachem, takim samym jak w pociągu<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Там само. – С. 89.

<sup>8</sup> Kalwas P. I. Salam. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – С. 296.

<sup>9</sup> Nowacki D. Widokówki z tamtego świata // Wielkie Wczoraj. – Kraków, 2004. – С. 56.

<sup>10</sup> Kalwas P. I. Salam. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – С. 110.



Однак не все з того, що запам'яталося, викликає погані асоціації. Домінування гідоти в матеріальному світі і простацтва в міжлюдських стосунках не стає перешкодою для існування в наративі Кальваса описів досить привабливих реквізитів комуністичного минулого, наприклад, купування за материні гроші, призначені на костельну тацу, «дональдів» – популярних жуйок «made in USA», смислові цінності яких викликають незрівнянні спогади<sup>11</sup>. Попри це, в читача не складається враження, ніби автор переносить його в часі в «геніальну епоху». Не знайдемо в наративах Кальваса й ностальгії за ПНР як оазою дитинства, своїм простором, у якому дорослішання вимагало існування особливого емоційного зв'язку. Автор не надає хронотопові ПНР жодних особливих афективних прав, не міфологізує його. Чому?

Найпростіша відповідь може бути такою: наративна схема, яку використовує Кальвас, перебуває поза конвенцією повернення до Аркадії. Вона поєднує щонайменше чотири (або й п'ять) матриці оповіді: спогади з дитинства, роман-виховання, географічний роман, роман подорожей та свідоцтво навернення<sup>12</sup>. Ці взірці функціонують не в ізоляції чи визначеному лінійному порядку, а в різних взаємодіях, детальному описові яких можна присвятити цілі науковій студії. Зазначені матриці не відзначаються й «демократичністю». На перший план виходить *свідоцтво навернення*, яке відіграє в Кальваса роль генеалогічного й ідеологічного авторитету: становить центральну точку опори, яка інтерпретує події й конститутивні мотиви решти схем.

У постсекулярну епоху Пьотр Ібрагім Кальвас руйнує бар'єри встиду і пропонує нам розповідь про релігію з позиції активного учасника, досвіду віри – бо ж є критики, які безцеремонно визнають, що «з глибокою повагою» ставляться до його «релігійних злетів»<sup>13</sup>, а також закидають йому «надто натягнуту інтерпретацію»<sup>14</sup> ісламу з позиції ковертита. Це письменництво – не релігійне, конфесійне чи

---

<sup>11</sup> «Twarda, sprężysta masa tylko przez moment opierała się moim mleczakom, by za chwilę przemienić się w słodką, ciągnącą się substancję, którą międlilem w ustach, raz po raz wypuszczając wielkie balony. To było zdecydowanie lepsze od salki na plebani!» (Kalwas P. I. Salam.... – С. 59).

<sup>12</sup> Його конститутивною функцією є вплив на позицію адресата щодо сакрум, а в дальшій перспективі – спричинення навернення. В такому контексті симптоматичним є свідоцтво сприйняття, яке дає публіцист: «Після прочитання “Салам” мені не хочеться навіть навернутися на іслам» [Michalski C. Polak pod osłoną nieba // Europa. Tygodnik Idei. – 2004. – No. 20. – С. 14.].

<sup>13</sup> З висловлювання Кшиштофа Маслоя на обкладинці «Часу».

<sup>14</sup> Nowacki D. Arabia Felix i inne bajki parareligijne // Ukosem. Szkice o prozie. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. – S. 50.

пропагандистське, хоча письменник подекуди використовує таку дискурсивну практику, а література, де «визнанневий» елемент вплетено в добре запроєктовану й самонесучу наративну конструкцію, з менш чи більш помітними слідами цього «вплітання». У другому випадку наратора виправдовує питання не так про біографічну причину чи психологічну мотивацію, як про суспільну функцію й антропологічно-культурні й політичні імплікації відходу від католицизму на користь ісламської ортодоксальності. Якщо навіть погодитися з тим, що тривіальна розповідь про непристойну сцену між священником і черницею добре пояснює – в плані біографії і психіки героя – розчарування католицизмом<sup>15</sup>, то лише врахування суспільно-культурної площини дозволяє поєднати духовний і ідеологічний вибір автора у відповідних пропорціях. Це дозволяє поцілити в центральний, на мою думку, нерв творчості Кальваса: *відрізане коріння як остаточне подолання (пост)тоталітарної травми.*

### Релігія в суспільному полі

Нікого не треба переконувати в історичному значенні релігії для культури: вона становила ядро культури, найважливіший елемент цивілізації як «духовна й інтелектуальна координація на високому рівні»<sup>16</sup>. Велич релігії пов'язана не лише з тим, що вона дає вірянам есхатологічну ціль і тимчасове значення життя одиниці, але й із її колективним виміром: релігія сакралізує провідний досвід суспільства. З іншого боку, складно не помітити, що як елемент «звичайної культури», що став предметом філософських роздумів, які трактують культуру як «спільну духовну силу, що проявляється в усіх звичаях, віруваннях та обрядах народу»<sup>17</sup>, релігія вже одного разу в історії втратила свою силу на користь дійсного гуманізму епохи Просвітництва. Саме тут, на перехресті цих двох траєкторій функціонування релігії – трансцендентальної та історичної, – перебувають наративи Кальваса, який у часи постсекуляризму виразно стає

---

<sup>15</sup> Треба зазначити, що кризу віри викликає не факт, що він ловить на гарячому двох богосвячених осіб, а спровоковане тим насильство з їхнього боку: примус до записування гріхів, сповіді з них та спричинена цим тривала самокритика. *Kalwas P. I. Salam.* – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – S. 55.

<sup>16</sup> *Elit T. S. The Humanism of Irving Babbitt // Selected Essays, 1917 – 1932.* – London: Harcourt Brace, 1932. – P. 390.

<sup>17</sup> *Scruton R. Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych / Пер. з англ. J. Prokopiuk, J. Przybył.* – Łódź–Wrocław: Thesaurus, 2006. – S. 9.

на бік трансцендентності проти іманентності<sup>18</sup>. Письменник пробує в своїх розповідях зшити особистий досвід конверсії — метафізичне явище — з досвідом соціологічного плану, реінтродукцією релігії в суспільне поле. Перший має абсолютний і безсумнівний характер: автор представляє його як чудову інтервенцію надприродної сфери у своє життя. Другий досвід — це імплікація першого, але також акт свідомого вибору: спершу ментальний, а далі фізичний вихід із первісної спільноти і вступ у іншу, мусульманську. Спільним знаменником обох цих «випадків» стає центральний мотив, що впорядковує духовну автобіографію автора й переломний її момент, навернення на іслам, і його реверс — розмир із католицизмом, а відтак — і з польською традицією. Наслідком цього стає переїзд із Польщі до Александрії на постійне місце проживання 2009 року, де Кальвас із дружиною виховує сина, працює і творить.

Драстично перебудоване, а згодом утрачене суспільне поле — щоби перекласти наративи Кальваса на відповідні теоретичні категорії — внаслідок «відчарування» релігії за допомогою просвітницького модернізаційного проекту стає знову віднайденим у іншому геокультурному просторі. Це віднайдення відбувається завдяки подорожам автора — як у власне минуле, так і в мусульманську, афроазіатську сучасність. Підважування культурних, свідомісних і релігійних результатів дійсності як раціоналістичний підхід із європейським родоводом<sup>19</sup> є, зрештою, постійним складником творчості Кальваса. Його герої, в подвійному значенні того слова — літературні постаті й ідоли, — це люди, які не зазнали західного Просвітництва, не пройшли через його модернізаційний проект («Це люди, які уникнули Просвітництва. Незмінні. Ніхто й ніщо не може їх змінити»<sup>20</sup>). А сам автор, стаючи на бік цінностей таких людей, з неприхованою відразою відкидає міф сучасності. Кальвас відмовляється її величати, не хоче жити в «цивілізаційних пейзажах»<sup>21</sup> на правах, що їх установили корифеї та ідолопоклонники західного модернізму. А якщо все-таки використовує його блага (врешті-решт, слухає панк-музику за

<sup>18</sup> *Bielik-Robson A. Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł / A. Bielik-Robson, M. A. Sosnowski // Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej. — Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013. — (Серія «Idee»: кн. 39). — S. 5–37.*

<sup>19</sup> *Nycz R. Trzy głosy o nowoczesności, doświadczeniu i literaturze // Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura. — Warszawa: IBL PAN, 2012. — (Серія «Nowa Humanistyka»: кн. 3). — S. 229.*

<sup>20</sup> *Kalwas P. I. Drzwi. — Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2006. — S. 234.*

<sup>21</sup> *Nycz R. Trzy głosy o nowoczesności, doświadczeniu i literaturze // Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura. — Warszawa: IBL PAN, 2012. — (Серія «Nowa Humanistyka»: кн. 3). — S. 232.*

допомогою якогось магнітофона, а компакт-диски пакистанського музиканта-ісламіста — на якомусь програвачі, можливо, навіть класу hi-fi), то чинить субверсивно щодо цінностей, які представляють ці пристрої. Таким чином, відчувається фундаментальне аксіологічне напруження, що розпоряджається енергією у світі романів Кальваса.

Герой цієї прози в добу трансформації зазнає економічних успіхів, іноді навіть великих, про що лояльно і з ноткою гордості повідомляє читачам, розповідаючи про свої пригоди «таланту-самородка» в фазі зародкового капіталізму над Віслою («Часи бурхливих змін спричиняють появу несподіваних талантів, самородків»<sup>22</sup>). Після норвезького епізоду про гастарбайтера герой перевтілюється — цього разу в Польщі — в дрібного бізнесмена, менеджера мережі варшавських ресторанів, а наприкінці — кіносценариста. Однак помиляється той, хто вважає, що автор «Салам» і «Часу» надає своєму образу характеристик особи «гомо полонікус»<sup>23</sup> — людини, відчуженої від рідного суспільства, яка не бере участі у спільному культурному кодї, морально й етично чужого елемента в суспільстві чи навіть такого, який погорджує ним — одне слово, «хама», який став «паном». Постать героя нарративу Кальваса є значно складнішою, тому становить швидше антитезу протагоніста, про якого багато говорилося двадцять років тому, а нещодавно такий дискурс знову відновився в оповіданнях Марека Новаковського<sup>24</sup>. Здобуті фінанси не є для нього цінністю ані об'єктом культу — відтак, його легковажність у ставленні до грошей вказує радше на належність до заможнішої частини середнього класу. Мотиви, що стосуються збагачення, й описи надвіслянського капіталізму виконують у епізодах, що їх наводить Кальвас, функцію контрапункту щодо актуальної системи відліку, якою є іслам з його антропологією й суспільною філософією, що радикально переоцінює дійсність.

Конфронтація суспільних діагнозів Кальваса й Новаковського приносить цікаві висновки. Обмежуся тут лише одним із них<sup>25</sup>. У завер-

<sup>22</sup> Nowakowski M. *Homo Polonicus*. — Warszawa: Pomost, 1992. — S. 9.

<sup>23</sup> Czaplinski P. *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji* / [red. B. Bakula] // *Transformacja w literaturze i kulturze polskiej 1989–2004*. — Poznań, 2007. — (Серія «Biblioteka Pogónia»: кн. 4). — S. 90.

<sup>24</sup> Через роки, в новій ситуації сприймання під впливом суспільного переситу дискурсом «євромодернізації» й «педагогікою встиду» щодо національних традицій це оповідання набуло нової ситуативної цінності, переконуючи не лише у влучності, а й водночас у небезпечній актуальності попередніх розвідок автора.

<sup>25</sup> Тут зачитую вдалий коментар Пшемислава Чаплінського щодо суспільного діагнозу Новаковського: «Першим, що зауважив Новаковський, був розклад польських суспільних міфів, розклад польськості в тій формі, яка за часів комунізму ховалася під маскою польської солідарності — суспільної, незалежницької, релігійної. Зв'язки, які нас об'єднували,

шальній частині оповідання «Гомо Полонікус» (Homo Polonicus) не очікувано з'являється релігійний мотив. Читач дізнається, що брат протагоніста, житель села на Підляшші, «став сектантом»<sup>26</sup>, а точніше членом руху Дослідників Святого Письма (тема рідкісна в польській літературі), отже, є радикально «іншим», але позбавленим у творі нарративного авторитету, тому його перспектива залишається для читача недоступною. Головний герой, Стасьо Бомб'як, упродовж певного часу намагається зрозуміти мотивацію брата, однак його висновки невтішні: «По-всякому людям їде дах. Від біди, безнадії та злості їх кидає в різні боки»<sup>27</sup>. Таким чином Новаковський втрачає нагоду ввести в польський літературний дискурс еретичну точку зору. Натомість йому вдається зазначити можливість появи цієї перспективи й імпліковану нею потенційну субверсивність дискурсу щодо цінностей протагоніста, члена переважної, католицької частини людства. Самопредставлення героя оповідання залежною мовою, на перший погляд, є промовистим, тому варто навести його *in extenso*, разом із коментарем щодо точки зору брата-іновірця:

Sam Stasiu Bombiak był praktykującym katolikiem i regularnie w niedzielę uczęszczał na południową mszę czyli sumę. Dzieciak religij się uczy. Krzyż wisi w mieszkaniu na widocznym miejscu. Proboszczowi pomógł bezinteresownie przy budowie plebanii i z nazwiska został wymieniony jako ofiarą owieczka. Młody wikary nieraz do niego zachodzi, kieliszek koniaku chętnie wypije i rozmawiają o motoryzacji. Wikary Hondą [sic!] jeździ. Pod względem wiary i praktyki religijnej nie miał do siebie żadnych zastrzeżeń.

Mimo to prześladowały go oczy brata. Tak patrzy sukynsyn i wzdycha. Co on sobie myśli?<sup>28</sup>

Відповіді на запитання Стася Бомб'яка, звісно, не дізнаємося. Розщеплення обидвох ролей у фабулі Новаковського необхідне з точки зору логіки оповіді, але також знаменне для дискурсу, який розміщує радикальну іншість на маргінесі як недоступну для пізнання, занадто складну для раціонального зрозуміння, а водночас грізну, сувору та мовчазну. Як наслідок отримуємо досить цікавий розклад функцій і суспільних компетенцій: «свійськість» є позитивно-негативною, Стасьо Бомб'як представляє – у власних очах – продовження й навіть опорою рідної традиції: рум'яної повноти, спритності й крутіства,

---

виявилися в часи економічної “американки” сукупністю застарілих гасел, верхнім одягом». *Czapliński P.* Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. – S. 68.

<sup>26</sup> *Nowakowski M.* Homo Polonicus. – Warszawa: Pomost, 1992. – S. 55.

<sup>27</sup> Там само. – S. 55.

<sup>28</sup> Там само. – S. 56–57.

розгрішеного вірою предків. Парадоксально, що він є також – на тлі земляків і навіть власної дружини, які терміново модернізуються, – бастионом польськості, під якою розуміє життя в щасливому родинному стаді, культивування патріархату й вітчизняного ономастикону. Відтак, у світі, про який розповідає Новаковський, дикий капіталізм разом із ультраповерховим католицизмом, який його виправдовує й добряче заправляє, створює небезпечну суміш, розпізнання якої у дзеркалі релігійної відмінності давало би шанс (фабулярно невикористаний, звідси умовний спосіб) роззброєння й нейтралізації небезпечної вибухівки без одночасної дискредитації tout court «релігії предків». Так представлена «свійськість» отримує в Новаковського не лише проблемне визначення (як етично двозначна), але й інтерпеляцію (в розумінні Луї Альтюссера) та інтерпретацію – за допомогою «іншості», яку, попри доволі невизначену онтологію, характеризує вищий моральний статус.

Автор «Часу» робить принаймні один крок уперед. «Іншість» у його прозі піднесено до рангу актуальної перспективи, з якої письменник реінтерпретує не лише власну біографію, але й її суспільно-культурні межі. Через це поділ суспільних функцій у його творах виявляється іншим. Протагоніст Кальваса є антитезою «самородка бізнесу» з розповіді Новаковського, він поєднає в своїй особі те, що в «Гомо Полонікусі» становило контрапункт і було поділене на дві постаті. Позбувається водночас як проблематичного баласту того, що у простому, примітивному світі цінностей Стася Бомбьяка було непорушним підґрунтям: національно-релігійного субстрату. На відміну від Новаковського, економічний успіх, якого зазнає герой «Салам», парадоксально веде його, ба навіть змушує до переоцінки свого життя, яким керує невблаганна логіка: кар'єру й досягнення супроводжує щораз більше незадоволення – початкова умова навернення. Зрештою, Кальвас виконує жест відкидання «релігії предків» на користь релігії «з вибору», норми та суспільну практику якої сприймає як непоєднувану з моделлю зажерливого капіталізму й споживацтвом. Динаміка стосунків між релігією й суспільним життям переноситься, відтак, із зовнішньої сфери (у Новаковського) в сферу психіки й духовного життя одиниці (в прозі Кальваса).

Чи таке обґрунтування – вказівка на фактичну або уявну (цього питання у статті не вирішуватиму) філософську й суспільну єдність ісламу на противагу лицемірству, яке закидають католицизмові, – може бути достатньою аргументацією конверсії героя? Можу ствердити, що ні, а її фактичні основи варто шукати в інших сферах: у постколоніальній традиції, з перспективи якої Пьотр Кальвас веде наративи.

### «Захід украв у мене віру»

Герой «Салам» по-іншому, ніж протагоніст Новаковського, вирішує проблему «як жити в посткомунізмі», тому й осягає цілком інше призначення: екзистенційне, духовне, а також географічне. Практично все відрізняє його від Бомб'яка: походження, інтелектуальний рівень, психологічний профіль тощо. Те, що для персонажа Новаковського було справдженням надій, у Кальваса зустрічається з холодною дистанцією та глузуванням:

Wcale mi się nie podobała nowa Polska. Czuję, że ci kołesie w czerwonych garniturach w swoich zachodnich samochodach, którymi zajeżdżali jak paniska przed te knajpy z krewetkami, to takie same mendy jak peerelowskie dyrektory, albo jeszcze gorsze. Poza tym czuję się w naszej nowej rzeczywistości jakoś nie na miejscu. Wszyscy zaczęli się modnie i elegancko odziewać, a ja ubranie generalnie miałem w dupie. W ogóle nie dbałem o tak zwany styl<sup>29</sup>.

Відтак, маємо справу не лише з цілком відмінними наративами, але й із різними аксіологічними перспективами та горизонтами, які вимальовуються за їхнього сприяння. І тим більше вражає прихована аналогія між світами Новаковського й Кальваса: у творчих шатах обох письменників спостерігаємо однакове явище постколоніального витіснення (визначення подамо нижче), яке лише виявляється по-різному. В оповіданні «Гомо Полонікус» носієм цього витіснення є дружина протагоніста, яка — від встиду за все рідне в її оточенні — змінює звучання свого імені на іноземне («Коли я з нею познайомився, була просто Малгоською, щойно через кілька років стала Марго»<sup>30</sup>) й визнає беззаперечний культ іноземних марок, назв, домашніх звичаїв та всіляких взірців культури, так само як перенесена в посткомуністичну реальність «модна дружина» з сатири Красіцького. Кальвас у своїй творчості вільний від освячування західної моди, ба більше, контестує Захід з його цивілізаційною й політичною гегемонією, расистським імперіалізмом, перверсійно одягаючи свою антиокцидентальну ідеологію в архиокцидентальну конвенцію виховного роману. От як пояснює своє ставлення до Заходу:

Dlaczego ja tak bardzo nie lubię Zachodu? Nie nienawidzę — bo to nie jest nienawiść — tylko po prostu nie lubię. I naprawdę — wiercie mi — nie jest to niechęć, która obudziła się we mnie w momencie przyjęcia islamu. Ani przez islam. Ta niechęć jest we mnie od wielu lat. Zastanawiam się, od kiedy, ale nie mogę tego precyzyjnie

<sup>29</sup> Kalwas P. I. Salam. — Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. — S. 273.

<sup>30</sup> Nowakowski M. Homo Polonicus. — Warszawa: Pomost, 1992. — S. 18.

ustalić. Myślę, że punk-rock był taką pierwszą, najistotniejszą furtką, która otworzyła moją świadomość na krytyczne myślenie wobec Zachodu<sup>31</sup>.

А ось у «Дверях»:

Żadna inna kultura i cywilizacja nie wymordowała tylu ludzi, co kultura zachodnia. To banał zwyczajny przecież. Czysty truizm niewart zachodu. To ta kultura spaliła znienawidzony, niezasymlowany i obcy świat Żydów i ta sama teraz chce to samo zrobić z muzułmanami, a Arabami przede wszystkim<sup>32</sup>.

Претензії письменника до західної метрополії є докором, сформульованим за допомогою риторики антиколоніального дискурсу, особливо в другому романі, «Час», автор детально передає злочини білих європейців щодо підкореного люду Африки, зі зрозумінням пишучи про терпіння мешканців гебанової периферії й отожднюючись із ними:

Włosi rozpętali w Erytrei i Etiopii piekło, jakiego Afryka jeszcze nigdy na taką skalę nie widziała. Włoscy *soldati* wstawili się niesamowitymi morderstwami dokonywanymi na ludziach tutaj. Palili całe wsie, zakopując żywcem kobiety, dzieci i mężczyzn w ogromnych dołach. Masakrowali ludzi w szpitalach, rozstrzeliwując chorych i rannych. [...] Gwałcili kobiety, małe dziewczynki, a także mężczyzn, szczerze nawiązując do czasów Cesarstwa Rzymskiego, które pedaleństwem mocno stało. [...] Dla Włochów zbrodnie ich rodaków w Abisynii nigdy nie były powodem do refleksji<sup>33</sup>.

А так Кальвас визначає підстави своєї критики:

Zdałem sobie sprawę i uświadomiłem to w stu procentach, że najbardziej nie lubię mojej kultury za to, że ukradła mi wiarę. *Zachód ukradł mi wiarę* [курсив мій – Д. С.]. Nauczył relatywizmu i zwątpienia. Ten Beckett też, tak, tak i brodaty Argentyńczyk [Cortázar – Д. С.] również. I książd. I rodzina. [...] I Michał Anioł i obrazy, książki, trendy, prądy, mody, tendencje, historia Europy znaczone pożogą i kłamstwem<sup>34</sup>.

Простакуватому й дегеноерованому Заходу письменник як сильну антитезу протиставляє світ Африки (не лише ісламу, а й інших релігій), вільний від зазначених дивацтв:

Ludzie tutaj nie boją się śmierci z tej prostej przyczyny, że wszyscy wierzą. Wierzą dwadzieścia cztery godziny na dobę. Nie po europejsku, od święta, tylko po afrykańsku, na całego, bez cienia zwątpienia, bez spekulacji, bez chorej filozofii i bez bluźnierstwa, którego tutaj nie uświadczysz, a które w Europie jest na każdym kroku. Mój kontynent bluźni. Im częściej jestem w Afryce, tym bardziej się w moim przekonaniu utwierdzam<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Kalwas P. I. Salam. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – S. 164.

<sup>32</sup> Kalwas P. I. Drzwi. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2006. – S. 77–78.

<sup>33</sup> Kalwas P. I. Czas. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2005. – S. 93, 94, 97.

<sup>34</sup> Kalwas P. I. Salam. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – S. 165.

<sup>35</sup> Kalwas P. I. Czas. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2005. – S. 220.



Однак відмова від підвладної позиції щодо політичного й культурного гегемона сучасного світу — Заходу — не спричинює в Кальваса згоди на прийняття родової, східноєвропейської ідентичності. Тут спостерігаємо протилежну ситуацію: герой і наратор тих романів прямує шляхом, який веде до відкидання важливого складника й водночас визначника тієї ідентичності — католицизму. Таким чином, спільним знаменником названих позицій, Марго і Пьотра *vel* Ібрагіма, є *викорінення* як фінал змагань обох постатей із польськістю.

А може, в Кальваса маємо справу з амбітним проектом перебування польськості за допомогою ісламу, зі збагаченням її характеристикою, якою колись володіла, а потім, унаслідок історичних перипетій, втратила? (За панування Яна III Собеського татари були вірними підданими Речі Посполитої). Припускаю таку можливість, хоча письменник цієї стежки й не пропонує. Звертаю увагу на проблему обережно давати позитивну відповідь на поставлене запитання. Розв'язка автора якщо не цілком проста, то й не надто вимоглива. Складно не помітити, що він приймає католицизм чи, ширше, християнство не в його інтелектуальній, філософській *optimaе formae*, а в найпримітивніших, відразливих чи просто нерелевантних суті речі проявах, аби з них витягнути квазітеологічні аргументи, що їх прикрашає неодмінний у таких висновках закид християнського антисемітизму. Відтак, отримуємо стереотипний, гротескний портрет католицького духовенства й теології як засобу репресій, а також доказів безкритичної ірраціональності вірян:

Błada, bezpłciowa siostra z popsutymi zębami i chudy, pryszczaty ksiądz w rogowych okularach na każdej lekcji oświadczali mi, że jestem winny. Że powinienem dzień i noc dziękować Ojcu, że zesał Syna, który za mnie umarł w straszliwych męczarniach<sup>36</sup>.

Nigdy nie lubiłem religijnych obrazów. Bałem się ich. Były ponure i straszne. Jak moje złe sny. Święci mnie oskarżali. Matka Boska płakała z mojego powodu. Krew płynęła z krzyża, odcięta głowa na tacy szczyrzyła zęby w agonii, a aniołowie przez wielkie trąby wszem i wobec ogłaszali, że Piotrek Kalwas jest głupi<sup>37</sup>.

Mój Bóg był wtedy tylko czystym strachem<sup>38</sup>.

W kościele w Sandomierzu do dzisiaj są obrazy, przedstawiające ów niecny proceder [вживання крові християнських дітей у мацу — *Д. С.*] dokonywany przez diabolicznych mężczyzn o haczykowatych nosach. Zawsze to samo: gusta i zabobony. Krew gotująca się w złotym kielichu, Matka Boska na drzewie. Na szybie u sąsiada. Gwoździe z Krzyża w kościele Mariackim, całun w Turynie, pastuszkowie w Fatimie.

<sup>36</sup> Kalwas P. I. Salam. — Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. — S. 53.

<sup>37</sup> Там само. — S. 47.

<sup>38</sup> Там само. — S. 73.

Kula z ciała papieża w koronie Figury. Dlaczego? Skąd ta wieczna potrzeba irracjonalnego cudu? Potrzeba krwawiących dłoni i stóp, zakonnic w ekstazie, bijących się pejcjami facetów, relikwii, amuletów, rzeźb i obrazów<sup>39</sup>.

Кальвас завзято викочує гармати великого калібру проти того, з чим легко зустрітися в житті: проти фізичної бридоти представників клеру, звичаєвого лицемірства, святкового, сформалізованого і зритуалізованого релігійного життя, врешті, проти явищ, які інтерпретують як суспільно-цивілізаційні та етичні імплікації (читай провини) християнства. Закиди щодо останньої категорії найтяжчі й найкраще сформульовані, бо стосуються глибокої травми, яку носить у собі герой змалку, з епохи ПНР, його дитинство показано в формі предивного меланжу систем – шкільно-релігійних репресій і міліційно-політичної – з перевагою першої. В «Салам» часто трапляються такі ремінісценції:

Potworny krucyfiks wisiał na tej plebanii! Ten z tych średniowiecznych. Jezus – pokój z Nim – wisiał na krzyżu, jakby zaraz miał z niego spaść. Oczy wychodziły mu z orbit, a wielkie stalowe gwoździe rozrywały mu kończyny. Cały po prostu ociekał krwią! Z tą okropną, kolczastą opaską na skroniach budził we mnie paniczny lęk i wspomniane już poczucie winy, że nie jestem Jego godzien i do tego mam w szkole same dwóje.

Zakonnica, wskazując na ową potworną rzeźbę, kazata na głos recytować pacierze, a za każdą pomyłkę waliła w łapy patykiem<sup>40</sup>.

Таким чином наближаємося до суті питання, якому присвячено статтю. Постійне наголошування, під акомпанемент неофітської риторики, на дистанції щодо панівної релігії «батьків» мало би стати – в задумі «збунтованого сина», за якого видає себе Кальвас, – елементом ширшої ідеологічної конфігурації, що не зводиться тільки до однієї опозиції «католицизм (поганий, фальшивий, облудний і поверховий) – іслам (добрий, справжній, демократичний і глибокий)». Письменник докладає значних зусиль, щоби свій вибір укласти в контексті «конфлікту цивілізацій» і підтвердити аргументами, що їх взято з дискурсу про вищість віри в Аллаха і його пророка над культурою «супермаркетів» і «Максраків»<sup>41</sup>, яка знаменує Захід у фазі ефектно розфарбованих сутінків. Однак такій правді часто притаманні наївність та інтелектуальне безсилля, тому складно прийняти як правду висновки в стилі, що його наведено далі, де публіцистика

<sup>39</sup> Kalwas P. I. Czas. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2005. – S. 53–54.

<sup>40</sup> Kalwas P. I. Salam. – Warszawa: Rosner i Wspólnicy, 2003. – S. 53.

<sup>41</sup> Там само. – S. 293.

переплітається з гомілетикою, а в фінальному питанні виразно бри-  
нить провокаційний тон:

Muzułmańskie dziecko – od Maroka do Filipin – dorastając, umacnia swoją wiarę, a dziecko europejskie tę wiarę traci. Z roku na rok. Z wieku na wiek. Z pokolenia na pokolenie. Ja byłem takim dzieckiem i ty – być może – także. W świecie muzulmańskim nie ma miejsca na pornochy, prochy, obrazy z gówna, węże z gówna, dyskote-  
ki z amfą, eutanazję, przerabianie facetów na baby, a baby w półfacetów. Tu takich małych chłopczyków, jak ten stojący przede mną, uczy się wiary w Boga a nie pier-  
doli w dupę. [...] czas spędza się w czajhanie albo w parku z rodziną, a nie w post-  
modernistycznej galerii pełnej rzeźb z ludzkich trupów. Tu nie ma porno-shopów,  
w teatrach nie grają goli aktorzy, a w radiu nie leci Marilyn Manson. Nudno, co?<sup>42</sup>

Читач пробивається через такі описи з певними труднощами, пам'ятаючи лапідарну пересторогу Яна Блонського: «...відтоді, як тво-  
рець починає говорити не про те, чим людина (або світ) є, а про те, чим морально повинна бути, – література вбожіє»<sup>43</sup>. З іншого боку, автентичний жар неофіта нівелює гетерогенність наведених «мандрі-  
вок» автора, переконуючи в їхній інтегральній позиції в його нара-  
тиві. Варто було б їх прийняти, тобто згодитися з їхньою присутніс-  
тю в тексті, залишаючи дискусію з її логікою для критиків і публі-  
цистів, які, зрештою, зауважили:

Odpowiedź na wątpliwości Ibrahima Kalwasa jest oszałamiająco prosta. Nie robi się tych wszystkich rzeczy w Mauretanii czy np. Nigerii, bo tam za takie rzeczy moż-  
na zostać ukamienowanym. Kultura Zachodu jest dzisiaj niezmiernie tolerancyjna, być może nawet nadmiernie. Stąd u jej zbuntowanych dzieci niebywała skłonność  
do idealizowania kultur mocno represyjnych. Mało który odrzucający tolerancję Za-  
chodu neokatechumen tej czy innej odmiany monoteizmu pamięta jednak, że cena  
pozbawienia wolności bywa dla jednostki tak samo wysoka jak cena jej nadmiaru<sup>44</sup>.

### Покоління й постколоніальне витіснення

Тут виникає запитання, яке першим поставив у рецензії на дебют  
Кальваса Цезарій Міхальський: «Чому не вибрав навернення като-  
лицьких неокатекуменів після контестаційних пережиттів типу Ро-  
берта Текелі з “бруліону” чи Томека Будзинського з панкового гур-  
ту “Армія”?»<sup>45</sup>. Цитуючи це запитання, невідомо чому повертаємося  
до висловленої у вступі проблеми покоління. Можливо, її невиразно

<sup>42</sup> Там само. – S. 166–167.

<sup>43</sup> Błoński J. Zmiana warty. – Warszawa: PIW, 1961. – S. 23.

<sup>44</sup> Michalski C. Polak pod osłoną nieba // Europa. Tygodnik Idei. – 2004. – No. 20. – S. 14.

<sup>45</sup> Там само. – S. 14.

сформульовано, бо вона наводить на думку про те, що конверсія — це акт, який можна розглядати в категоріях вибору серед багатьох можливостей, тоді як у автобіографіях духовенства це зазвичай акт суверенної волі особи, що його здійснено під впливом таємничого внутрішнього імперативу, що не підлягає розумовому поясненню й походить із трансцендентного, «сильнішого» джерела<sup>46</sup>. Спектакуляції на цю тему слід відкласти, адже володіємо суто матеріалом автора, що підтверджує наведене правило. Варто зазначити, що це запитання відкриває перед нами проблематичність структури покоління, до якого формально належить Кальвас. У цій генерації спостерігається поглиблена неоднорідність, глибока внутрішня тріщина, що не так підважує її поколіннєвий характер<sup>47</sup>, як наказує поставити знак питання біля ідентичності («єдності») формаційного досвіду в контексті осягнутого під його впливом призначення.

Уже згадане сприйняття ідеологічного обґрунтування, що стосується духовного вибору письменника, не означає повної довіри до нього, не мусить також означати повної згоди з ним ані тим більше єдиної можливої екзегези позиції автора «Часу». Пропоную позицію обережного скептицизму — не так для того, щоби підважувати пояснення автора чи не піддатися чарам тієї незвичайної прози, як щоби дати відповідь на запитання про перевірену, позаметафізичну, **контекстну** (історичну) причину рішення Кальваса і його культурного жесту. В таких категоріях **культурного жесту** треба — на мою думку — розглядати його конверсію разом із невід’ємним літературним свідцтвом і її наративними імплікаціями. Отож, підставою такого жесту вважаю явище постколоніального витіснення.

Під поняттям постколоніального витіснення розумію відмову від продовження «великого наративу», який: 1) формував розуміння поляками дійсності — історії, сучасності, власної ідентичності тощо — в епоху антиколоніального опору; 2) був у минулому опорним пунктом для цього спротиву та 3) певним чином надалі впливає на деякі «інтерпретаційні спільноти» в постколоніальний час<sup>48</sup>. Важливим еле-

<sup>46</sup> Augustyn św. Wyznania / Confessiones / Пер. з латин. Z. Kubiak. — Kraków: Znak, 1994. — S. 253, 255

<sup>47</sup> Про брак єдності, навіть внутрішній антагонізм на зрізі покоління писав, зокрема, Ortega i Gasset (*Ortega y Gasset J. Zadanie naszych czasów // Po co wracamy do filozofii?* — Warszawa: Spacja, 1992. — С. 46).

<sup>48</sup> Тут необхідно відрізнити конвенціоналізовані форми дискурсивізації, які використовують у «великому наративі» й які часто викликають спротив письменників, та її етос, який критиковано значно рідше. Кінга Дунін пише так: «Видається, що, з одного боку, така література свідчить про кінець традиційних регламентів, хоча часто також їх оплакує — але як те, до чого немає вже вороття. З другого боку, оголює штучність традиційно-національ-

ментом такого «великого нарративу» є «великий нарратив», базований на християнстві, а точніше на його католицькій версії. Його характеризує переконання у прихованому сенсі чинів, вищій ідеї (логос), а також надавання їм смислу та єдності. Деякі знаменні для цього нарративу поняття, особливо цінності й ідеї, піддано в культурі постколоніального суспільства певній «цензурі» й перенесено в підсвідомість – вторинне витіснення<sup>49</sup>. Воно не є перманентним, вимагає постійної праці, адже витіснений зміст разом із послабленням ментальної цензури має тенденцію до повернення. Хід репресій, витіснення – саме тієї частини досвіду, яку складають релігійна традиція й «віра предків», залучена до контексту національної ідентичності, – безсумнівно становить рису не лише (польської) літератури, а й багатьох сучасних культурних дискурсів. Однак у творчості Кальваса цей процес набирає унікального вираження й несподіваного напрямку. Він пов'язаний не з цілковитим вилученням досвіду сакрум чи критикою інституційного закріплення релігії, або витісненням її в суто особисту сферу, приховувану зі встиду чи інших причин, а навпаки – частково в згоді з розпізнанням «постсекулярності» за Юргеном Габермасом – з поверненням релігії та релігійного досвіду в суспільний простір. Ба більше, релігія не лише віднаходить у цьому просторі своє місце, а й набирає ознак фундаментального зв'язку, який в секуляризованому суспільстві заміняє взаємини, скомпрометовані розпадом ліберального суспільства<sup>50</sup>. Не забуваймо, що Кальвас, витіснивши релігійний компонент своєї ідентифікації з польськістю, і далі бере участь у польській культурі, навіть більше: *пише до* тієї культури, мабуть, із наміром її ідеологічної й аксіологічної реконфігурації, а може, навіть коректури. Радикальна конверсія в його нарративі – це певний «нульовий пункт» і водночас система відліку інтепретації дійсності як у мікро-, так і в макрошкالی. Це індивідуальна, неінституціоналізована й децентрована система відліку, згідно з визначенням Бориса Будена, який зауважив, що сьогодні джерело ар-

---

них дискурсів. І хоча не суперечить їм, але й не може витримати їх конвенціоналізації й лицемірства. Певною мірою це дивна ситуація [...]» (*Dunin K. Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności.* – Warszawa: WAB, 2004. – С. 258).

<sup>49</sup> Одним із найбільш показових прикладів витісненого об'єкта можна визнати гасло «Бог – Честь – Батьківщина». До 1989 року різні групи й середовища, не лише католицькі, вважали його виразом антирежимної, незалежницької позиції, а з початку 90-х років ЗМІ деконструювали його, внаслідок чого це гасло тепер вважається слоганом правочентристів, а також стало проявом деактуалізації громадянської ідіоми.

<sup>50</sup> *Buden B. Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu /* Пер. з нім. M. Sutowski. – Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. – (Серія «Idee»: кн. 30). – S. 127.

тикуляції релігії «не вдається локалізувати в суспільстві, бо її можна проголошувати звідусіль»<sup>51</sup>.

Католицизм у світі Кальваса — як і у проєкті Марії Яніон «Несамовита слов'янщина» («Niesamowita Słowiańszczyzna»)<sup>52</sup> — позбавлено всіх атрибутів, які робили з нього конститутивний складник «великого нарративу». Католицизм зображено як спосіб колонізації розуму, що його герой хоче скинути з себе, ніби в акті антиколоніального опору, хоча й історично запізнілого. Знаменно, що саме католицизм, а не комунізм чи тоталітаризм, становить для суб'єкта нарації основне джерело іга й загрози, з якою треба впоратися в сучасній посткомуністичній дійсності. Пам'ять про травму, спричинену католицьким вихованням, виявляється сильнішою від пам'яті про інші подібної глибини травми, пов'язані з життям у ПНР, які, однак, не залишили в Кальваса таких страхітливих спогадів. Тут маємо справу з гіперболізованою метонімією й залишками колоніальної травми — *переміщеної, витісненої* з політичного простору й перенесеної в політично-нейтральну сферу, яку легше використовувати (автобіографічно-мистецько її функціоналізувати), а проте такої *кон'юнктурної*! Чи це дискурс, який ведеться з перспективи віктимізму, де попередній статус жертви редуковано, зокрема, під тиском актуальної моди, до самого християнського, католицького аспекту? З *добровільним самовитісненням* письменника з релігійного сектора національного культурного простору, не цілком ідентичного з формальним віросповіданням?

Проза Кальваса і її постколоніальний контекст у широкому розумінні підказують ствердну відповідь на ці запитання, у зв'язку з чим виникає наступне: чи маємо справу, наприклад, із примхою митця-аутсайдера, незацікавленого споживацьким стилем життя «гаснучого Заходу» і водночас втомленого панівним польським «великим нарративом», чи, може, зі спробою суспільного явища більшої шкали? Відповідь на це запитання вимагала би соціологічних досліджень. Як культурний жест літературне свідоцтво Пьотра Ібрагіма Кальваса безсумнівно стало на мапі сучасної польської культури відокремленим і виразно індивідуальним явищем. Відтак, необгрунтованим видається його екстраполювання на цілісність культури і пропону-

<sup>51</sup> Там само. — С. 129.

<sup>52</sup> Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. — С. 330; Skórczewski D. «Słowiańskie» kłopoty z tożsamością. Na marginesie Niesamowitej Słowiańszczyzny // Teoria — literatura — dyskurs. Pejzaż postkolonialny. — Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. — (Серія «Z Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich»: кн. 5). — С. 407–425.

вання на цій підставі думки про те, що шлях, яким прямує письменник, становить модель вирішення проблеми, що виявляється в певних історичних умовах, які можна назвати постколоніальними. Особливо, як вдало зауважив публіцист, «складно соціологізувати вироки провидіння»<sup>53</sup>. З іншого боку, не можна не помітити, що причини радикальної конверсії Пьотра Кальваса, які розглядають у контексті постколоніального витіснення, виходять поза межі одиначної біографії й мають більш універсальний характер, але можуть вести до надто різних позицій. Їхнє виокремлення й аналіз у аспекті імплікації витіснення ще чекає на опрацювання.

Підсумки цього аналізу викладу в трьох частинах.

1. Фантазії на тему ідентифікаційної сили польського католицизму у творчості Пьотра Ібрагіма Кальваса витіснено через утопічні уявлення про духовну й суспільну силу ісламу. Загальновідомо, що перші фантазії історично довели свою суспільну й політичну дієвість. А про те, якими будуть результати використання іншого типу фантазій, мабуть, невдовзі дізнаємося – бо в тому, що іслам має інше, неприємніше від того, яке запропонував Кальвас, обличчя, ми вже встигли переконатися під час Арабської весни та її наслідків.

2. Після прийняття ісламу письменник здобув нову ідентичність – цей факт став основною передумовою його наративу. Без досвіду конверсії романи не могли би з'явитися, оскільки він став підвалиною творчості Кальваса, переоцінивши всі ланки його біографії і змінивши перспективу світогляду. Однак проблематичними є межі і внутрішня структура цієї нової ідентичності. Видається, що з метою «розповіді про себе», «нового» себе, письменник може піти вперед у своїх творах лише так далеко, як йому дозволяє заперечення відкиненого компонента, сперте на мотивацію, запозичену з нової релігії. Цілісне відкидання первісної ідентичності було б неможливим. Звідси, з одного боку, спостерігаємо відтинання від релігійних коренів, а з другого – постійне повертання до дитинства, до «Саду» (роман «Двері»), до міфологізованих довоєнних постатей – членів родини з їхніми ритуалами і стилем, до «польської форми», яка все-таки залишається в наративі Кальваса спокусливою, чудовою реальністю. Та персевераційна розправа з польськістю дає, словами Жижека/Лакана, фантазматичну підтримку його актуальному письменству.

3. Що, відтак, отримуємо завдяки творчості, яка виникла внаслідок радикальної конверсії автора, героя та наратора в одній особі?

---

<sup>53</sup> Michalski C. Polak pod osłoną nieba // Europa. Tygodnik Idei. – 2004. – No. 20. – S. 14.

Витіснене «локальне» заміняє сповідуване «екзотичне». Пьотр Кальвас, опротестувавши європейський імперіальний дискурс, робить коло й опиняється на місці, де змушений записувати дихотомію, яку ввів саме той дискурс, про що свідчать його подальші романи. Інакше він утратив би обґрунтування своєї подвійної позиції добровільного вигнанця: «іншого»-вихреста в польській культурі, частково її контестатора, та «іншого»-конвертита в лоні ісламу і його адвоката. І в цьому, мабуть, полягає найбільший парадокс творчості Пьотра Ібрагіма Кальваса.



Марко Павлишин

## Постколоніалізм як метод і склад думки. Спостереження щодо українського літературознавства на сторінках журналу «Слово і час» у роках 1991–2011

Традиційно література у країнах Центральної та Східної Європи, зокрема і в Україні, була індикатором ситуації в культурі та суспільстві, а також способом висловлення, за посередництва власних естетично наснажених кодів, свого бачення важливих для суспільства проблем – навіть у ті часи, коли окремі представники літературного цеху заявляли про свою а- чи анти-політичність. Тому в цих частинах Європи – а вони з 1989 або 1991-го років зазнали глибоких змін, пов'язаних із падінням соціалістичного чи радянського ладів – зовсім виправданим видається звернення до літератури із питанням про те, як вона відгукнулася на такі перетворення. Як відреагувала література на зміни у структурі політичної та культурної влади – зміни, в яких дехто вбачав кінець, або принаймні суттєве пом'якшення, тоталітарного та колоніального начал? Із таким питаннями у дедалі більш глобалізованому світі до літератури звертається передовсім галузь літературознавства й культурології, яку вже заведено називати «постколоніальними студіями». «Постколоніальні студії» постали у 1970-х, з одного боку – як засіб вивчення дискурсів, через які західні країни-колонізатори та представники їхніх культур здійснювали владний вплив на свої заморські колонії. 3

---

*Поштова адреса:* Professor Marko Pavlyshyn, Ukrainian Studies, School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics, Building 11, Monash University, Clayton, VIC 3800, Australia. *E-mail:* Marko.Pavlyshyn@monash.edu

Стаття базується на доповіді, прочитаній під час конференції Університету Рома Тре, Веронського університету, Італійської асоціації українців та Українського католицького університету «Україна двадцять років після отримання незалежності: оцінки, перспективи, виклики» (Рим, 18–20 червня 2012). Текст оригіналу друкується як: *Pavlyshyn M. Postcoloniality as Method and Mind-Set: Ukrainian Literary Scholarship 1991–2011 // Ukraine Twenty Years after Independence: Assessments, Perspectives, Challenges / Ed. Giovanna Brogi, Marta Dyczok and Oxana Pachlovska. – Florence: Firenze University Press.*

іншого боку, «постколоніальні студії» досліджували способи, якими (колишні) колонії опиралися такому домінуванню. Майже весь не-малый масив постколоніальних студій, розглядаючи питання колоніальної залежності та домінування, у ролях колонізатора і колонізованого бачив, відповідно, країни першого і третього світів. Однак постколоніальні студії – це засіб для дослідження не тільки західного, а будь-якого колоніального (або подібного до колоніального) домінування, зокрема й панування Російської імперії та Радянського Союзу над відповідними неметропольними, неросійськими народами. Щоправда, дотепер теоретичні ресурси постколоніальних студій не надто часто використовувалися для вивчення колоніалізму на цих територіях.

Якщо ми потребуємо свідчень того, як українська культура осмислює (або не осмислює) природу своєї колоніальної залежності в минулому та сьогодні, то цікаво буде з'ясувати, якою мірою українське літературознавство взаємодіяло із парадигмою, розробленою саме з такою метою, і до якої міри воно зуміло пропагувати «постколоніальну справу».

Слід внести певну термінологічну ясність. Прикметник «колоніальний» може застосовуватися до текстів та інших явищ культури, якщо в них проявляється тенденція підпорядкувати інтереси колонізованої спільноти інтересам колонізатора. У сфері культури стратегії колоніалізму включають експлуатацію культурних ресурсів колонізованих (людей, інституцій, історій, артефактів культури); контроль за системою культурних оцінок, аби престижність та аура універсалізму належали колонізаторові, тоді як колонія фігурує як маргінал, набуваючи значення лише за посередництва колонізатора; регулювання культурної діяльності в колонії так, щоб вона не змогла конкурувати за видимість і престиж із культурними надбаннями колонізатора.

«Антиколоніальними» можна вважати явища, тексти або окремі аспекти текстів, що переслідують протилежні цілі (утвердження автономії, ваги та гідності колонізованих), а також опираються стратегіям культурного колоніалізму. «Постколоніальний», натомість, – це той, який, утримуючись від претензій на явне або приховане владарювання у колоніальній та антиколоніальній позиції, згладжує суперечності та змагальні інтенції між (колишнім) колонізатором і колонізованим; сприяє тому, щоб взаєморозуміння, а не озлобленість стало провідним відчуттям у стосунках між ними; визнає кривди минулого, але бачить у них елементи історії, а не двигуни сучасної дії; заохочує колишніх колонізатора та ко-

лонізованого до пошуку того *modus vivendi*, який відповідав би інтересам обох сторін<sup>1</sup>.

Чи можна розглядати українське літературознавство або окремі його частини фактично чи потенційно як постколоніальні? У вузькому сенсі, щоб кваліфікуватися як постколоніальна, літературно-критична спільнота мала би зробити переконливі заявки на приналежність до глобального середовища «постколоніальних студій». Це передбачає певний вид потрактування предмету дослідження: тексти метрополії повинні розглядатися як такі, що мають — з авторським умислом або без нього — культурну владу над колонією або претендують на неї; тексти, створені в колоніях, слід розглядати як такі, що чинять спротив колоніальній владі, ведуть із нею перемовини, підривають її або стають її колабораціоністами. Члени такої літературознавчої спільноти спираються на певне коло авторитетів (Франц Фанон, Едвард Саїд, Гайатрі Чакраваторті Співак та Гомі Бгабга належать до цього іконостасу). Крім цього, вони ідентифікують себе з якимись іншими теоретичними напрацюваннями (з деконструкцією Дерріди, або психоаналізом Лакана, або гендерною теорією, або з одним із відгалужень марксизму). Насамкінець вони мають балансувати свою відверту відданість науковій об'єктивності з політичною заангажованістю. У ширшому сенсі, щоби бути визнаною як постколоніальна, спільноті критиків (або окремому критику) достатньо мати справу з наведеними вище улюбленими темами постколоніальних студій; не обов'язкові експліцитні покликання на канон постколоніальних досліджень чи інші знаки ідентичності постколоніальних студій.

Відповідно до цих визначень, наявність постколоніальності як у вузькому, так і в широкому сенсах цього слова в українському літературознавстві лишається незначною. Публікацій, які проголошують власну приналежність до постколоніальних студій, небагато. З них більшість використовує слово «постколоніальний» не як термін, що вимагає точного використання, а радше як елемент звичного мовлення, що означає «після падіння Радянського Союзу» і має нечіткі, однак негативні конотації — подібно до аналогічних не-термінів «пострадянський» та «посттоталітарний». Саме в такому значенні слово з'являється у вислові «постколоніальний синдром». Заснова-

---

<sup>1</sup> Детальніше про це див.: Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 223–236; Pavlyshyn M. Andrukhovych's Secret: The Return of Colonial Resignation // Journal of Postcolonial Writing. — 2012. — Vol. 48. — No. 2. — С. 188–199.

ний на метафорі складного захворювання, він був запропонований Тамарою Гундоровою у 1993 році<sup>2</sup> і закріплений Миколою Рябчуком у назві його книги, що вийшла 2011-го<sup>3</sup>. Зазвичай використання терміну «постколоніальний» українськими дослідниками не передбачає діалогу з міжнародними (чи навіть україномовними) дослідженнями із постколоніальних студій. Проте багато науковців, не послугуючись термінологією постколоніальних студій, по суті досліджують питання влади в культурі і взаємин колонізатора й колонізованого. Беручи до уваги важливість цих питань, не дивно, що серед таких негласних adeptів постколоніальних студій є і найвідоміші літературознавці України.

Наступні спостереження ґрунтуються на аналізі п'яти річних комплектів (1991, 1996, 2001, 2006 та 2011) літературознавчого журналу «Слово і час»<sup>4</sup>. Питання, до якої міри журнал репрезентативний для літературознавства в Україні (наскільки він відображає його найважливіші течії; наскільки саме він є місцем для першого озвучення найпомітніших його досягнень), тут не розглядається. Журнал був обраний для аналізу, по-перше, як орган найбільшої інституції, що здійснює літературознавчі дослідження в Україні – Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України; по-друге, як видання, що друкує статті дослідників із різних частин України і на різних стадіях професійного розвитку. Аналіз стосувався тільки наукових досліджень, що з'являлися на сторінках «СіЧі». Запис про кожну статтю фіксував її теоретичне або методологічне підґрунтя (задеклароване або ні) і висновок про те, чи предмет дослідження можна вважати приналежним до сфери постколоніальних студій. У записі фіксувалося, чи були у відповідній статті посилання на теоретичні праці з постколоніальних студій, а теж зазначалося мову публікації таких джерел.

Загалом кількість опублікованих у журналі наукових досліджень зросла, особливо останніми роками<sup>5</sup>. Чимало з них присвячено питанням, що можуть розглядатися як приналежні до поля зацікав-

---

<sup>2</sup> Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. – 1993. – № 9. – С. 79–83, тут с. 80.

<sup>3</sup> Рябчук М. Постколоніальний синдром: спостереження. – К.: К.І.С., 2011.

<sup>4</sup> Я вдячний кандидатові філологічних наук пані Зоряні Дрозді за допомогу у збиранні даних, на яких базуються подальші спостереження.

<sup>5</sup> За названі роки аналізовано, відповідно, 79, 31, 80, 82 і 128 статей (у 1996 році обсяг журналу був значно менший, ніж в інших аналізованих роках. Замість звичайних щомісячних номерів появилось декілька спарених).

лень постколоніальних студій<sup>6</sup>. Значно менше досліджень засвідчили знайомство із постколоніальними студіями як відгалуженням літературознавства і певним чином визнали свою приналежність до нього<sup>7</sup>. Але майже не було статей, які водночас відкрито декларували би приналежність до постколоніальних студій і активно залучали б напрацювання у цій галузі<sup>8</sup>.

Це пов'язано із загальним небажанням демонструвати свою близькість до будь-яких теоретичних напрямків. Мало робіт відкрито зазначали зв'язок із психоаналітичними підходами, із семіотикою або герменевтикою, деконструкцією, гендерними студіями або ж теорією рецепції<sup>9</sup>. Ще кілька залучали міфокритику<sup>10</sup> або зверталися до питань періодизації та стилів певних періодів<sup>11</sup>. Немало досліджень були зосереджені на вивченні жанру та різних аспектів літературної форми. Більшість статей, однак, підпадають під категорію, яку можна назвати «традиційною». Тут поєднуються узвичаєні (зокрема східноєвропейському) літературознавстві об'єкти зацікавлення та методи: історія літератури, біографія, соціально або біографічно контекстуалізована інтерпретація. Здебільшого застосування таких підходів не супроводжується теоретичною або методологічною рефлексією<sup>12</sup>.

Виглядає, що звичні для Заходу теоретичні моделі, зокрема й постколоніальні дослідження, «не знайшли своєї ніші в українському літературознавстві», як висловилася авторка, що послідовно звертається до постколоніальних пояснювальних моделей<sup>13</sup>. Можливо, на такий висновок надмірно вплинула специфіка вибірки об'єктів для аналізу: у «СіЧі» надається перевага коротким, прикладним дописам із невеликим переліком цитованих праць. Але це може частково бути явищем, пов'язаним із ширшою культурною ситуацією: не було сильних теоретичних імпульсів, які виникли б у самій Украї-

<sup>6</sup> 1991: 9 статей (11 % з усіх аналізованих за той рік); 1996: 9 (29 %); 2001: 23 (29 %); 2006: 24 (29 %); 2011: 27 (21 %).

<sup>7</sup> 1991: 1 (1 %); 1996: 5 (16 %); 2001: 7 (9 %); 2006: 6 (7 %); 2011: 6 (5 %).

<sup>8</sup> Наприклад, у цілій вибірці тільки три статті посилалися на Саїда і дві – на Гомі Бгабгу.

<sup>9</sup> У цілій вибірці психологічні або психоаналітичні підходи застосовувалися у 24 статтях; 18 статей зверталися до семіотики, феноменології, герменевтики, аналізу дискурсу, культурної антропології, психолінгвістики та досліджень травми (trauma studies); 9 назвали своїм методичним принципом деконструктивізм; 14 належали до феміністичної критики та гендерних студій; 8 послуговувалися теорією рецепції.

<sup>10</sup> 1991: 0; 1996: 1 (3 %); 2001: 11 (14 %); 2006: 4 (5 %); 2011: 5 (4 %).

<sup>11</sup> 1991: 2 (3 %); 1996: 0; 2001: 6 (8 %); 2006: 3 (4 %); 2011: 10 (8 %).

<sup>12</sup> 1991: 45 (57 %); 1996: 10 (32 %); 2001: 19 (24 %); 2006: 30 (37 %); 2011: 68 (53 %).

<sup>13</sup> Ірчук О. Проза Леся Подерв'янського з погляду постколоніальної критики // Літературознавчі студії. – № 2 [http://eprints.zu.edu.ua/6893/1. – Відчитано 13.6.2012].

ні, а теоретичні парадигми, узвичаєні на Заході, не так легко сприймаються суто із технічних причин, наприклад, через обмежений доступ до західних наукових публікацій. Можна припустити, що спрацьовує і природне (антиколоніальне!) небажання переймати західні теорії та методи. Мало того, переважна поширеність і навіть зростання в українському літературознавстві відносної сили традиційних підходів цілком може свідчити про сильну прив'язаність до того, що хтось назвав «національною моделлю літературного розвитку»<sup>14</sup>. При множення історичних «фактів» літератури та літературної культури, розширення її канону, збільшення корпусу інтерпретацій творів, що входять до цього канону – все це форми дослідження, успадковані від національних філологічних наук ХІХ століття. Навіть (і особливо) тоді, коли такі дослідження не мають явного стосунку до національного проекту, вони слугують неявній меті – підвищити гідність своєї національної культури, даючи поштовх її радше антиколоніальному, ніж постколоніальному вектору.

Ще одне емпіричне спостереження щодо публікацій у «СіЧі» вказує на деякі колоніальні аспекти середовища, в якому функціонує журнал. (У цьому сенсі видання симптоматичне для літературознавчої професії та «високої» української культури загалом.) Однією із тенденцій у стилі статей у «СіЧі» було збільшення, а потім зменшення у пропорціях статей, що покликаються на теоретичні та методологічні тексти<sup>15</sup>. Початкове зростання ентузіазму щодо дослідницької роботи, яка вимагає експліцитних абстрактних теоретичних моделей, ґрунтувалося на прагненні після 1991 року відкрити немарксистські основи для літературно-критичної діяльності. Тенденція досягла свого піку 2001 року, і її спад відбувався одночасно зі зростанням «традиційності» як найголовнішого теоретичного підґрунтя журналу, що йшло пліч-о-пліч із консолідацією національного, антиколоніального тону в редакційній політиці журналу.

Як було сказано вище, дослідження фіксує мови, якими автори послуговуються у цитуванні теоретичних та методологічних тек-

---

<sup>14</sup> Шумило Н. Національна модель літературного розвитку (Зі сторінок «Історії української літератури») // Слово і час. – 2012. – № 3. – С. 3–18, тут с. 3.

<sup>15</sup> Кількість та відсотковий показник статей, які посилалися на теоретичні та методологічні джерела українською мовою: 1991: 3 (4 %); 1996: 14 (45 %); 2001: 52 (65 %); 2006: 22 (27 %); 2011: 42 (33 %). Відповідні цифри для російських джерел: 1991: 7 (9 %); 1996: 15 (48 %); 2001: 50 (63 %); 2006: 33 (40 %); 2011: 39 (30 %), для англійських – 1991: 8 (10 %), 1996: 9 (29 %); 2001: 11 (14 %); 2006: 12 (15 %), 2011: 7 (5 %). Автори теж посилалися на теоретичні та методологічні тексти польською мовою (20 статей у цілій вибірці), німецькою (11) та французькою (3).

стів. Цифри свідчать (попри те, що кількість статей, де взагалі цитувалися будь-які теоретичні праці, варіювалася): кількість статей, де такі джерела цитувалися українською, і кількість тих, де цитати були російською, приблизно однакові. (Помітне превалювання посилянь на російські тексти у 1991 році було спричинене, вірогідно, тим, що тоді існувало небагато українських перекладів чи публікацій у цій категорії.)

У дослідженні не вказується, чи цитоване джерело спочатку було опубліковане українською або російською, чи це були переклади цими мовами. Однак зрозуміло, що позаяк автори читали західних теоретиків, то вони робили це майже завжди українською чи російською мовою, а ще частіше – обома. Що, напевно, здивує – це початкове (до 1996 року) зростання кількості статей із покликанням на текст англійською, після чого спостерігається стабільне зниження. На жодному етапі (окрім 1996-го) частка текстів, які посилалися на тексти англійською, не наближалася до кількості статей, у яких посилення були тільки на тексти українською чи російською.

З усім його афективним антиколоніалізмом, отже, українське літературознавство усе ще неабияк залежить від інфраструктури, якою послуговувався колишній колонізатор. Зокрема доступ до віднедавна авторитетних критичних і теоретичних джерел (загалом західних) великою мірою досі можливий через російські переклади. Навіть для національно налаштованих культурних фахівців користування старими шляхами культурного впливу залишається практичною необхідністю.

Звісно, кількісні спостереження, наведені вище, можуть показати лише неповну картину. Чи існують за межами інституційного мейнстріму журналу «Слово і час» дослідження, чий політичний підтекст виходить за межі антиколоніальності і переслідує постколоніальні цілі? Справді, дослідження, що їх здійснюють за межами України вчені із суміжних гуманітарних дисциплін, іноді показують приховані цінності і принципи, які можна означити як постколоніальні. Багато есеїв, зібраних у нещодавній збірці «Україна: Процеси формування нації», – якраз тому свідчення<sup>16</sup>. Деякі дослідження ранньомодерної історії та історії літератури, виконані у Північній Америці та Італії

---

<sup>16</sup> У цій збірці див., зокрема, статті: *Kappeler A. Ukrainische und russische Nation: Ein asymmetrisches Verhältnis // Die Ukraine: Prozesse der Nationsbildung / Ed. A. Kappeler. – Köln: Böhlau, 2011. – С. 191–202* [укр. вид.: *Україна: Процеси націєтворення / Упор. Андрєас Каппелер. – К.: К.І.С., 2011*]; *Wendland A. V. Ukraine transnational: Transnationalität, Kulturtransfer, Verflechtungsgeschichte. – С. 51–66.*

(і в Україні також) із акцентом на міжкультурній взаємодії у багатоетнічній, багатоконфесійній і багатомовній Східній Європі, вписуються у постколоніальну парадигму навіть без формального використання постколоніальної обгортки. А щодо літературознавчих досліджень, то, знову ж таки, здається, що простіше розглядати явища під кутом постколоніальної теорії з-поза меж України, аніж усередині країни. Напевно, багатовіковий спадок колоніалізму і нові лещата західного неокolonіалізму, однаково непривабливі, зробили постколоніальність як критичне становище і нормативну позицію критика навіть менш популярною в Україні, ніж як методологічний інструмент. Були, щоправда, деякі винятки. Наприклад, історик Олексій Толочко, коментуючи перевидання у 1997 році «Рекреацій» (1992) та «Московіади» (1993) Андруховича, виступав за деконструкцію імперії та імперського дискурсу (на відміну від конструювання їх антиколоніального дзеркального відображення, яке абсолютизувало б націю як цінність), але захисний тон його есею був симптомом осамітненого характеру його виступу<sup>17</sup>. Тамара Гундорова, описуючи вразливий, реактивний конфронтаціоналізм, який вона виявила в українській прозі, антиколоніальній та постколоніальній водночас, імпліцитно пропонувала можливість культурної парадигми, вільної від такого ніцшеанського ресентименту<sup>18</sup>. Але в цілому постколоніальність (на відміну від антиколоніальності) нехарактерна для літературознавчої науки в Україні (зрештою, нехарактерна і для українського літературознавства за кордоном). Це стосується навіть тих дослідників, які визнали методологічні переваги розрізнення постколоніального, колоніального та антиколоніального. Мирослав Шкандрій (у книжці «В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої доби») взагалі уникає визнання нормативної позиції<sup>19</sup>, а Микола Рябчук у своїй есеїстиці, де це розрізнення інколи (хоча й непослідовно) застосовується в аналізі текстів і культурних явищ, загалом зосереджений на риторичній боротьбі із залишками радянського колоніалізму, ніж на створенні підґрунтя для постколоніального примирення<sup>20</sup>. Це й не дивно, якщо взяти до уваги ширший куль-

<sup>17</sup> Толочко О. Москва – Пост-Волинський // Критика. – 1997. – № 2. – С. 1–5.

<sup>18</sup> Hunderova T. Postcolonial Ressentiment – the Ukrainian Case // From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective / Ed. J. Korek. – Södertörn: Södertörns högskola, 2007. – С. 103–113.

<sup>19</sup> Shkandrij M. Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times. – Montreal: McGill-Queens University Press, 2001. Укр. пер.: В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої доби / Пер. П. Тарашук. – К.: Факт, 2004.

<sup>20</sup> Див., напр., його ж: У ліжку зі слоном // Постколоніальний синдром. – С. 8–14.



турний контекст. Тоді як в осмисленні українсько-польських відносин дискурс інтелектуалів з обох боків значно наблизився до порозуміння, незважаючи на обтяжене конфліктом спільне минуле, в українсько-російських стосунках такого руху не помітно. З російського боку, на початку 1990-х років Сергій Аверінцев закликав своїх співвітчизників відмовитися від імперських амбіцій і побачити в незалежності союзних республік можливість відновлення національного самовизначення Росії<sup>21</sup>. Ці його заклики не знайшли відгуку. Як зауважив Мартін Малек, висловлювання російських політичних, інтелектуальних і релігійних еліт стосовно України й українців протягом майже всього періоду після 1991 року дуже часто характеризуються поєднанням зневаги і поблажливої самовпевненості, притаманних колонізаторському й орієнталізаційному дискурсові<sup>22</sup>.

Лише кілька українських літературознавців відкрито виказують обізнаність у постколоніальних студіях. Але, зважаючи на центральну роль, яку відіграло в історії української культури панування колонізаторів-Інших, і самоствердження, яке відбувалося у процесі опору цим Іншим, не дивно, що велика частина найвизначнішої української гуманітаристики і критики до і після 1991 року *de facto* належить до цієї царини: класичні тексти української дисидентської літературної і культурної критики; велика дискусія щодо постаті і творів Ніколая Гоголя / Миколи Гоголя; дослідження і дискусії навколо українського модернізму та його зв'язку з модернізмами Західної Європи; реінтерпретації постатей українського літературного канону, зокрема Шевченка. Іван Дзюба і Євген Сверстюк, Соломія Павличко і Тамара Гундорова, Юрій Барабаш і Григорій Грабович, Юрій Шерех і Юрій Луцький, Оксана Забужко і Олег Ільницький – чимало їхніх праць можна вважати внеском до постколоніальних студій<sup>23</sup>.

Хоча явно постколоніальних літературознавчих праць небагато, їх кількість збільшилася протягом останніх п'яти років. Особливо це стосується публікацій учених, що перебувають на початку своєї кар'єри. Лише кілька із цих дослідників цитують свої теоретичні джерела мовою оригіналу<sup>24</sup>. Основний корпус відповідних міжна-

<sup>21</sup> Аверинцев С. Да оградит нас Бог от призраков // Литературная газета. – 25.9.1991. – С. 15.

<sup>22</sup> Malek M. Russische Stimmen zur ukrainischen Nationsbildung seit 1991. – Die Ukraine: Prozesse der Nationsbildung. – С. 389–402.

<sup>23</sup> Детальніше див.: Павлишин М. Як постколонізується українське літературознавство? // IV Міжнародний конгрес українців, Одеса 26–29 серпня 1999: Літературознавство. – Т. 2. – К.: Обереги, 2000. – С. 26–34.

<sup>24</sup> Напр.: Гачко О. Європейські дискурси в неєвропейських лаштунках: Формування постколоніальної ідентичності та філософія постструктуралізму // Гуманітарні та соціальні нау-

родних досліджень із цієї теми, доступних українською, малий (дві основні праці Саїда<sup>25</sup>, одна книжка Гаятрі Чакраворті Співак<sup>26</sup>, фрагменти з канонічних постколоніальних досліджень в «Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття» Марії Зубрицької<sup>27</sup> і розміщені в Інтернеті уривки книжки Франца Фанона *Les Damnés de la Terre* (Прокляті землі цієї, 1961))<sup>28</sup>. Російською книжок у цій царині перекладено не набагато більше. На цю ситуацію, здається, не дуже сильно впливає велика кількість західних досліджень, доступних в Інтернеті. Стислість академічного жанру, в якому втілюються ці відверто постколоніальні дослідження, загалом працює не на користь розгорнення узагальновальних роздумів у таких матеріалах. Деякі з них по суті є повідомленнями про аспекти західної дискусії<sup>29</sup>; деякі справді містять притаманні для постколоніальних студій дослідження функціонування влади в культурі за посередництва дискурсу<sup>30</sup>; автори інших даремно проголошують свої дослідження причетними до постколоніальних студій.

Урожай українських постколоніальних студій, отже, доволі скромний, особливо порівняно із сусідньою Польщею. Тут бібліографія постколоніальних студій уже 2008-го року заповнювала дев'ять сторінок, уміщуючи багато перекладів і оригінальних праць, зокрема й кількох українських, і мала чотири спеціальні випуски журналів протягом 2002–2008 років<sup>31</sup>.

---

ки: Матеріали I Міжнародної конференції молодих вчених, 14–16 травня 2009 р., Національний університет «Львівська політехніка». – Львів: Національний університет «Львівська політехніка», 2009. – С. 286–289; *Власова Т.* Постколоніальна критика та український філософський дискурс // Наукові записки Національного університету «Острозька Академія». – Серія «Філософія». – 2011. – № 8. – С. 12–18.

<sup>25</sup> Саїд Е. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001; Саїд Е. Культура і імперіалізм. – К.: Критика, 2007.

<sup>26</sup> Співак Г. Ч. В інших світах: Есеї з питань культурної політики. – К.: Всесвіт, 2006.

<sup>27</sup> Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 531–568.

<sup>28</sup> Фанон Ф. Про насильство // Вперед. – 22.11.2010 [<http://vpered.wordpress.com/2010/11/22/fanon-de-la-violence>]. – Відчитано 13.6.2012].

<sup>29</sup> Див, напр.: *Зелінська Л.* Антиколоніальний дискурс і постколоніальна критика в контексті міжкультурної комунікації // Наукові записки Національного університету «Острозька Академія». – Серія філологічна. – 2009. – № 11. – С. 613–622, а також Гачко і Власова.

<sup>30</sup> Напр.: *Юрчук О.* Міфологізація радянського минулого в українському сучасному повсякденні (за романом «Депеш Мод» С. Жадана) // Міжнародна наукова конференція «Крихти буття»: Література і практика повсякдення, 22–23 вересня 2011 року, Інститут філології та соціальної комунікації Бердянського державного педагогічного інституту [[http://bdrp.org/scientific\\_published/kryhty/articles](http://bdrp.org/scientific_published/kryhty/articles)]. – Відчитано 13.6.2012]; *Юрчук О.* Постколоніальна міфологізація української творчості М. Матіос // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. – 2010. – Т. 4. – № 8; *Юрчук О.* Проза Леся Подерв'янського.

<sup>31</sup> *Domańska E.* Studia postkolonialne w Polsce (Wybrana bibliografia) // *L. Gandhi.* Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne. – Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008. – С. 179–188.

У своєму ставленні до колоніального минулого українське літературознавство є синекдохою інтелектуальної публічної сфери і високої культури загалом. Не можна твердити, що в ньому зміцнилися позиції постколоніальності як світогляду та етичної позиції — як «складу думки». Лише кілька учасників цього дискурсивного поля визнають необхідність примирення між колонізатором і колонізованим та можливість і бажаність їх переходу у статус *колишніх* колонізатора і колонізованого. Несумісність проєктів національної ідентичності України і Росії, коли й ідентифікується як проблема, розглядається більшістю українських літературознавців як виклик виразніше артикулювати антиколоніальні аргументи і скарги, а не шукати діалогу і взаєморозуміння. Проте з боку потенційних російських співрозмовників помітно ще менше ознак готовності до такого постколоніального діалогу.

Що ж стосується «постколоніалізму як методу» — приналежності до міжнародної спільноти постколоніальних студій, обізнаності з її авторитетами і дискурсами, доступу до її форумів — це реальний досвід лише для невеликої кількості українських дослідників. Така ситуація спостерігається у багатьох інших сферах гуманітарних наук в Україні. Це лише один вимір складної мережі несприятливих умов, які обтяжують українське суспільство загалом і є наслідком, з одного боку, радянської і дорадянської спадщини, а з іншого — асиметрії із багатством і можливостями дедалі зрозумілішого, але й досі не дуже доступного Заходу.

Переклали з англійської

*Віра Балдинюк, Людмила Бербенець і Олександр Михед*

## Транскультурний дискурс: мандрівка до канадської ідентичності

Починаючи розмову про певний феномен у тій чи тій літературі, дослідник постає перед вельми складним завданням, адже деякі з них часом не такі вже й унікальні (скажімо, постколоніалізм) для літератури саме цієї країни. Важливо те, що явище одержує певну оцінку через обставини чи умови, які «нав'язує» інший час у своєму вічному поступі. Отже, у цьому випадку слід вийти на новий рівень візії й оцінки певного феномену, враховуючи водночас національні й історичні особливості країни, у якій формується її література, залучаючи ті особливості до свого дискурсу. В результаті знайома іншим літературам проблема тут не копіюється, а виражається мовою національної ідентичності. Саме шлях до ідентичності, до власної ніші у світовому гуманітарному контексті став наріжним каменем канадської культури загалом і літератури зокрема.

Останнім часом канадські представники постколоніальних студій відновили інтерес до феномену національного самовизначення у вітчизняній літературі, що має власні маркери й конотативні ознаки. Поняття ідентичності в Канаді тісно пов'язується з так званим міфом Нового Світу (Марі Вотье), який суперечить традиційній (європейській) парадигмі, сфокусованій на світопочатку, історичності. Його адепти висувають на перше місце невизначеність (ба й ненадійність) основ світобудови, спричинену умовами адаптації до стереотипів американського континенту<sup>1</sup>.

Канадська література сформувалася у ситуації мультикультуралізму, якому властиві характерні прикмети порівняно, зокрема, з американською (США), певними західно- і східноєвропейськими (Швейцар-

---

*Поштова адреса:* Наталя Овчаренко, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, вул. Грушевського, 4, м. Київ, 01001. *E-mail:* tala\_ovch@ukr.net

<sup>1</sup> *Vautier M.* New World Myth. Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction. — McGill-Queen's UP, 1988. — P. 6.

рія, Бельгія, Україна) та азійськими літературами. Її постколоніальний дискурс чітко регламентовано рисами, які окреслюють її своєрідний мейнстрім, «вузловий» концепт, що залучає до свого поля безліч складників. Саме вони провокують формування нового типу канадської ментальності – ментальності особистості, яка опинилася у сфері впливу двох культур – прабатьківщини і північноамериканського континенту, яку оцінюють у поняттях іммігрант–прибулець, свій–чужий, центр–периферія, домінування–підкорення і надають цим дихотоміям притчової конотації. Характер змалювання цього своєрідного «синкретизму» особистості торує в літературі країни шлях до лінгвістичних і жанрових новацій, які визначають художні параметри наративу. «Інтертекстуальність окреслює саме поняття витоків і свідомо виявляє конструйовану природу тексту-світу, вона одна з найважливіших рис сучасної літератури і, ширше, життєвого досвіду»<sup>2</sup>, – завважує канадська дослідниця Єва Дарія-Ботель. Поняття нації як культурного конструкту видається дослідникам важливим з позиції втілення мультикультуралізму у форму типово канадської «мозаїчної» структури, яка припускає таку собі «гру» з культурними й історичними феноменами. На цьому факті структуруються тексти багатьох художніх творів, у яких «дослідження процесу творення національного наративу висвітлює складні взаємини між історією, політикою і географією»<sup>3</sup>, обумовлені художньо-лінгвістичними моделями.

Дихотомія свій / чужий обґрунтовує в Канаді й відчуття національної приналежності. З одного боку, «відцентровість» транснаціональних текстів перетворює дискурси меншин на позанаціональні, з другого – автори концентрують увагу на локальних типах наративів (Еліс Манро, Маві Галлан). Цей процес термінологічно і за сутністю відповідає так званому *double vision* (Нортроп Фрай) – світобаченню, згідно з яким персонажі творів живуть у «постнаціональному просторі, місця якого взаємозамінні, як поштові листівки, у яких дискурси транснаціональні»<sup>4</sup>. Конкретне місце дії концентрує функцію віддзеркалення цілого світу, окремого в загальному, і проходить цей процес через певну символічну систему. Характерний тут образ мапи (метафоричний чи буквальний) – це не фіксована структура, яка організує відчуття простору, а багатозначна гетерогенна модель,

<sup>2</sup> *Daries-Beautell E.* Contemporary Theories and Canadian Fiction. – Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2000. – P. 8.

<sup>3</sup> Там само. – С. 120.

<sup>4</sup> *Davey F.* Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel since 1967. – Toronto UP, 1993. – P. 259.

яка може заперечувати будь-яку попередню (Р. Кроеч). Мапа-ризома формує альтернативний простір, де «географія, історія, культура, а отже, ідентичність можуть прочитуватися як процес»<sup>5</sup>. У такий спосіб у Канаді трансформуються інонаціональні коди, що більше не сприймаються як іноземні, а є результатом транскультурного досвіду (твори М. Гуннарс, М. Вассанджі, Д. Марлатт та ін.).

Сучасна канадська проза однозначно виявляє стратегії постколоніального письма: розмитість кордонів між жанрами (Дж. Когава, М. Ондаатжі, М. Етвуд, Р. Дейвіс), між фактом та вигадкою (Т. Фіндлі, Р. Кроеч); віктимність героя; іронізація наративу, яка, з одного боку, «відкриває» значення, з другого – відсторонюється від нього, породжуючи метафоричну бінарну опозицію «insider-outsider»; карнавалізація та міфологізація дискурсу. У постколоніальному світі Канади поняття «канадець», на думку Дагмар Новак, має досить широке значення і визначає тих, «хто володіє... художнім сприйняттям реалій або міфів про Канаду»<sup>6</sup>. Отже, мультикультурна парадигма канадського суспільства, що корелює із постколоніальним художньо-естетичним полем, обумовила психологічні установки канадців, водночас фрагментуючи їхнє суспільство з погляду його багатоетнічності і позиціонуючи його як органічну єдність, яку, за всієї різномірності, поєднує спільна належність до американського континенту, спільної держави. На цій дихотомії і вибудовується специфічний тип канадської ідентичності. Саме поняття канадського транс- чи мультикультуралізму передбачає не лише суму культур, а й невпинний процес культурної взаємодії між ними.

До цього ряду проблем належить і закономірний відхід від «європоцентризму» (хоча в сукупності вихідці з Європи на північноамериканському континенті становлять більшість), тобто системи поглядів, звужених і нібито самодостатніх. Глобальна тенденція проникнення, зокрема, східної філософії, міфології, світобачення в цілому доводить, що ці два, на перший погляд, протилежні всесвіти є не антагоністичними, а рівнозначними складниками канадської культури загалом. Західна раціоналізована, прагматично-технологічна цивілізація і давня цивілізація Сходу, побудована на засадах інтуїтивно-понятійних, а не догматично-релігійних, не є взаємозаперечними, а органічно доповнюють одна одну.

---

<sup>5</sup> *Daries-Beautell E.* Op. cit. – P. 138.

<sup>6</sup> *Novak D.* *Dubious Glory. The Two World Wars and the Canadian Novel.* – N. Y.: Peter Lang Publishing, 2000. – P. 3.

Отже, сучасну канадську культуру важко визначати за віссю «імперія-колонія», або за тричленною координатою «тубілець-селенець-імперія». У такий спосіб фокус уваги авторів художніх творів, які поглиблюють поняття *double vision*, акцентуючи не так «інакшість» іммігрантів за етнічною ознакою, як універсальну «інакшість» – унікальність особистості, зосереджено на суперечливому процесі її психологічної адаптації. І цим самим їм близька специфічна якість загальноканадської ідеї, втіленої у дихотомії «свій-чужий». У багатьох творах ані сам текст, ані персонажі не «прив'язані» до конкретного локусу, адже живуть у постнаціональному просторі. Цим спричинена і поява у канадському художньому полі такої суттєвої за значенням теми, як тема мандрів (Т. Фіндлі «Пілігрим», Дж. Бойден «Триденний шлях») не лише як процесу «переміщення» героя до нової (північноамериканської) культури, а й пошуку ним у цій культурі власної складної транскультурної моделі ідентичності. «Теоретичною новацією, – у цьому зв'язку наведемо думку Гомі Бхабха, – є необхідність вийти поза межі суб'єктивного нарративу і сфокусувати увагу на тих моментах чи процесах, що виходять з артикуляції культурних відмінностей»<sup>7</sup>.

У цьому контексті творчість таких письменників, як канадець шріланкійського походження Майкл Ондаатжі та Янн Мартел є переконливим прикладом авторських візій вищезгаданих конститuentів транскультурного дискурсу.

Атмосфера роману Майкла Ондаатжі «Роз'єднані» (*Divisadero*, 2007) визначається самотністю, «роз'єднаністю» як домінантною рисою його персонажів, їхньою «інакшістю» не лише стосовно чужого до них світу, а й стосовно одне одного. У героях твору, як про це йдеться у романі, приховано присутність Інших, що їх вони утримують у собі до кінця життя.

Особиста ідентичність героїнь твору – сестер Анни і Клер – нібито заснована на глибинному духовному зв'язку. Та Анна є «майже Клер і водночас не-Клер». У процесі дорослішання вони шукають відмінностей одна від одної і прагнуть набути «власних версій самих себе». Життя таких пар персонажів, як Рафаель і Анна, Люсьєн Сегюра і Марі-Неж по-своєму моделюють стосунки сестер, «обмінюючись» особистостями. Спільність порушених тем та деталей нарративу, завдяки яким вони розкриваються, висвітлюють подібність, здавалося б, різних за сутністю особистостей персонажів

---

<sup>7</sup> Bhabha H. *The Location of Culture*. – London: Routledge, 1994. – P. 1.

роману. А їх сюжетна «парність» відповідає психологічній подвійності кожного з них. Тут Ондаатжі експериментує з ідентичністю особистості, «випробовуючи» цей феномен на стійкість і відносність у формі *double vision*.

Канадська ідентичність за доби постколоніалізму, у розумінні письменника, стала складнішою. Із цього погляду потрактування художніх образів твору не є випадковим для письменника-іммігранта, світобачення якого спричинене сприйняттям рівною мірою близьких йому культур (шрі-ланкійської та культури Нового Світу, де він прожив більшу частину свого життя).

Мапа місцевості, де Анна народилася, є її «охоронцем», «оберегом спогадів», історично й культурно детермінованим «локусом». Там вона завжди може сховатися від «лабіринту непозначених доріг». Анна приїхала (а в контексті твору – «вийшла», «сформувалася») з вулиці *Divisadero* – від іспанського слова «*division*» (поділ, розділ). Це точка на мапі, вважає героїня, «з якої ви можете бачити доквілля з відстані». Думку Анни про те, що на відстані все видніше, повторює і Клер, наголошуючи на «відмінності наших реальностей від того, як їх бачать інші».

В основі структури «Роз'єднаних» – «діалог» між минулим та сьогоденням, який провокують наукові пошуки вченого-історика Анни. У такий спосіб історія у романі антропологізується, виявляючи себе у конкретній долі окремої постаті.

У метатексті Ондаатжі минуле нібито «інсценізується» вустами Анни – «співавторки» письменника, – окреслюючи психологічний вододіл на трьох рівнях біполярності: між минулим та сьогоденням, між парними персонажами, між «своїм» та «іншим», що співіснують в одній особистості, формуючи її особливу психологічну суцільність. Ця суцільність в умовах мультикультуралізму й заснована на концепті національної ідентичності – свого роду культурному синкретизмі, що перетворився у канадській літературі на віразну міфологему.

Міфологізований автором процес самоусвідомлення та, власне, й формування особистості в чужому оточенні є темою останнього роману Майкла Ондаатжі «Котячий стіл» (*Cat's Table*, 2011). «Культури й цивілізації надто взаємозалежні, аби дозволити собі якийсь унітарний або просто чітко окреслений опис своєї індивідуальності, – зауважив Едвард Саїд, – Чи можна сьогодні говорити про “західну цивілізацію” інакше, ніж про ідеологічну фікцію, що передбачає надання відстороненої переваги жменьці цінностей та ідей, кожна з яких небагато важить поза історією завоювань, імміграції, мандрів і пе-



ремішування народів, які й наділили західні нації їхніми сьогоднішніми змішаними ідентичностями»<sup>8</sup>.

У центрі твору Ондаатжі – генераційна проблема, що зведе на до конкретного прикладу: процесу набуття життєвого досвіду хлопцем – шрі-ланкійцем та його адаптації до чужого оточення, яке становлять пасажери корабля під назвою «Оронсей», що везе їх 1954 року з Коломбо до Лондона. Роман розповідає не лише про морську подорож головного героя Майкла (або Майні\*, як його називали ті, хто поруч), протягом якої він переживає чимало пригод, а й про «подорож» із дитинства до зрілості. Подорож героя – це свого роду дао – життєвий шлях, початок якого закладено для нього саме на кораблі, де він уперше стикається зі складними «дорослими» стосунками між людьми.

Твір Ондаатжі, до певної міри, повторює традиції європейського роману про подорожі. Так «у добу європейського модернізму, – наголошує Тамара Гундорова, – активно розробляються жанри авантюрного роману та оповідей про подорожі – в Індію, Африку, Іран»<sup>9</sup>. Роман «Котячий стіл» справді близький за атмосферою до творів Стівенсона, Конрада та Кіплінга, а стиль та манеру письма часом порівнюють із художньою манерою Грема Гріна. Проте твір позначений особливостями свого локусу і свого часу. І герой його подорожує не на Схід, а зі Сходу, а отже, переставляється і полюси сприйняття Сходу та Заходу, добра та зла, негативу та позитиву.

На кораблі формується чітка кастовість серед пасажирів. Майкл, як небілий, потрапляє до найнижчої, порівняно з пасажирами першого класу, касти. В ідальні його, як тварину, саджають за так званий «котячий стіл», найнепрестижніше, найвіддаленіше від столу капітана місце, разом із такими самими «соціально невартісними» пасажирами. Серед них у хлопця з'являються друзі-ровесники Кассіус та Рамадін. Для них «Оронсей» стає водночас справжнім «світом чудес» та «загрозливим мікрокосмом, у якому вони у спілкуванні з дорослими віднаходять власні особистості»<sup>10</sup>. Поки корабель перетинає океан, друзі-бешкетники потрапляють з однієї пригоди до іншої. Та живучи дитячими фантазіями, вони водночас відкривають для себе світ рослин, перше кохання, музику. А також і зовсім дорослі пробле-

<sup>8</sup> Саїд Е. Орієнталізм. – К.: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 449.

\* У сингалезькій мові – порода шпаків.

<sup>9</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптом постколоніальної травми. – К: Грані-Т, 2013. – С. 62–63.

<sup>10</sup> Scilling L. Michael Ondaatje's Passage from Ceylon // The New York Times. – 2011. – Oct. 14.

ми, зокрема усвідомлення власної «інакшості», свого «котячого столу», протиставленого столу капітана та його обраного товариства. Жанр цього твору безумовно можна визначити як роман виховання. Складена з окремих епізодів розповідь про життя Майкла-Майни на кораблі – це розповідь уже дорослого Майкла-письменника про те, як скінчилося його дитинство з усвідомленням власної ролі у житті, та ролі в ньому інших людей.

Твір має складну символіку. Так «Оронсей» як образ пов'язаний із біблійним образом Ковчега: сусід Майкла по «котячому столу» вчений-біолог Деніелс везе з батьківщини цілий «райський» сад екзотичних рослин; корабель потрапляє у страшний шторм, що ледь не потопив його і приніс нескінченний дощ; під час шторму Майклові у спалахах блискавок ввижаються похилені дерева, «затиснуті у біблійній жмені»; рідний дім Рамадіна в Коломбо своєю архітектурою нагадує йому Ковчег, як і капітан Ковчега-«Оронсея» – Ноя...

З одного боку, склад пасажирів у межах самого корабля становить міні-суспільство, з другого – «Оронсей» стає моделлю людського суспільства в цілому, і саме тому письменник міфологізує конкретний корабель-образ, як уособлення загального.

Подвійне бачення прочитується у романі на декількох рівнях: «свій – чужий» («азійський вантаж», за висловом капітана, – пасажир першого класу); дитинство – зрілість героя; фікційність – автобіографічність образу Майкла. Наскільки наратор роману Майкл подібний до письменника Майкла Ондаатжі? У них однакове ім'я, обидва стають письменниками, перетинають океан із Коломбо до Англії в одинадцятирічному віці, згодом влаштовують життя в Канаді. На такий самий подвійності автор (Майкл-письменник і Майкл-наратор) структурує і сприйняття обмеженого простору «Оронсея» як водночас території свободи пересування для героїв та їхньої долі паріїв, бранців власної інакшості.

Морські мандри поділяють навпіл образ наратора як безтурботного тінейджера Майни, що переживає процес психологічного дорослішання, та письменника Майкла. Отже, у романі поєднуються конструювання факту та його фікційне реконструювання. Саме тому «чарівність “Котячого столу” полягає у подвійності, що змушує нас в одній часопросторовій площині сприймати образи Майни та Майкла»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Messud C. On a Mystery Voyage with Michael Ondaatje // The New York Review of Books. – 2011. – Dec. 22.

На «Оронсеї» для Майни випав шанс позбутися всіх умовностей та обмежень. І він прагне наново створити себе «у цьому примарному світі дорослих». Роки потому цей період його життя набуде в очах дорослого Майкла інших барв та оцінок, коли він розповість власним дітям про мандрівку-пригоду, таку важливу в його житті, коли «крізь роки бентежні фрагменти, втрачені кути історій набувають чіткішого значення, побачені в новому світлі, в іншому місці». Так само, як вулиця під назвою Divisadero, побачена очима Анни.

За спостереженнями Майкла, жоден із пасажирів-іммігрантів не належав новій країні. Їх перебування за океаном скидалося на вічне вигнання, де кожного невідступно переслідує «привид колишнього місця» і кожен має «старий вузлик у серці», який «мріє відпустити та розв'язати». Це чи не найточніший вислів властивого персонажам твору феномену *double vision* у чи не найдраматичнішому в канадській літературі втіленні: адже вони «не належать жодному місцю на світі», ні колишньому, ні новому. Недарма наратор сприймає себе як чужого за різними «котячими столами» свого життя, що «кидали йому виклик».

Поетика роману, продиктована особливостями його структури, побудована на антитезах: ліризм – відвертий натуралізм, факт – фікційність, реальне – уявне. У художньому просторі твору «пам'ять, історія, мрії зводяться до однієї точки, тісно пов'язуючи героя, автора та читача»<sup>12</sup>.

Розрив у часі «тоді – тепер» пояснює особливу єдність образів Майни й Кассіуса. Після подорожі друзям більше не судилося зустрітись. Проте їхня умовна зустріч відбудеться на іншому рівні, в іншій часово-просторовій площині, коли Майкл-письменник, автор роману про досвід морської подорожі на «Оронсеї» (власне, цей текст уже знайомий читачеві твору Ондаатжі), відвідає художню галерею і побачить виставку авангардистських картин Кассіуса, також присвячених цій темі.

Епізод «зустрічі» вербального й візуального кодів є підтвердженням властивого канадській культурі синкретизму видів мистецтва як способу осмислення динаміки «єдності – мозаїчності» – визначальної для усвідомлення національної ідентичності. Через акт малювання та акт письма герої зустрічаються, виходячи на спільний вербально-візуальний спосіб світобачення.

---

<sup>12</sup> Там само.

Лауреат Букерівської премії (2002) канадський письменник Янн Мартел звернувся до теми мандрів у романі «Життя Пі» (Life of Pi, 2001). Власне, у своєму традиційному варіанті мандрі не є зовнішньою інтригою твору, а «закамуфльовані» складним філософсько-параболічним, психологічним та теологічним претекстом. Актуальні для канадської літератури проблеми зав'язані у творі в міцний «морський вузол»: ідентичність особистості та центральна для мультикультуралізму дихотомія «свобода – несвобода», поєднана з темою виживання. У поєднанні вони викликають алюзії, в яких прочитується інтертекстуальність. Тут і мотив пригод Одіссея, і відчайдушна Робінзонада, і глибокий драматичний психологізм Ернеста Гемінгвея, й іронізована метатекстуальність Маргарет Етвуд, і гротескна карнавальність Робертсона Дейвіса. За словами Кейт Фостер, у романі рівною мірою прочитуються «теорії Дарвіна, Юнга, К'єркегора, екзистенціалізм та християнство»<sup>13</sup>. Це і казка, й екшн, і анімалістичний роман. А ще – твір про морські пригоди та екзотичну Індію. У романі Янн Мартел підпорядковує цей складний тематичний комплекс властивому канадській постколоніальній літературі концепту формування ідентичності.

Застосована письменником техніка «роману в романі» розширює, як і у творі Ондаатже «Котячий стіл», поле наративу, поєднує двох оповідачів: самого письменника та головного героя – хлопця-підлітка Пісіна Молітора Пателя (Пі) – індійця із французьким іменем\*, яке, через свою двозначність, викликає кепкування з боку ровесників та веселить дорослих. Як не дивно, таке ім'я спонукає Пі до пошуку біблійних аналогій. Так, міркує він, Симона нарекли Петром, Матвій звався Левієм, Савл – Павлом. Утрачаючи орієнтири у виборі релігії, Пі вирішує обрати відразу всі основні. Така «гра» автора з культурними й міфологічними феноменами дозволяє йому вийти на глибший рівень тлумачення образу персонажа, який, згідно з візою Мартела, прагне віднайти свій зв'язок із Вічністю, приховуючи при цьому свої «мультирелігійні» вподобання як від батька, так і від його знайомих священників, які правлять службу у відповідних культових закладах. Пі інтегрує індуїзм, християнство та іслам, молиться Діві Марії та Ісусу Христу, Аллахові, Кришні та навчається суфійських містичних практик, увібравши в себе «мозаїчність» на запропонованому письменником іронічно-гротескному рівні.

<sup>13</sup> Foster K. Life of Pi: A Novel of Yann Martel [http://www: popmatters.com/pm/review/ Life – of – pi/ – 4 Sept. 2002].

\* Piscine – плавальний басейн (франц.).

Твір канадського письменника втілює важливу тезу, висловлену свого часу Едвардом Саїдом: «Схід — це ідея, що має історію, традицію думки, свою образність і лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу»<sup>14</sup>. На перший погляд, релігійний бекграунд персонажа в інтерпретації Мартела позначено фарсовістю, та після глибшого прочитання стає очевидним свідомий пошук героєм духовної істини («Якщо будеш шукати Його, то ти знайдеш Його» (1 Хр. 28:9<sup>15</sup>)), і саме з цією метою Пі синтезує власну систему віри. Порівнюючи різні релігії, він доходить кульмінаційного прозріння як результату поєднання філософського та духовного дискурсів. Тому твір Мартела є «аргументом абсолютної невідповідності всесвіту»<sup>16</sup>. Адже будь-який досвід, відповідно до індуїстських практик, має свою програму, мету, а кожна подія — власне значення.

Металептичний рівень твору, як і в романі Майкла Ондаатжі «Котячий стіл», додає йому особливого прочитання. Якщо в центрі сюжету роману Янна Мартела — доля родини підприємця-власника зоопарку, його дружини та двох синів, одним із яких є Пі, то у розповіді Пі, викладеній в його щоденнику, — два персонажі: сам Пі та величезний бенгальський тигр-людожер на ім'я Річард Паркер. Удвох вони здійснюють океанські мандри впродовж 227 днів після того, як корабель японського пароплавства «Цімцум», що віз їх до канадського Вінніпега, затонув. Морська подорож для підлітка Пі, що втратив свою родину, як і для Майни з роману Ондаатжі, перетворюється на алегорію драматичного життєвого шляху, що формує особистість.

Історія, занотована Пі в щоденнику, сповнена філософствувань, недитячих роздумів над життям. Саме у ній з'являються апокаліптичні мотиви, що надалі визначають дистопічний дискурс твору. У ній гумор, пов'язаний на початку твору з темою вибору Пі релігії чи його кумедним іменем, набуває чим далі драматичніших обертонів. Власне, наратив Пі й становить основну за обсягом частину твору і звернений до уявного читача — адресата, якого так і не вдається знайти, адже кінець кінцем щоденник змиває хвилею під час шторму. Саме тут з'являється у романі тема Ковчега. У важкі хвилини відчаю та самотності, в оточенні акул, що кружляють довкола шлюпки, терпляче очікуючи на здобич, Пі намагається не втратити надію, розмірковуючи про творення світу і власне місце в ньому. Та «Ковчег Господній», аналог якого Пі вбачає у своїй шлюпці, асоціюється у

<sup>14</sup> Саїд Е. Орієнталізм. — К.: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2001. — С. 27.

<sup>15</sup> Біблія у пер. Івана Огієнка.

<sup>16</sup> Foster K. Op. cit.

його свідомості із в'язницею, а не із засобом порятунку. Простір океану відбирає в нього надію на спасіння, а безмежне небо – метафора божественного – байдуже до його благань. Велич Простору набуває герметичності, коли «океан сатаніє штормом», коло ув'язнення замикається і Пі охоплюють суперечливі почуття журби та жаху. Життя нагадує Пі маятник годинника, який показує Час, що «губиться у нескінченності», і перетворюється для нього на ілюзію.

Дистопічний характер інтерпретації світу втілено в образі нещадного океану. Апокаліптичний у сприйнятті Пі за обставин, до яких він потрапляє, океан провокує появу у творі бінарної опозиції «свобода – несвобода». Здавалося б, вільний робити все, що йому заманеться, герой опиняється водночас у полоні океану та страшної тварини-людожера, що поділяє з ним шлюпку. Та конфронтація, що встановлюється між ними, має не фізичний характер, втілений у дихотомії «мисливець – жертва» (у цьому випадку конфлікт в обмеженому просторі шлюпки легко вирішився би на користь тигра і головна інтрига твору просто не відбулася б). Вона не дарма переростає у складний психологічний двобій, очевидним претекстом якого є двобій старого та риби у класичному творі Гемінгвея. Такий варіант двобою дозволяє співіснувати людині та тварині за умови, що вони обидва стають бранцями-жертвами непідвладної їм сили. І Пі годує небезпечно, але безпомічну тварину ввійманою рибою. У такий спосіб у маленькій спільноті встановлюються закони дикої природи, де немає тих, хто виграв, і тих, хто програв. Саме тому свобода для Пі перетворюється на таку саму ілюзію, як і відносний для нього посеред безмежжя океану час («Я знаю, зоопарки зараз не в пошані, – міркує герой. – Вони надають лише ілюзію свободи»). Спільна подорож Пі та Річарда Паркера доходить кінця, коли Пі вирішує залишити тигра на безлюдному острові. Він з жалем надає йому, який «нічогосінько не знав у своєму житті, крім свободи у полоні зоопарку», парадоксальну можливість пізнати «полон у свободі джунглів» на обмеженому з усіх боків океаном суходолі.

Так із загрозливого хижака Річард Паркер поступово перетворюється на рятівника безмежно самотнього посеред океану хлопця, надаючи йому *raison d'être* у найбільш, здавалося б, безнадійних ситуаціях подорожі. Адже «нестатки й страждання – єдине, що може відкрити розум людини для тих речей, які приховані для інших»<sup>17</sup>. Саме через епізоди «діалогу» Пі та Річарда Паркера – стилістично й енер-

---

<sup>17</sup> Там само.

гетично найсильніші в романі – фантазія та реальність суміщаються. У такому сюжетному ході чітко простежується структурна логіка твору в цілому та образу Пі зокрема. Адже вироблений героєм роману своєрідний синтез релігійних практик дозволяє йому за критичних обставин набути духовної суцільності із найзагрозливішою для нього істотою, «кульмінації просвітлення». Тут письменник поєднує тему юнгіанського архетипу Тіні, християнську спокутувальну ідентифікацію із грішниками, вчення дзен-буддистів про винятковість усіх живих істот, ісламські практики застосування віри<sup>18</sup> у парадоксальній легкості усвідомлення героєм життєвих реалій.

Слід відзначити точку дотику між творами Янна Мартела та Майкла Ондаатжі і передусім закодований у їхніх художніх структурах сучасний мультикультуралізм. «Острів може ув'язнити тебе, так само, як і захистити», – каже наратор роману Ондаатжі, що здійснює свою довгу й повну пригод подорож зі своєї батьківщини, острова Шрі-Ланки, до іншого острова – Великобританії, де назавжди стане людиною другого сорту, виявивши, як персонаж твору, всі риси, властиві героєві роману постколоніального. В інтерпретації як Ондаатжі, так і Мартела, подорож героя-тінейджера є не лише фактом процесу міграції до «світу цивілізації», а і шляхом переходу з дитинства до дорослого світу.

На початку роману Янн Мартел фіксує думку-попередження: «Ця історія має щасливий фінал». До певної міри саме вона визначає жанрово-авантюрний аспект твору, викликаючи алюзії, пов'язані з «Робінзоном Крузо», «Мандрами Гулівера», «Островом скарбів» та ін. Проте насправді змалювання автором центральної ланки сюжету – морської подорожі Пі – вирізняється зумисною поліваріантністю прочитання.

Дія третього, останнього, розділу роману відбувається у лікарні Беніто Хуарес мексиканського міста Томатлан, де лікується від загального виснаження врятований Пі. Розділ побудовано у формі діалогу Пі з панами Томохіро Окамото і Ацуро Бібою з Управління торгового флоту при Міністерстві транспорту Японії. Вони прийшли до лікарні дізнатися від Пі про подробиці катастрофи. Розповідаючи про свою подорож із Річардом Паркером, той усвідомлює, що чиновники не ймуть віри жодному його слову. Їм потрібні «голі факти, мертва історія, прісна дійсність». І ось код роману перетворюється на таку собі реінтерпретацію вже знайомої читачеві історії Пі («адже світ та-

---

<sup>18</sup> Там само.

кий, яким люди його сприймають»). У новій розповіді Пі з'являються нові персонажі-люди у шлюпці. Кожному з них герой надає рис відповідних тварин із батькового зоопарку, які перебували у трюмі затонулого корабля, а сам відводить собі роль тигра, якому невідомо як удалося врятуватися.

Близька до кіплінгової алегорія людей-тварин у фінальному розділі розширюється. Адже саме тут у читача закрадається сумнів у тому, яка з версій наративу фантазера Пі реальна, а яка вигадана? І де пролягає справжня межа між реальністю та хворобливими мареннями вмираючої від голоду та спраги людини? І чи не є Річард Паркер, якого хлопець так боявся ще як мешканця батькового зоопарку, у потаємних куточках психіки Пі лише втіленням його страху перед трагічною ситуацією, до якої потрапив? У кожному разі у своєму романі Мартел вияскравлює уявний художній світ, який тісно переплетений із панорамою реальності. Адже «світ фантазій, міфів і магій – особливий привілей колонізованого суб'єкта»<sup>19</sup>, і саме ця іпостась твору виводить його на новий рівень традиційного жанру роману мандрів та залучає до постколоніального світоглядного ряду.

Отже, у такий спосіб наратив роману, завдяки існуванню третього розділу, набуває елементів постмодерністської гри, специфічної «драматизованої» карнавальності. Сам наратор визнає, що розповів дві історії. Та в жодній з них не знайдеться відповідь на запитання, хто винен у загибелі «Цімцума», а отже, слухачам-японцям байдуже, яка з них правдива.

Наприкінці твору Пі нарешті обирає для себе найоптимальніший варіант релігійної системи. Його розчаровує християнство, яке має, на його думку, лише одну історію – історію власного виникнення. І тоді як християнство споріднене в уяві Пі з «метушнею у Торонто в час пік», індуїзм – «із повільною течією Гангу». Тому він обирає насамкінець індуїзм, у якому душа людини пов'язана з душею цілого світу. Тут сутність людини, що прагне самовираження, тісно пов'язана із незбагненим всесвітом і втілена у формулі: «скінченне у нескінченному – нескінченне у скінченому». Це внутрішнє прийняття концепту єдності усього живого змушує Пі врятувати Річарда Паркера та допомагає їм обом у процесі виживання. Абсолютизація Янном Мартелом цього аспекту індуїзму у романі не виглядає умовно-фікційною, вирізняючи його загально гуманістичну знаковість у чітко визначеній мультикультурній парадигмі. Адже «світ-макрокосм-

---

<sup>19</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптом постколоніальної травми. – К: Грані-Т, 2013. – С. 52.



людство, — зауважує Стефанія Андрусів, — заряджений, запущений енергією менших світів-мезокосмів-етносів, кожен з яких, крім спільного для усього людства архетипів колективного підсвідомого, спільної програми реакцій на світ, мають і свій власний проект самоствердження у макросвіті»<sup>20</sup>.

За всієї параболічності, алегоричності та парадоксальності роману «Життя Пі», Мартел порушує в ньому вічні проблеми людського буття у їх постколоніальному втіленні, суміщаючи при цьому сакральний шар наративу із профанним та викликаючи до життя поліфонію художнього простору.

Великою мірою саме поліфонія, властива творам Майкла Ондаатжі та Янна Мартела і співзвучна «поліфонії» канадського «мозаїчного» суспільства, надає мандрам їхніх персонажів глибокого життєвого та психологічного обґрунтування. Такі особливості жанру канадського постколоніального роману мандрів відкриває перед його персонажами оптимальний шлях до усвідомлення власної ідентичності у багатозначності навколишнього світу, в якому їм належить сформуватися, реалізуватися і духовно та психологічно вистояти.

---

<sup>20</sup> Андрусів С. Модус національної ідентичності. Львівський текст 30-х років ХХ століття. — Львів: Львівський нац. унів. ім. Івана Франка, 2000. — С. 29.

## «Найкращий сищик імперії» Владислава Івченка: упосліджений на службі колонізатора

Сигналом, що відкриває постколоніальній критиці шлях до дослідження детективної прози, можна вважати п'яту заповідь «Декалогу» Рональда Нокса (Decalogue, 1929), одного із засновників Детективного клубу: «У творі не мають фігурувати китайці»<sup>1</sup>. Формулюючи суворі закони жанру, Нокс узагальнював досвід свого улюбленого автора – Артура Конана Дойла. Однак відомо, що класик зовсім не цурався зображення далеких екзотичних країн, зокрема колоній Британської імперії (Індії).

Колоніальна інтрига вписана у класичний британський інтелектуальний детектив. Як зазначає Юмна Сідікі, гостросюжетні романи відображали прагнення британського режиму контролювати свої колонії через інституції права (суд, поліцію, тюрми), виводячи на поверхню бажання мати прозорий і керований колонізований об'єкт<sup>2</sup>. Колонізований Інший поставав утіленням загадки, насильства та хаосу, він кидав виклик імперському порядку. Відповіддю була постать детектива Шерлока Холмса, який утверджував розумову перевагу білого європейського чоловіка, повертаючи суспільство до стану гармонії<sup>3</sup>. За словами Керолайн Райц, влада цього чоловіка «впливала радше зі знання, ніж із сили, і це знання забезпечувало панування у

---

*Поштова адреса:* Бердянський державний педагогічний університет, Інститут філології та соціальних комунікацій, кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури, вул. Шмідта, 4, м. Бердянськ Запорізької області, 71112. *E-mail:* sof123@mail.ru

<sup>1</sup> Father Knox's Decalogue: The Ten Rules of (Golden Age) Detective Fiction [thrillingdetective.com].

<sup>2</sup> Siddiqi Y. *Anxieties of Empire and the Fiction of Intrigue*. – New York: Columbia University Press, 2008. – P. i–ii.

<sup>3</sup> Там само.

специфічному імперському світі»<sup>4</sup>. У такий спосіб сищик репрезентував Британську імперію.

Чи вписується етнічна, культурна, расова, релігійна інакшість у канон детективного жанру? Адже цей жанр у край чутливий до новітніх соціальних і політичних тенденцій, він оперативно реагує на проблеми сьогодення. Детектив не є застиглою формою, його продуктивність забезпечена здатністю поєднуватися з іншими жанрами, виходити за межі класичних взірців. Кетрін Грегорі Кляйн описала тенденції в детективній прозі станом на 1999 рік так:

...зміни за останні двадцять п'ять років відповідають розмаїттю нещодавніх соціальних рухів. Сьогоднішній перелік соціально зумовлених новацій відкривається проблемою гендеру, найвиразніше відображеною в сучасному жіночому романі про приватних сищиків, і продовжується репрезентацією раси й етнічності<sup>5</sup>.

Актуалізація названих питань природна для мультикультурного світу. Серед героїв сучасного детективу чимало китайців і японців, афроамериканців і новозеландців, чилійців і арабів, які виступають у всіх ключових ролях – слідчих, злочинців, жертв. Їхня ідентичність проблематизує оповідь.

Постколоніальну проблематику в детективному жанрі висвітлено у багатьох працях, із-поміж яких варто назвати монографію «Розслідування нації: детективна проза та імперська авантюра» Керолайн Райц<sup>6</sup>, збірники праць «Постколоніальні детективи» за редакцією Еда Крістіана<sup>7</sup>, «Мультикультурна детективна проза: Інший бік убивства» за редакцією Адрієнн Госслін<sup>8</sup>, «Детективна проза в постколоніальному транснаціональному світі» за редакцією Нельса Пірсона та Марка Сінгера<sup>9</sup>, «Раса та релігія в постколоніальному британському детективі: Десять есе» за редакцією Джулі Кім<sup>10</sup>, «Постколоніальні розти-

---

<sup>4</sup> Reitz C. *Detecting the Nation: Fictions of Detection and the Imperial Venture*. – Columbus: The Ohio State University Press, 2004. – P. xiv.

<sup>5</sup> Diversity and Detective Fiction / Ed. by K. G. Klein. – Bowling Green State University Popular Press, 1999. – P. 1.

<sup>6</sup> Reitz C. *Detecting the Nation: Fictions of Detection and the Imperial Venture*. – Columbus: The Ohio State University Press, 2004.

<sup>7</sup> *The Post-Colonial Detective* / Ed. by E. Christian. – Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2001.

<sup>8</sup> *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side* / Ed. by A. J. Gosseline. – London: Routledge, 1999.

<sup>9</sup> *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World* / Ed. by N. Pearson, M. Singer. – Farnham: Ashgate, 2013.

<sup>10</sup> *Race and Religion in the Postcolonial British Detective Story: Ten Essays* / Ed. by J. Kim. – Jefferson: McFarland & Co., 2005.

ни: кримінальна література із транскультурної перспективи» за редакцією Крістін Мацке та Сьюзен Муеляйсен<sup>11</sup>.

Розглядаючи постколоніальну детективну прозу, Ед Крістіан відзначив, що в ній переважають автохтонні автори (менше представлені поселенці), які репрезентують маргіналізовані групи. Маргінальне становище головних героїв – сищиків, наділених привабливими характеристиками, позначається на їхніх можливостях виконувати свої функції, а їхні культурні позиції впливають на підхід до розслідування<sup>12</sup>. Мацке та Муеляйсен стверджують, що в постколоніальному детективі розслідування стосується не лише злочину, а й соціальних питань<sup>13</sup>. На думку Крістіана, постколоніальні детективи популярні завдяки тому, що зацікавлюють загадкою описаного злочину та водночас розкривають розмаїття культур<sup>14</sup>, знайомлять читачів зі звичаями, способом життя та світоглядом меншинних суспільних груп. У такий спосіб персонаж з іншою етнічністю виступає в ролі культурного медіатора<sup>15</sup>.

Постколоніальне прочитання творів детективного жанру актуальне для пострадянського літературознавства: полем для аналізу можуть стати класичні та сучасні тексти в аспекті взаємодії імперії (Російської, СРСР) і колоній. На сьогодні випадки застосування постколоніальної теорії до масової культури лише поодинокі (Тамара Гундорова, Світлана Сторчеус). Продуктивною може бути постколоніальна інтерпретація радянської гостросюжетної прози – наприклад, міліцейських детективів Володимира Кашина або шпигунських романів Павла Загребельного. Матеріалом для постколоніальної критики можуть стати ретродетективи про пізньорадянський період авторства Валерія та Наталі Лапікур, Андрія Кокотюхи: у таких творах через постать слідчого-дисидента презентовано постколоніальну модальність як «специфічну форму дискурсивної опірності колоніальній владі»<sup>16</sup>.

Останнім часом увагу українських авторів, які працюють у розважальних жанрах, привертає початок ХХ сторіччя, коли українські землі перебували у складі Російської імперії. Цей період слугу-

---

<sup>11</sup> Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective / Ed. by C. Matzke, S. Mühleisen. – Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2006.

<sup>12</sup> The Post-Colonial... – P. 2.

<sup>13</sup> Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective / Ed. by C. Matzke, S. Mühleisen. – Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2006. – P. 8.

<sup>14</sup> The Post-Colonial Detective / Ed. by E. Christian. – Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2001. – P. 2.

<sup>15</sup> Freese P. The Ethnic Detective: Chester Himes, Harry Kemelman, Tony Hillerman. – Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1992. – P. 9.

<sup>16</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. – К.: Грані-Т, 2013. – С. 8.

вав історичним тлом, зокрема, для циклу романів «Київські відьми» Лади Лузіної («Киевские ведьмы», 2005–2011), сатиричного детективу Владислава Івченка та Юрія Камаєва «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» (2011), історичного детективу Владислава Івченка «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу» (2013), пригодницько-історичного роману Андрія Кокотюхи «Київські бомби» (2014). Є спокуса зіставляти названі твори з ретродетективами російських авторів, які відтворюють життя Російської імперії на межі XIX і XX сторіч, – Леоніда Юзефовича, Бориса Акуніна. Скажімо, Акунін, попри закиди співвітчизників щодо його «надто ліберальних» цінностей і нібито наклепів на російську історію, виводить Ераста Фандоріна позитивним образом слідчого із жандармського управління, патріота й лицаря імперії.

Подальший аналіз присвяtimo роману Владислава Івченка «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу»<sup>17</sup>, який є продовженням роману «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори»<sup>18</sup>, написаного у співавторстві з Юрієм Камаєвим (твір відзначений третьою премією конкурсу «Коронація слова»). Київський колорит, вигадливі сюжетні повороти, симпатичний герой, бурлескна стилізація вкупі стали серйозною заявкою на успіх у ніші популярної літератури. Перша книжка детективного серіалу про Підпригору – жанрова амальгама з історичних, сатиричних, детективних елементів із вкрапленнями сенсаційного роману й альтернативної історії. Критики вбачали паралелі між образом головного героя – філера київської охоранки – і такими хрестоматійними персонажами, як Швейк, Чонкін, Санчо Панса, Еркюль Пуаро, Нат Пінкертон, Іван Путілін. Найчастіше Підпригору порівнювали з Ерастом Фандоріним, адже «Стовп самодержавства» презентували в медіапросторі як українську альтернативу романам Акуніна.

Погоджуся із зауваженням Кокотюхи: «Головна стратегічна помилка авторів: вибір місця служби свого героя»<sup>19</sup>. Відмежовуючи твір Івченка та Камаєва від акунінського проекту, автор рецензії стверджує:

Фандорін – це той герой, якого російський читач давно чекав, натомість Підпригору для нас – швидше антигерой. Ми не пишаємося своїм статусом підшови Ро-

<sup>17</sup> Івченко В. Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу. – К.: Темпора, 2013.

<sup>18</sup> Івченко В., Камаєв Ю. Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори. – Х.: Клуб сімейного дозвілля, 2011.

<sup>19</sup> Кокотюха А. Корона української імперії [bukvoid.com.ua. – 13.12.2011].

сійської імперії. Ми не любимо жандармерію, ГПУ, НКВД, КГБ, ФСБ, СБУ. Ми загалом негативно ставимося до працівників спецслужб<sup>20</sup>.

Кокотюха вважає сумнівним об'єкт іронії та сатири в цьому детективі та заявляє: «Герой навіть розважальної історії повинен визначитися, з ким він ідейно, світоглядно та ментально»<sup>21</sup>.

У другому творі про Івана Карповича – «Найкращий сищик імперії» – відбулися серйозні зміни і в підході до сюжету, і в образі протагоніста. Кожна із чотирнадцяти історій розрослася до обсягу повісті, тож твір загалом структурно подібний до «Записок про Шерлока Холмса». Оновлено географію: Підпригора мандрує Малоросією, ловить злочинців у Ромнах, Глухові, Сумах, Кременці, Ямполі, Шостці, Охтирці, Харкові, Одесі, а також у Москві та навіть на Кавказі, у Грозному. Як слушно зауважив Кокотюха у статті «Сищик без імперії»<sup>22</sup>, найсуттєвіша зміна – те, що Іван Карпович став самостійним гравцем. Він покинув службу в охоранці, купив хутір Курбани в Роменському повіті Полтавської губернії та почав вести сільське господарство. Монотонність провінційного життя, туга за минулими пригодами та нереалізованість детективного таланту спонукали Підпригору взятися за приватний розшук. Тепер він частіше полює не на бунтівників, а на справжніх кримінальників: убивць, грабіжників, сектантів-канібалів, крадіїв, торговців людьми.

На відміну від Холмса, Іван Карпович є вихідцем із «низів», холопом і «хохлом», отже, презентує групи, соціально та національно уподібнені в імперії. Водночас він залишається переконаним монархістом і захисником дому Романових – таким його, мовляв, виховала армія. У кількох сюжетах Підпригора захищає російське самодержавство від зловорожих підступів бунтівників. Закон для нього прямо асоціюється із Божественним порядком і государем імператором:

Дякувати Богові, не під султаном турецьким живемо чи шахом персидським, де ані закону, ані правосуддя, а під Государем імператором, ім'ям якого тут порядок встановлений<sup>23</sup>.

Утім, соціально-етнічна приналежність героя суттєво обмежує його можливості відновлювати лад і законність у суспільстві та допомагати клієнтам.

---

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Кокотюха А. Сищик без імперії // Тиждень. – 2013. – № 48 [tyzhden.ua].

<sup>23</sup> Івченко В. Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу. – К.: Темпора, 2013. – С. 26.

Зауважмо, що Підпригора болісно переживає своє соціальне упослідження. Впливові люди (навіть ті, хто звертається до нього по допомогу у справах таємних чи таких, за які мали би взятися офіційні органи слідства) здебільшого трактують Івана Карповича як «Ваньку». Статусний конфлікт укупі із проблемою соціального ліфта – вдалий контекст для критики устрою Російської імперії. Чи може талановита людина, професіонал у своїй сфері, вирватися за межі касти? Чи зуміє заслужити повагу особистими чеснотами, а не титулом, походженням чи багатством? Як виявляється, суспільство не терпить «вискочку», Івана Карповича вперто не визнають рівним: «Мужику місце своє треба знати. Ще блазнем можна побути, а ось героєм, рятівником Отчєства – ніколи. Героями нехай вельможні люди будуть»<sup>24</sup>. Його успіхи множать заздрість із боку армії ображених, для яких смерд не може бути мудрішим за панів.

У трьох епізодах твору Івану Карповичу прямо вказують на нездійсненність його селянської «російської мрії» про досягнення добробуту чесною працею і талантом. Причому цю ідею автор вклав у вуста героїв, які теж презентують упосліджені в імперії групи населення: єврея Абрама, прикажчика-вихрєста Михайла Голубовського та абрека, ватажка чеченських бандитів Зелімхана. Вони роз'яснюють палкому монархісту, що його роль у державі обмежена та примарна і держава завиграшки знехтує його законними правами на власність і справедливий суд:

Держава тобі казатимє «дай», а сама що тобі даватимє? Як був ти ніхто, так і залишишся<sup>25</sup>; І багато вислужили? Скільки ви за імперію крові власної пролили, а ось сидите у холодній разом зі мною...<sup>26</sup>; Ти як був ніким, так і залишився. Держава навіть викупу за тебе не заплатить<sup>27</sup>.

Сюжети твору підтверджують слушність цих думок: «Ваньку» неодноразово принижують, безпідставно запроторюють у холодну, а під кінець узагалі хочуть розстріляти за надуманим обвинуваченням – Івана Карповича рятує тільки диво та хитрість. Щоб урятуватися від страти, сищику довелося буквально зламати у своїй душі віру в царське правосуддя, відмовитися від сприйняття Російської імперії як «своєї держави», боротися та діяти всупереч владній системі.

Упослідження за національною ознакою залишається для Івана Карповича темною водою во облацех. Річ у тім, що для Підпригори

<sup>24</sup> Там само. – С. 624.

<sup>25</sup> Там само. – С. 165.

<sup>26</sup> Там само. – С. 364.

<sup>27</sup> Там само. – С. 570.

власна етнічність не становить проблеми, він мислить себе «руським, православним» підданим російського монарха. При цьому герой відмежовує себе від «кацапів», які живуть під Рязанню. Коли Абрам намагається пробудити в сицику історичну свідомість, Іван Карпович згадує, що його рід – козацький:

Колись козаками були. Мій дід ще пам'ятав живих козаків запорізьких, коли вони по селах розійшлися після того, як Січі не стало<sup>28</sup>.

Однак Підпригора уперто не хоче асоціювати себе з українцями й українством, тому що саму цю ідею пропагують «мазепинці», а вони не просто бунтівники, а ще й «жалюгідні»:

Поляки – ті небезпечні, бундівці теж, навіть татари, яких турецькі шпигуни підбурюють, і ті якась та сила. А мазепинці ото зібралися, поспівали, Кобзар почитали, поплакалися за Ненькою і розійшлися. Потерьт, а не люди. То які там вже українці<sup>29</sup>.

Івченко обирає цікавий ракурс для портретування Російської імперії: ми бачимо її очима вірного государевого підданого, мужика, при цьому наділеного тверезим розумом, спостережливістю та критичним мисленням. У передвоєнні 1910–1914 роки стають очевидними задавлені болячки російського суспільства – тотальна корупція та беззаконня. Навіть стовпи самодержавства – військова контррозвідка, армія, охранка – пройнялися гнилизною. Цілком по-гамлетівськи Іван Карпович раз у раз повторює: «Якось прогнила наша імперія», жахаючись власних крамольних думок. Як людина розумна Підпригора готовий погодитися:

...справді є багато такого в нашому рідному Отечестві, що виправити треба, змінити та покращити, і бунтівники не тільки дурниці балакають, коли про ці недоліки розповідають. Тільки не слухають їх<sup>30</sup>.

Утім, монархічні переконання виявляються сильнішими та придушують паростки критичного погляду на імперію. Іван Карпович вдається до майже орвеллівського «самостопу»: коли сицика ні за що уперкли в холодну, він міркує:

Халепа ця трапилась зі мною одразу після того, як крамольні думки в голові моїй з'явилися. Може, це Господь Бог мене вчить, що не треба дурниці всякі думати супроти правлячого дому?<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Там само. – С. 164.

<sup>29</sup> Там само.

<sup>30</sup> Там само. – С. 102.

<sup>31</sup> Там само. – С. 103.



Маючи діло з різними кримінальними злочинами, Підпригора виявляє економічні, соціальні, національні та політичні причини їх скоєння, пов'язані з «прогнилим» імперським порядком. Очима сищика ми бачимо Російську імперію як «тюрму народів», де погано живеться всім неросіянам — євреям, полякам, німцям, українцям, — тому й тікають вони в Палестину, Америку, Уругвай. Ось єврей Абрам пояснює Івану Карповичу становище свого етносу в імперії, відмовляючись визнавати державу батьківщиною:

А яка ж вона моя? В університет не вступиш, бо квота. На державну службу не візьмуть, бо теж квота. Поза смугою осілості жити не можна. Сиди, жиде, тихо, торгуй і не вилітай! А ми час від часу будемо приходити і тебе різати, наче худобу! Оце ти називаєш Батьківщиною?<sup>32</sup>

Розгул антисемітизму відображено в історіях «Пригоди з невидимими чудовиськами» і «Фатальна красуня та найбільший вовк у світі», де Підпригора рятує євреїв від розправи юрби, що підозрює в них убивць лише на підставі національної приналежності. Абрам мріє про власну державу, де люди житимуть, як царі, хоч і без царя.

Чорношкірий представник народу монго Леопольд теж змушує сищика замислитися про незручні питання. Він розповідає про жахиття бельгійської колонізації в Африці: захоплення земель, обернення негрів на рабів, нечуване насильство — відрубання рук непокірним. Івану Карповичу стає розуму й уяви, щоб провести пряму аналогію із закріпаченням українських земель Катериною Другою: «Що от було село собі, вільні люди, а потім раз — і стали кріпаки пана такого, майно, худоба, хоч завтра на ярмарок... І нічого, терпіли всі. Люди в нас телячі, все стерплять»<sup>33</sup>. Однак висновки про природу імперської влади над українцями блокуються стереотипами мислення, і в наступних епізодах Підпригора вже обурений глуфом з образу «матінки-імператриці» Катерини Другої, на що бунтівник Іполит Михайлович резонно відповідає: «Яка вона тобі матінка? Вона Запорізьку Січ зруйнувала і малоросів, братів твоїх, закріпачила»<sup>34</sup>. Та ці аргументи не спроможні похитнути монархічний світогляд сищика, і той далі рятує імперію від підступного задуму есерів.

«Постколоніальний розтин» Російської імперії виявляє важливу соціально-психологічну проблему: мілітаристську істерію та шпигуноманію, які охопили державу напередодні Першої світової війни. У

---

<sup>32</sup> Там само. — С. 164.

<sup>33</sup> Там само. — С. 166.

<sup>34</sup> Там само. — С. 170.

кількох історіях Підпригорі доводиться мати діло із загрозою німцям: у них бачать «клятих тевтонів», переслідують, змушують відмовлятися від власних прізвищ на користь російських або давати хабарі, щоб відкупитися від поліції. Івченко висвітлює роль масової культури в роздмухуванні антинімецьких настроїв. Наприклад, літературний секретар Підпригори, граф Маєвський, вимагає, щоб сищик неодмінно написав шпигунську історію з викриттям німців або ввів антигероя-німця у готовий текст, бо на це є запит читацької публіки: «Патріотичні почуття всілякі, людям хочеться пережити перемогу над німецькими негідниками»<sup>35</sup>. Такі урядові запити визначають сюжети «патріотичних» кінострічок, що прославляють перемогу над «ворогами-дикунами», під якими маються на увазі саме німці (історія «Кіно і німці»).

Наближення війни теж накладає відбиток на бачення героями майбутнього імперії. Іван Карпович як людина розважлива негативно ставиться до війни, а тим паче до конфлікту з європейськими християнськими народами («Це ж проти всіх законів Божих!»<sup>36</sup>). Проте він у цьому майже самотній: чимало дворян сприймають війну з ентузіазмом. Скажімо, «малахольний» граф Маєвський захоплюється геополітичними фантазіями справді імперського розмаху:

Та це ж такий шматок! Багаті землі! Німеччину ще з французиками доведеться поділити, а ось уже Австро-Угорщина вся наша! Вихід до Адріатичного моря, до братерської Сербії, яка теж під оруду Романових аж побіжить! А опісля того Константинополь звільнити! І відновити Візантійську імперію в колишніх межах, зі звільненням Святої землі включно! Як від такого відмовитися можна? Благословенна ціль!<sup>37</sup>

Характерним є погляд графа на Італію – омріяну, благословенну, рай Божий на землі: «Треба буде обов'язково й Італію захопити!»<sup>38</sup>. Далі він пропонує примусово повернути Папу Римського до православ'я. Цікаво, що сам Маєвський не є етнічним росіянином, Підпригора пригадає йому родичів – поляків і українців, які підтримували польське повстання та виступали на боці Мазепи, але граф без вагань зрікається неблагонадійних предків: «Я – руська людина!»<sup>39</sup>

Питання колоніального підкорення порушено в історії «У пошуках шпигунів, або Германський дух», де сищик мусить розплутувати

<sup>35</sup> Там само. – С. 384.

<sup>36</sup> Там само. – С. 433.

<sup>37</sup> Там само. – С. 385.

<sup>38</sup> Там само. – С. 386.

<sup>39</sup> Там само.

справу на горюнівських болотах. Сліди зниклих залізничників ведуть до замкненої спільноти людей у селі Дуб'янівка, які говорять незрозумілою мовою та сповідують невідому релігію. Їхню унікальну культуру вивчає професор Микола Костянтинович Шищенко, який виявив, що жителі села – нащадки племені готів, залишки якого півтори тисячі років тому втекли з Італії до межиріччя Шостки й Івотки та сховалося серед боліт. Однак ученого, який здійснив велике етнографічне відкриття, офіційна наука почала таврувати як «зрадника і ворога імперії... – за те, що я, бач, віддаю слов'янські землі німцям»<sup>40</sup>. Наукова істина виявляється несумісною з імперською геополітичною грою, для якої вкрай важливі питання етногенезу. На своє лихо, учений доводив, що єдиного давньоруського народу не існувало, «вказував на окремий етногенез малоросів». За це його проголосили німецьким агентом і мазепинцем («На німецькі гроші мрю про Вільну Україну»<sup>41</sup>).

Сповідуючись Івану Карповичу, Шищенко виказує образу на заздрісників і відмовляється визнавати наявність політичної складової у своїх наукових пошуках. Він обстоює істину: «Я просто мушу це досліджувати, хочу я, щоб так було, чи ні»<sup>42</sup>. Утім, Підпригора не надто співчуває поневірянням професора, викладені теорії його не бентежать, бо сищик майже нічого в них не розуміє. Та й сам професор заперечує, що прагне відокремити «малоросів» від Російської імперії. Розв'язка історії з горюнами трагічна: непокірне село було знищене штурмом, майже всю народність розсіяли, чоловіків розстріляли чи відправили на каторгу, жінок відселили.

Політику царського уряду стосовно підкорених народів автор висвітлює в історії «Кавказьке сидіння під землею». Підпригору, який приїхав охороняти спадкоємця Павла Харитоненка, викрадають абреки. Чечня з її нафтопромислами – ласий шматок і для росіян, і для закордонних підприємців. Автохтонне населення, у якого відібрали землю, мститься: чеченці стають «бандитами», викрадають людей. Ватажок Зелімхан пояснює сищику мету опору:

Влада хоче виставити нас просто розбійниками, а ми ж ведемо боротьбу проти держави невірних. Ми захищаємо наш народ від продажних чиновників, від ділків, яким мало нашої землі, вони хочуть вирубати наші ліси і висмоктати нафту з наших надр<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Там само. – С. 408.

<sup>41</sup> Там само. – С. 410.

<sup>42</sup> Там само. – С. 409.

<sup>43</sup> Там само. – С. 570.

Іван Карпович до певної міри співчуває чеченцям, навіть допомагає Зелімухану знищити зрадника у столиці, хоча загалом не схвалює терору та кровопролиття.

У творі особливий інтерес становлять три історії, у яких принцип законності, сповідуваний сищиком, суперечить його переконанням монархіста. Іван Карпович опиняється в ситуації, коли влада заминає деякі гучні справи, які нібито можуть нашкодити репутації самодержавства (викрадення людей сектою канібалів, торгівля дівчатами, убивства немовлят маніяком). Домогтися правди не може навіть шляхтич Посульський:

Бо якщо вести слідство, то про таємних убивць стане відомо. Сотні вбитих – і не де-небудь у Сибіру чи на Кавказі, а в центральних губерніях! Як ми будемо виглядати в очах всього світу? А ще ж внутрішні бунтівники спробують використати цю історію<sup>44</sup>.

Граф Боротянський пропонує не скандалізувати суспільство діяннями маніяка:

В центрі імперії чудовисько вбиває немовлят сотнями, а поліція та влада нічого не помічали. Це ж ганьба для держави та правлячого дому. За таке мене до Сибіру відправлять<sup>45</sup>.

У справі про торгівлю дівчатами жандарми вже розслідували злочинні схеми та виявили винуватців, але їх змусили припинити слідство та знищити докази. Злочинці підкупили жандармське начальство, яке до того ж боялося кинути тінь на імперію. Підпригора справедливо обурюється: «Що людьми торгують, то так, дрібниці, а честь імперії – то важливо»<sup>46</sup>. Практику замовчування кримінальних злочинів і перешкоджання слідству підтримують окремі представники дворянства. Наприклад, граф Боротянський вважає цілком прийнятним покласти відповідальність за вбивства на єврея-вихреста Голубовського, який насправді не винен: «Спокій Отчєства важливіший, ніж справедливість, тим більше щодо якогось жида!»<sup>47</sup>

Звісно, читачів цікавить вибір Івана Карповича, і наш герой залишається вірним правосуддю та справедливості, веде слідство до встановлення та покарання справді винних – саме це він вважає своїм обов'язком перед імперією, яку ототожнює з Божественним порядком і владою царя. Однак оточення Підпригори сприймає таку по-

---

<sup>44</sup> Там само. – С. 53–54.

<sup>45</sup> Там само. – С. 373.

<sup>46</sup> Там само. – С. 311.

<sup>47</sup> Там само. – С. 374.

зицію як бунтівну: для влади сищик є небезпечним, підозрілим дисидентом, ще й популярним у народі.

На геополітичній карті «Найкращого сищика» вимальовуються ще дві території – Європа й Америка, протиставлені Російській імперії. Європа втілює кращий спосіб життя, корисні нововведення: Іван Карпович користується благами європейської цивілізації, переважно запозиченими в німців із херсонських степів (теплий ватерклозет, душ, цейсівський бінокль тощо). Водночас Європа – простір романтики: у благословенній Італії живе кохана героя, неаполітанка Ізабелла Велліні. Напередодні світової війни, коли більшість населення Росії сприймає європейські країни як ворожі, Іван Карпович не заражений імперською ксенофобією та готовий перейняти корисні навички, наприклад, англійського боксу чи футболу («модернізованість» не раз виручає сищика у скрутні моменти).

Америка, як і Європа, виступає символом цивілізації та книжної романтики: граф Маєвський захоплюється романами про пригоди індіанців і ковбоїв. Проте в образі Америки важливіший політичний устрій: це країна «без царя», демократія, на відміну від монархічної Росії. Саме тому туди спрямовані погляди представників упосліджених націй. Михайло Голубовський розповідає Підпригорі:

Там вільна країна! Хоч для жидів, хоч для мужиків! ...усі там рівні права мають. Хоч ти хто, але там кожен собі пан! Можна там жити і не боятися, що якась морда поліцейська буде тобі вказувать, що робити і як!<sup>48</sup>

Питання постколоніальності детективного серіалу Івченка – це й питання його стилю. Адже те, що автор обрав головним героєм мужика-«хохла», диктує і певну манеру викладу, власне, імітацію простонародності, що часом тяжіє до «колоніального кітчю». Як зазначає Тамара Гундорова, такий кітч є продуктом масової культури, його семіотичний код – травестіювання; «його кліше ...приймаються літературою колоніального народу та входять у його культурний арсенал як образ власної ідентичності. Колоніальний кітч засвідчує процеси гібридизації колонізатора і колонізованого»<sup>49</sup>. Щоправда, бурлескних тонів тут менше, ніж у першому томі про пригоди Івана Карповича.

У головному герої автор моделює певний психотип українця – сентиментального, працелюбного, прив'язаного до своєї землі. Поетичні описи борщу, млинців і чаювання у садочку, дифірамби чистої повітря та криничній водиці, замальовки селянської праці гідні

<sup>48</sup> Там само. – С. 364.

<sup>49</sup> Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – С. 97.

пера класиків етнографічного реалізму XIX сторіччя. Образ «простонародного сищика», якщо скористатися висловами Григорія Грабовича<sup>50</sup>, у тексті виступає подвійною маскою: це *маска-щит*, яка приховує від оточення гострий розум Підпригори та допомагає йому ефективніше вести розслідування; і *маска щирості*, яка викликає довіру в читача (начебто ми знайомимося з перебігом розслідувань безпосередньо, у небелетризованому вигляді, а так як друкує ці оповіді в журналі секретар сищика). Авторovu імітацію простонародності можна розцінювати як форму мімікрії та гібридності, постмодерністської гри.

Отже, постколоніальна гра Івченка на полі масової літератури засвідчує спроможність детективної прози не лише артикулювати, а й переосмислювати складні питання взаємин імперії та колонії, що, безперечно, проектується на нинішню постколоніальну українську дійсність. Тож постколоніальний детектив можна вважати складовою загального проекту деколонізації українського суспільства.

---

<sup>50</sup> Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — С. 329.

## Слово батька – мовчання матері – письмо сина: постколоніальний трикутник Тагара Бен Джеллуна

Синівське письмо у часопросторі батьківської старості – так можна охарактеризувати два пізні автобіографічні тексти сучасного франко-марокканського письменника Тагара Бен Джеллуна, нині зnanого у Європі прозаїка, публіциста, культурного та громадського діяча на ниві цивілізаційного діалогу. Повість «День тиші в Танжері» (*Jour de silence à Tanger*, 1990) та роман «Про мою матір» (*Sur ma mère*, 2008) написані після тривалої паузи від появи у 1987 році візитівки франкофонного магрибця – його роману «Священна ніч» (*La Nuit Sacrée*). Твір приніс авторові французьку Гонкурівську премію (*Le Prix Goncourt*), а разом із нею – загальноєвропейську репутацію мультикультурного митця, укоріненого в постколоніальну естетику поліфонічної прози, теми історичної травми, пам'яті й культурної ідентичності, впевнено підкріплені знаком доби – постмодерністськими наративно-композиційними експериментами.

Саме ці аспекти Бен Джеллунового письма різних періодів – від ранніх поезій молодих років до пізніх романів про еміграцію – особливо увиразнювали одну з наративних ідіостратегій автора – презентацію кожного героя як окремої оповідної свідомості. У прозі Бен Джеллуна ідентитетний квест персонажів – це насамперед квест наративний; тут оповідання персонажем власної історії обертається дзеркальним осмисленням себе та світу.

За спостереженням франкофонного дослідника Камеля Бен Уана, герої ранніх романів автора приходять у світ із «наперед заданою метою – трансформувати свою ідентичність». Треба додати, що свою ідентичність персонажі трансформують насамперед через пошук слів, які – у просторі мусульманської культури та релігії – до-

---

*Поштова адреса:* Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра зарубіжної літератури, к. 73, бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01004. *E-mail:* olenavilena@mail.ua

зволили б описати персонально пережитий досвід<sup>1</sup>. Згідно з Марком Гонтаром, постмодерністське письмо франкомовних магрибців або третьої генерації письменників-франкофонів, як їх називає дослідник Жак Нуарей, зокрема й письма Т. Бен Джеллуна, — це сейсмічна зона переосмислення колективної ідентичності, перехід до актуалізації концептів «Я» та «Іншого» в мені: «...перехід від літератури *idem* (де письменник постає як речник колективної ідентичності), до літератури *ipse*, тобто письма про себе / мене»<sup>2</sup>. У художньому дискурсі Тагара Бен Джеллуна такий когнітивний зсув оприявлено через міфопоетичну метаморфозу: віднайти можливість заговорити — осмислити себе через оповідь, розказану Іншому — подарувати Свободу слова Іншому.

Численні ранні романи «мудрого Тагара», як неодноразово називав митця його друг Жан-Марі Гюстав Леклезіо, — це романи про оповідачів та речників травмованого і маргінального постколоніального Магрибу. Для цих героїв — численних вигнанців, емігрантів, зокрема мусульманських жінок та політичних в'язнів уже постфранцузького тиранічного режиму Хасана II (до числа яких потрапив і сам автор) — право на слово є інструментом істинного самоствердження. Водночас прагнення Бен Джеллунових персонажів отримати свободу слова пов'язане із тривалим ігноруванням Магрибу як самотнього тексту в домінуючій культурі колонізаторів.

Уже тут неможливість говорити перетворена на болісне мовчання, а успадковане художнє письмо «мовою Іншого» — французькою — стає відчуженою і почасти карнавалізованою транскрипцією історичних та культурних травм. У цьому переломному світлі Слово перевтілено у мовчання та пустку, і саме ці екзистенційні мотиви особливо гостро звучать у письменницькій прозі 1990-х років. Перед читачем зринає інакша іпостась митця: замість тотального постмодерністського «зростання» із масками, тінями та симулякрами своїх героїв-вигнанців, позбавлених права на слово, Тагар Бен Джеллун увиразнює автобіографічні знаки своєї прози. Тепер саме їх автор перетворює на дзеркальні сліди самопошуку, філософське осмислення порубіж-

---

<sup>1</sup> *Ben Ouanes K.* L'itinéraire de la Parole dans l'oeuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun // Tahar Ben Jelloun. *Stratégies d'écriture / Sous la direction de Mansour M'HENNI.* — Paris: L'Harmattan, 1993. — P. 37.

<sup>2</sup> *Gontard M.* Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française // *Littératures frontalières. Littérature maghrébine: interactions culturelles et méditerranée. Ecritures marocaines, écritures tunisiennes, paroles d'auteurs.* — Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2003. — Vol. 3. — P. 18.



ного культурного й естетичного ґрунту, що став його персональною мистецькою платформою.

Цей ракурс прояснює нові смисли франко-магрибського художнього письма, де успадкований арабо-мусульманський контекст репрезентовано не лише як «європеїзовану» культурно-історичну реальність, а і як реальність генераційну. Цей франко-магрибський «генераційний» фактор переростає в окремішній самобутній контекст: він включає спадкоємність і водночас болісні розриви між сакральною мусульманською культурною традицією та постколоніальним – новим та інакшим – часом, часом вигнання й еміграції до іншої, далекої і чужої батьківщини.

Поза цим індивідуально авторова генераційна реальність неповторна етнічно, релігійно та гендерно. Тут колективні історичні травми, доповнені локальними родинними драмами, перетворені на рану Бен Джеллуна-сина і вже потому – на велику художню рану Бен Джеллуна-митця. Зокрема роботу над повістю «День тиші в Танжері», присвячену батькові, Т. Бен Джеллун коментує як відсторонену біографію старого чоловіка-патріарха роду, суголосну авторським індивідуальним спогадам і переживанням:

Цей текст простий, без надлишків та водночас більш продуманий, він дуже відрізняється від того, що я роблю зазвичай, і він сам спав мені на думку. Твір представляє певний розрив у моїй манері письма, своєрідну паузу в моєму письменницькому маршруті <...> Це мій оновлений маршрут – саме так, проте збагачений магрибським символізмом <...> Це не біографія мого батька, попри посвяту й попри те, що цей старий чоловік нагадує мого батька, також це не його автобіографія. Я вигідав пам'ять цього чоловіка, вигідав його спогади. Тут вибрані мої люблені теми, сконцентровані у погляді на окрему людину<sup>3</sup>.

Текст, попри те, рясніє біографічними алюзіями. Повість зусібч автофікціональна, а тому тим більше приваблива для перепрочитання з погляду ідентичності, адже, за словами сучасного французького соціолога Жана-Поля Кауфманна, «оповідь постає як інструмент, за допомогою якого індивід намагається оприявити свою долю <...> Тобто розказати історію іншим – насамперед означає розказати її собі»<sup>4</sup>.

Образ батька у розквіті сил – розсудливого, впевненого в собі, чесного мусульманина, сильного чоловіка та сім'янина – зринає майже майже в кожному романі та інтерв'ю Т. Бен Джеллуна незалеж-

3 *Bordeleau F.* Tahar Ben Jelloun: la solitude, le temps qui passe, l'espoir // *Nuit blanche, le magazine du livre.* – 1990. – №40. – Р. 46.

4 *Kaufmann J.-C.* Invention de soi. Une théorie d'identité. – Paris: Hachette Littératures, 2009. – Р. 153.

но від того, чи автор пише про інші мусульманські родини, чи згадує свою<sup>5</sup>. Узагальнено батько роду у прозі марокканця виступає як авторитетна фігура, втілення настанов і табу правовірного суспільства. Це об'єктивізована і монолітна маскуліність, без якої неможлива впевненість у наступному дні та якій неможливо не коритися.

Натомість образ жінки-матері Бен Джеллун асоціює з утаємниченою рисою – бажанням говорити з нею та слухати історію її життя. Саме тому у першому романі Гарруда, де зринає фігура матері, закарбована у дитинстві, неодноразово звучить дитячий заклик до матері: «Мамо, я слухаю тебе»<sup>6</sup>. Можна стверджувати, що ця атмосфера дитячої і юнацької рецепції своїх батьків, свого коріння вписується у символічний «родинний трикутник», де кожен виконує інакшу роль: тоді як батько діє і говорить, мати мовчить, а син, що потім стане письменником, слухає і пише.

Однак у повісті «День тиші в Танжері» перед читачем – зміна ролей, незвична іпостась старого батька, патріарха роду на схилі літ, а саме батька мовчазного. Мовчання і тиша оточують і буквально поглинають його постать у повісті, уже від заголовку твору «День тиші» набуваючи у дискурсі франко-магрибської культури окремого гендерного виміру, що заслуговує на окрему увагу.

Австро-англійський філософ Людвіг Вітгенштайн свого часу зазначив: «Звичайно, є й невимовне. Воно виявляється, це і є містичне. Про те, про що не можна сказати, треба мовчати»<sup>7</sup>. Як інтеріоризована розмова, своєрідна «зустріч із собою»<sup>8</sup>, мовчання у повісті «День тиші в Танжері» – потужний інструмент для висловлення невимовного. У повісті спогади молодості тривожать роздратованого хворобою, сухотами, покинутого друзями і родичами старого чоловіка. Його виснажують нудьга і низка життєвих помилок, найбільша серед яких – переїзд із сакрального марокканського міста Фес до портового Танжера – «міста-зрадника, міста зрад», як назвав його свого часу Жан Жене, улюблений поет Т. Бен Джеллуна. Тиша старого танжерського будинку, покинутого дітьми й онуками – це лише гнітюче нагадування про втрачені лабіринти Феса, «міста міст». Танжер, навпаки,

<sup>5</sup> Такими є романи «Гарруда» (Harrouda, 1973), «Писар» (L'Écrivain publique, 1983), де частково фігурують спогади митця про дитинство, проведене в північноафриканському місті Танжер.

<sup>6</sup> *Ben Jelloun T. Harrouda.* – Paris: Denoël, 1973. – P. 66.

<sup>7</sup> *Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus.* Філософські дослідження / Пер. з нім. Євген Попович. – К.: Основи, 1995. – P. 36.

<sup>8</sup> *Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен.* – Львів: Літопис, 2004. – P. 170.

відкритий назустріч «злому і нестерпному вітрові зі Сходу» – перетворився на вічну травму протагоніста:

Якби він лишився у Фесі, то не втратив би усіх своїх друзів і не застудився б на цьому проклятому вітрові зі Сходу. Це вигнання – його прокляття... Коли вже він самостійно виявив причину власних бід, навіщо тоді йому лікар? Аби видужати, достатньо покинути це місто. Поїхати до Феса, спуститися у медину, відшукати вуличку, де він народився...<sup>9</sup>

Отже, маємо окремих генераційний аспект, своєрідний варіант марокканського «антеїзму» – адже відновлення сил протагоніста пов'язане із поверненням до місця народження та старих друзів. У художній топографії Т. Бен Джеллуна Фес – це місто із самотньою ідентичністю. Стоїчна марокканська фортеця, що так і не піддалася проєктові колонізаційної модернізації, стала символом правічної традиції. Натомість Танжер як перехрестя культур, зона вільної торгівлі та відомий курортний простір – повна його протилежність, повернута спиною до сакральних патріархальних традицій:

Червень 1956. Танжер, міжнародне місто. Місто, що його поїдає Європа, місто відкрите світові, настільки відкрите, що слугує шпійонським та бандитським орієнтиром, місце усілякої контрабанди, та найбільше місто поза часом, повернене спиною до Марокко, до його звичаїв і традицій<sup>10</sup>.

Т. Бен Джеллун виростав у Танжері, тож для нього це місто – звичний і багатоликий зовнішній світ, що опосередкував мистецьку транскультурну ідентичність, таку ж динамічну, як і простір авторового дитинства. Свого часу французький науковець Поль Рікер зазначив, що оповідь про життя, як спроба надати цілісності розрізненому, проявляє ідентичність як єдність реальностей<sup>11</sup>. Саме у цьому сенсі оповідна ідентичність Т. Бен Джеллуна як «сина-письменника», який осмислює успадковану культуру крізь призму життєвого досвіду батьків, постає у зрізі різних «територіальних» реальностей Танжера – міста з мозаїчною, багатоликою ідентичністю – арабською, магрибською, французькою, англійською, іспанською та іншими. Всі вони рівночасно представляють «ідентичність» не лише різних поколінь одного роду – батька та сина, – а й кількох культурних поколінь, навіть епох на теренах Північної Африки. У новелі «Дон Кіхот у Танжері» (*Don Quichotte à Tanger*, 2005) Т. Бен Джеллун називає Тан-

<sup>9</sup> *Ben Jelloun T. Jour de silence à Tanger. – Paris: Editions du seuil, 1990. – P. 37.*

<sup>10</sup> *Ben Jelloun T. Sur ma mère. – Paris: Gallimard, 2008. – P. 267–268.*

<sup>11</sup> *Рікер П. Я-сам как другой. – М.: Изд. гуманитар. лит., 2008. – С. 145.*

жер «містом, куди свою опору загнала кожна епоха»<sup>12</sup>. Багатокультурна мозаїка Бен Джеллунового Танжера увиразнює авторський художній пошук автентичного Магрибу як землі, що не лише прийняла в собі інші землі, а й буквально породила симбіоз нових культур і поколінь, зокрема постколоніальних.

Поза генераційним фактором урбаністичному письму Т. Бен Джеллуна властивий також гендерний аспект. Так у романі «Про мою матір» переїзд до Танжера мати сприймає як відпустку, хоча увесь цей час їй бракує Феса: «Ma mère s'y sentait en vacances mais Fès lui manquait»<sup>13</sup>. Значущість гендерного чинника в опануванні міського простору персонажами Т. Бен Джеллуна підкреслює, зокрема, марокканський дослідник Могамед Багі у розвідці «Місто та жінка: два скорені тіла» (*La Ville e(s)t la femme: deux corps agressés*, 2004). Дослідник зіставляє образи жінки й марокканського колоніального міста у прозі автора і доходить висновку про відмінність у сприйнятті міських топосів старшим та молодшим поколінням жінок. Старше асоціює себе з мединою (старим містом), молодше — з новим містом:

Отже, старе місто й жінку об'єднує тіло, вразливе до безперервної агресії. <...> У новому місті жінці доступні інструменти визнання, вона інтегрована у публічне життя, однак ще не визнана соціально, бо її тіло продовжує виступати об'єктом цензури. На Заході, як більш відкритому просторі, нова генерація магрибських жінок відкриває власні можливості, однак лишається під поглядом іншого <...><sup>14</sup>

Можна, однак, стверджувати, що різними батьківські та материнські проєкції є не лише стосовно зовнішнього міського простору, а і простору внутрішнього, що ним є дім. Згідно з арабо-мумульманською традицією, оселя — це органічне тло близькосхідної жінки, саме тут вона акумулює енергію домашнього вогнища, тоді як діяльність чоловіка більшою мірою пов'язана з будівництвом самого дому та експансією зовні. Саме з такого погляду прочитується болісна метафора покинутого дому в романі «Про мою матір», де батько не просто пов'язаний із домом, а цілком асоціює себе, зростається з ним:

Батько не мав коштів на ремонт. Мати від цього страждала <...> Дім слугував відображенням їхнього власного здоров'я: у ньому все поволі деградувало й знесилювалося. Траплялося навіть, що в часи гарячки батько ідентифікував себе із цим домом <...><sup>15</sup>

<sup>12</sup> Ben Jelloun T. *Don Quichotte à Tanger* [<http://www.mondediplomatique.fr>].

<sup>13</sup> Ben Jelloun T. *Sur ma mère*. — Paris: Gallimard, 2008. — P. 268.

<sup>14</sup> Bahi M. *La Ville e(s)t la femme: deux corps agressés // Perspectives Villes et Territoires / Sous la direction de Sylvette Denèfle*. — Presses universitaires François-Rabelais, 2004. — P. 193.

<sup>15</sup> Ben Jelloun T. *Sur ma mère*. — Paris: Gallimard, 2008. — P. 150.

Так само самотній батько-патріарх роду в повісті «День тиші в Танжері» пробує встановити з речами щось на кшталт діалогічного зв'язку й божеволіє від думки про найменшу несправність, що могла б вивести з ладу та підкосити міць його дому-фортеці.

На противагу чоловікові для жінки-матері дім символізує добре знайомий простір домашнього вогнища. Однак якщо для чоловіка – це фортеця, для жінки – одночасно ув'язнення, могила душі, поза якою право близькосхідної жінки на самопошук та самоствердження обмежене. З одного боку, хвора жінка-мати будь-що прагне лишитися вдома, провести свою старість саме тут, а не деінде: «Я боюся згубитися, я боюся загубити все...»<sup>16</sup> З іншого – вона не може позбутися страху, що одного дня старий напівзруйнований дім стане її могилою і поховає під своїми руїнами.

Отже, перед нами різні шляхи репрезентації образу світу (батька і матері), обумовлені розумінням власного простору – зовнішнього маскулінного та внутрішнього, обмеженого стінами дому, фемінного. Важливо, що поведінкові стратегії обох батьків – слово батька та мовчання матері – невіддільні від персонального топосу персонажів

Мовчання старого батька, його відчуження у повісті «День тиші в Танжері» – це маркери важкої кризи патріарха свого роду, чоловіка, який, маючи виняткове право на слово, не може поділитися ним з оточенням, тобто буквально висловити себе. І саме в цьому сенсі – мовчання як брак Слова – увиразнено крах патріархальної ідентичності батька. Не мати змоги говорити про себе, оповідати свою історію – для нього означає розчинитися у пустці:

Можна стверджувати, що слово батька мусульманської родини – вибороте і вистраждане право на це слово – формує та оберігає його ідентичність. Батько живий лише завдяки історії і лише тоді, коли вона може бути розказаною. Тож у контексті автофікціонального письма Т. Бен Джеллуна перед нами два, так би мовити, генераційні образи: самотній батько, що розмовляє сам із собою, та син-спадкоємець, що пише про слово свого батька та водночас оповідає про пам'ять та історію роду. Знаковим у романі видається епізод на кладовищі: син вдивляється у могильний камінь граніту, як у дзеркало. Тут він пробує розпізнати риси свого / батькового обличчя і зізнається собі, що дедалі більше нагадує собі власного батька

Старий протагоніст «Дня тиші в Танжері» не хоче розчинитися у словах, натомість він прагне бути володарем слів. Саме Бен Джеллунова увага до оповідної реальності спонукала французького дослідника Робера Ельбаза класифікувати прозу франко-магрибця як «акт

<sup>16</sup> Ben Jelloun T. Sur ma mère. – Paris: Gallimard, 2008. – P. 159.

перформативного слова»: «Нарація тут, – пише науковець, – це первинне екзистенційне бажання, воно оприявляє перманентну й незаповнену лакуну прагнення письма»<sup>17</sup>.

Однак таке бажання наративу набуває у прозі письменника інакшого звучання, коли йдеться про слово жінки. У цьому сенсі відзначимо дослідження італійки Марти Монтесарчіо та розглянутий нею концепт «мовчазного повстання» у сучасній франко-алжирській жіночій прозі. Дослідниця зазначає, що у мусульманській традиції мовчання – це винятково жіночий простір – простір жінки, замкненої фізично (у домі свого чоловіка) та психологічно (у межах соціальних табу). Аналізуючи твори сучасних франко-алжирських письменниць Маїси Бей та Маліки Мокеддем, М. Монтесарчіо доходить висновку, що мовчання тут постає винятково інструментом жіночого спротиву та має дві неоднакові конотації: мовчання-крик і мовчання-пустеля<sup>18</sup>. Так у М. Бей читаємо: «Мовчання сьогодні – її найпевніша зброя, її маска, її щит»<sup>19</sup>. Мотив мовчання у жіночій постколоніальній прозі стає своєрідною фемінною метафорою блукання і крику «волаючого» в пустелі – це спосіб віднайти себе, внутрішньо осмислити свій невербалізований жіночий голос: «Мовчання більше не моя вада. Воно переростає у витончений, найвищий притулок, де існування звужено до хаосу криків»<sup>20</sup>.

У просторі марокканської культури концепт мовчання об'єднує окремі культурологічні та релігійні конотації. Якщо у християнстві мотив мовчання унаочнений молитвою в тиші – ісіхазмом, то в мусульманській культурі невід'ємним атрибутом мовчання, зокрема жіночого, є носіння хіджабу. У відомій праці «Політичний гарем. Пророк та жінки» (*Le Harem politique. Le Prophète et les femmes*, 1987) дослідниця-культуролог Фатема Мерніссі наголошує на символічній тривимірності хіджаба в ісламській культурі<sup>21</sup>. Перша конотація візуальна – приховати від стороннього погляду (від лексеми *hajaba* – приховувати). З етимології слова впливає друге метафоричне значення хіджаба, зведене до обмеження, межі та порогу. Третій вимір

<sup>17</sup> *Elbaz R.* Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif. – Paris: L'Harmattan, 1996. – P. 16.

<sup>18</sup> *Montesarchio M.* La rébellion du silence dans la littérature algérienne contemporaine: le cri et le désert // *Intervox. Bulletin de l'Association Européenne François Mauriac.* – 2011. – № 25 (Avril). – P. 21–22.

<sup>19</sup> Там само. – С. 22.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> *Mernissi F.* Le harem politique. Le Prophète et les femmes. – Paris: Albin Michel, 2010. – P. 117–140.

має культурно-етичне наповнення, він апелює до сфери утаємниченого та забороненого. Зазвичай ідеться про недоступний емпіричному пізнанню простір релігійного одкровення, сферу істинного пізнання. Суфії трактують покривало як неспроможність долучення до божественного одкровення, тобто як людську недосконалість відносно Бога<sup>22</sup>. Виокремлюють і поняття внутрішнього хіджабу – підвалини та правила жіночої поведінки, де засадничу роль відіграє ритм і чіткість голосу жінки під час розмови, надто ж із чоловіком, її виважена скромність та покірне мовчання.

Поза сумнівом, жінки-матері у прозі Т. Бен Джеллуна, на відміну від батьків-патріархів, культивують зовсім інакше ставлення і до слова, і до мовчання. Реконструкція їхнього життя уможливлена лише за умови набуття свободи слова, адже, за словами матері Т. Бен Джеллуна, що їх автор наводить у своєму першому романі «Гарруда», «...зважитися на слово вже означає існувати, стати людиною!»<sup>23</sup> Однак, з огляду на наведені причини, така свобода є здебільшого недоступною.

Оповідання «День тиші в Танжері» та роман «Про мою матір» мають кілька точок перетину. По-перше, у них обоє батьків зображені наприкінці життя – самотніми і хворими. Однак якщо у випадку з батьком мовчання видається ненормальним станом, що шкодить його психічному здоров'ю та сприймається як загроза ідентичності, то здається, що мовчання матері в романі – цілком прийнятний та органічний її стан. Натомість неконтрольований словесний потік жінки – її спогади про родину, про свою молодість, вільні роздуми про найважливіші події – постають у вигляді марення, оніричного і хворобливого стану. У цьому сенсі знаково, що слова матері: «Я забагато розмовляю. Мене змушує говорити пуста <...> Пробач мене, сину <...> Я не божевільна, лише втомлена»<sup>24</sup> – це лейтмотив її дискурсу.

Так стає зрозуміло, що слово матері дієве й авторитетне винятково в оніричному просторі – тобто інопросторі. Хвороба прогресує, і перше, що помічає син, – материну нездатність повноцінно говорити: «...їй важко вимовляти слова. Я не розумію того, що вона говорить. Чую лише частину слова й здогадуюся про решту»<sup>25</sup>. Натомість у тексті митця саме мовчання – органічний «інопростір» жінки-матері, простір акумуляції її сили та ідентичності. Якщо батько прагне

<sup>22</sup> Там само. – С. 117.

<sup>23</sup> *Ben Jelloun T. Harrouda.* – Paris: Denoël, 1973. – P. 69.

<sup>24</sup> *Ben Jelloun T. Sur ma mère.* – Paris: Gallimard, 2008. – P. 131.

<sup>25</sup> Там само. – С. 249.

самостійно наративізувати свій життєпис, то у романі «Про мою матір» син доходить висновку, що у стосунку до матері ця роль – розгадувати й осмислювати життєпис близької жінки – належить саме йому – і як синові, і як митцеві: «Яким було моє життя? – якось запитала вона; сама відповіла довгим зітханням, а тоді змінила тему. Розгадувати це життя лишається мені»<sup>26</sup>.

Не менш важливий генераційний аспект роману «Про мою матір» заявлений у темі наступності традиційної арабської та прийшлої європейської художньої традиції. Саме тут чи не вперше зринає мотив авторського усвідомлення себе не просто як митця, а як письменника-сина – речника своїх батьків, своєї землі та своєї культури. Варто зазначити, що Т. Бен Джеллун належить до когорти транскультурних митців, які мовою свого письма і творчого маніфесту свідомо обрали французьку – мову Іншого, але глибоко укорінені в арабську культуру. Так, відтворюючи біографію своїх батьків, письменник засвідчує біографію власного творчого методу, позначеного мистецькими ваганнями між полюсами двох культур – рідної близькосхідної та прийшлої франкофонної.

Романний діалог поколінь – матері-реципієнта і сина-митця, що претендує на творче осмислення традиції та продукування нових її вимірів, – засвідчує не менш важливу проблему традиції та новаторства у просторі успадкованої культури. Адаптація магрибськими письменниками жанру роману, початково непритаманного арабській літературній традиції, невіддільна від колоніальних та постколоніальних процесів на території Магрибу, колективних та соціальних вимірів історії. У таких вимірах тема слова і мовчання жінки звучить у прозі Т. Бен Джеллуна вперше – у його романі «Гарруда», написаному, щоб, за словами самого митця, «сказати слово суспільству, яке не хоче його чути»<sup>27</sup>. Знаково, що у післямові до свого першого роману молодий Т. Бен Джеллун чітко визначає власне розуміння слова та мовчання як ідеологічних позицій, кожна з яких у методі митця-протоколіста свого часу перетворюється на письмо:

Варто було виголосити слово у (до) суспільства, що не бажає його слухати, заперечує його існування, коли мова заходить про жінку, що зважається на нього <...> Проте найважливіше у цьому тексті не те, що говорить мати, а те, що вона заговорила. Слово – це вже виголошення позиції в суспільстві, що заперечує жінку <...> У контексті ж, де слово є загальноприйнятим, функції ідеологічної позиції може

<sup>26</sup> Там само. – С. 174.

<sup>27</sup> *Ben Jelloun T. Harrouda.* – Paris: Denoël, 1973. – P. 175.



набирати мовчання. Проте у конкретному контексті, де слова ніхто не надає, мовчання губить свою якість. Мовчання у такому разі слугує тілесним декором <...>

Який статус надати цьому слову? <...>

Попри все, це слово стало письмом...<sup>28</sup>

Знаково, що «танжерський текст» «Про мою матір» Т. Бен Джеллун заповідає своїм нащадкам: «Моїм дітям: Мерієм, Ясміні, Іману та Янісу»<sup>29</sup> – наступному поколінню, що теж належать кільком культурним світам – і Марокко, і Європі. Можна, отже, узагальнити, що всі кути генераційного трикутника Бен Джеллуна є і будуть для письменника віддзеркаленням пошуків своєї ідентичності, творчим палімпсестом у часі, адже це саме той випадок, коли слово митця-сина стало книгою для наступних поколінь.

---

<sup>28</sup> Там само. – С. 175–176.

<sup>29</sup> *Ben Jelloun T. Sur ma mère.* – Paris: Gallimard, 2008. – P. 9.

## Між Тінтіном та Ієронімусом Босхом: інтермедіальне прочитання тексту Бельгійського Конго

У цій статті особливий фокус буде спрямовано на взаємодію візуальних образів сучасного концептуального мистецтва з історично-культурним контекстом Бельгійського Конго.

Країна-колонізатор і країна-колонія внаслідок тривалої спільної історії перебувають у особливому діалозі. Як зауважує сучасний бельгійський художник Ян Фабр, «Бельгія сформувала Конго, але і Конго так само сформувало сучасну Бельгію» [з інтерв'ю художника]. Дослідник історії Бельгійського Конго Люк Вінтс (Luc Vints) наголошує на тому, що символи присутності Конго в повсякденному житті Бельгії відчувалися постійно: «Майже в кожному магазині нам кивало негрена»<sup>1</sup>. Ідеться про фігурку темношкірого хлопчика з кухликом, яку зазвичай бачили на прилавках магазинів. Покупці могли кидати туди дріб'язок. Коли гроші потрапляли в кухлик, хлопчик вдячно хитав головою. Вінтс убачає в цій ситуації особливий символізм: навіть у повсякденному, побутовому просторі бельгійців постійно на очах покірна і вдячна фігура колонізованого.

З огляду на тривалу історію зв'язків між Бельгією і Бельгійським Конго, варто вказати на кілька принципових моментів. Колонізатор має особливе право володіння колонізованим — його ресурсами, територією та свободою. Він визначає життєві норми колонізованого і його життєві межі. Прикладом буквального контролю простору можна назвати виставки, що відбувалися у Бельгії 1885, 1894, 1897 і так до 1958 року. На виставки привозили конголезців і зразки їхньої культури, архітектури, ужиткових ремесел. Як писали у «Віснику Кон-

---

*Поштова адреса:* Відділ теорії літератури, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, вул. Михайла Грушевського, 4, м. Київ, 01001. *E-mail:* oleksandr.mykhed@gmail.com

<sup>1</sup> *Вінтс Люк.* Данина Бельгійському Конго // Каталог виставки Яна Фабра «Данина Бельгійському Конго». PinchukArtCentre, Київ, 2014. — С. 12.

го» 1885 року, на виставці можна було відвідати сенегальське село зі «справжніми чорними, які не кусаються»<sup>2</sup>.

Ще важливіша є символічна несвобода. Колонізатор має фактичну монополію на формування образу колонізованого для ширшого світу. Люк Вінтс називає сам процес, коли колонізатор показує колонізованого, «візуальною анексією»<sup>3</sup>. Колонізований втрачає право на себе. Ідентичність колонізованого проектується через набір штампів і стереотипів, що циркулюють через медіа-засоби і набувають широкого розповсюдження, як наприклад, реклама й газети, в яких використано фотографічні зображення.

Достовірність фотографії мала двоїсте значення для історії Бельгійського Конго. З одного боку, це був єдиний засіб документальної фіксації жахів колонізації, про що король Леопольд II у «Монологі короля Леопольда» (King Leopold's Soliloquy, 1905) Марка Твена вимушений сказати: «“Кодак” — це просто кара. Наш найнебезпечніший ворог, слово честі! Колись ми просто “вिकривали” в газетах розповіді про каліцтва, відкидаючи їх як наклеп, вигадку, брехню. <...> Аж раптом з'являється непідкупний “кодак”, і вся гармонія до дідька! Єдиний очевидець за всю мою довголітню практику, якого я не зміг підкупити!»<sup>4</sup> На основі фотографій можна було створити стереотипний образ конголезців для цілого світу і для Бельгії зокрема. Тиражування стереотипних зображень стало частиною політики колонізатора, який генерував образ Іншого крізь екзотичну призму і, що не менш важливо, поширював образ білої людини, яка принесла віру, знання та науку в «нерозвинуту» культуру.

Контроверсійний комікс «Тінтін у Конго» (Tintin in the Congo, 1930) художника Ерже (Hergé) став таким собі зібранням стереотипів і штампів, що існували довкола Конго, бо художник не мав автентичного уявлення і досвіду відвідин країни. Репортер Тінтін мандрує світом разом із фокстер'єром Мілу. Комікс відтворює вже описану модель репрезентації місцевого населення: нетямущі й ліниві тубільці не здатні до самостійних учинків, вони перебувають у полоні примітивних страхів стосовно інновацій. Тінтін лікує хвороби місцевого темношкірого звичайною мікстурою, хоча хворий був переконаний, що ним заволодів злий дух.

Пес Тінтіна кілька разів дозволяє собі прями випади і «неполіткоректні» коментарі про місцеве населення. Однак одним із найпри-

<sup>2</sup> Там само. — С. 11.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Твен Марк. Монолог короля Леопольда в захисту его владичества в Конго... — С. 336.

кметніших епізодів коміксу є не надто важлива, з огляду на фавбулу, сцена: Тінтін із собакою вирушають на пошуки чогось їстівного. В хащах вони бачать роги антилопи. Тінтін стріляє, однак роги й далі стирчать із кущів. Лунає кілька пострілів, зрештою, Тінтін із собакою підходять до місця, де мала бути антилопа. Вони бачать тіла щонайменше восьми забитих антилоп. Ані тіні сум'яття від скоєного на обличчі Тінтіна, який радіє плідному полюванню: «В будь-якому разі ми матимемо свіже м'ясо ввечері». «Справжні мисливці – це ми», – відповідає пес<sup>5</sup>. Тінтін у цьому випадку перебуває в позиції колонізатора, який має повну владу над колонізованою територією і право порядкувати без жодного сумніву всім, що є на цій території.

Принципово інший підхід до зображення історії Бельгійського Конго здійснив у 2010-х роках бельгійський митець Ян Фабр (Jan Fabre, 1958). Знаний своїми контroversійними мистецькими й театральними проектами, він започаткував 2010 року серію робіт «Данина Бельгійському Конго» (Tribute to Belgian Congo). Певно, не випадковим є час, коли Фабр запровадив свою серію, бо святкувалося п'ятдесятиліття від здобуття незалежності Конго, і проблема постколоніальної рефлексії ставала вельми актуальною.

«Данина Бельгійському Конго» – це великоформатні картини, на яких зображено визначальні візуальні символи історії краю. Митець увиразнює три головні складові, які формували колоніальний режим: бізнес, церкву та державні механізми. Ян Фабр використовує прийом «візуальної анексії», що його описав Люк Вінтс, вилучаючи найважливіші й найбільш тиражовані стереотипні зображення колоніальної історії. Митець створює своєрідний каталог образів Бельгійського Конго, тобто тих штампів, через які європейці сприймали африканську країну. Тут портрет короля Леопольда II сусидить із портретом відомого борця за незалежність Патриса Лумумби; рекламу шоколаду «Congo Bar» (назва однієї з виставок Фабра – «Комусь шоколад, а комусь смерть») розташовано поруч із гербом Вільної держави Конго, що його створили колонізатори; поряд із зображенням Тінтіна, якого несуть конголезці, показано покалічених колонізаторами дітей, які буденно і звично вивчають арифметику в школі. Через окремі елементи історії Фабр збирає цілісний наратив візуального тексту Бельгійського Конго, здійснюючи спробу легітимізувати голос Іншого.

---

<sup>5</sup> Hergé. Tintin in the Congo. <http://tintinadventures.tripod.com/id2.html>

Своєрідним продовженням теми 2011 року стала серія Фабра «Данина Ієронімусу Босху в Конго» (Tribute to Hieronymus Bosch in Congo) – оригінальний, різючий колаж з образів Бельгійського Конго і класичного триптиху Ієронімуса Босха «Сад земних насолод» (The Garden of Earthly Delights, приблизно 1490–1510). Фабр сконцентрував увагу на правій частині триптиха, де змальовано образи пекла. Такою спробою об'єднати дві історії – колоніальну історію та історію мистецтва – художник створює кілька рівнів інтерпретації. З одного боку – химерні образи полотен Босха, які, зауважує сам Фабр, буквально втілені в реальному житті через 500 років після геніального нідерландця.

Для Фабра, як сучасного художника, особливо важливий зв'язок із класичною традицією фламандського живопису, що увиразнюється не тільки у полотнах серії «Данина Ієронімусу Босу», а й у химерних скульптурах-метаморфозах, які комбінують тіла різноманітних птахів (пряма реалізація символів класичного живопису) із людськими кістками. Іншим важливим аспектом поєднання історії мистецтва й колоніальної історії є спроба прочитання жорстокої реальності не крізь призму політики або її механізмів, а радше крізь позачасові символи пекельних гріхів, заздрості, пихи тощо. Так митець привертає увагу до колоніального минулого, однак виводить саму розмову в позачасову площину, де людська природа є важливіша за окремі дискретні моменти.

Окремо варто сказати про особливий матеріал, який застосовує Ян Фабр, створюючи серії, присвячені Бельгійському Конго. Митець використовує різнокольорові панцири жуків-златок (*Buprestidae Latreille*). Для Яна Фабра сам матеріал стає відтворенням логіки колонізатора, коли заради краси й успіху не зважається на жертви і втрати. Така незвична сировина дозволяє митцеві створити композицію, яка водночас є просторовим об'єктом, мозаїкою, живописним полотном і т. ін. Невизначеність техніки, в якій створено роботи, певною мірою наголошує на невизначеності статусу, в якому перебуває осмислення постколоніального минулого.

Прикметна рецепція робіт Яна Фабра в Україні. Його масштабна персональна виставка відкрилась на початку лютого 2014 року в інституції сучасного мистецтва «PinchukArtCentre». Натоді її визначальні концепти відповідали настроям суспільства й певним чином ініціювали розмови про потребу постколоніальної рефлексії. Однак із плином часу, з анексією Криму і зростанням напруги у стосунках між Росією та Україною радикалізувалося і прочитання робіт Яна Фабра (виставка тривала до жовтня 2014), ініціюючи вже не постколо-

ніальну рефлексію, а розмови про антиколоніальну боротьбу. Отже, розповідь Яна Фабра про постколоніальне минуле стає суголосною актуальній політичній ситуації. Зміна контексту, в якому постають роботи серії «Данина Бельгійському Конго», змушує перевести розмову про постколоніальне минуле в позачасовий вимір, поза певним історичним чи географічним періодом.



Частина друга  
**Генераційна  
перспектива:  
як ідентифікується  
покоління**





## Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях

Ще минулого року здавалося, що посткомуністичні<sup>1</sup> держави і суспільства Центральної та Східної Європи вже пройшли період основних системних змін. Однак події у цьому геополітичному регіоні, які започаткував київський Євромайдан у листопаді 2013 року, показали, наскільки оманливим було це переконання і скільки ще викликів

---

*Поштова адреса:* Zakład Ukrainistyki Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytet Wrocławski, ul. Pocztowa 9, 53–313 Wrocław. *E-mail:* asia3005@gmail.com, mateusz.swietlicki@hotmail.com

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

- <sup>1</sup> Терміни «посткомуністичний» і «посттоталітарний» функціонують у тексті на однакових правах, адже виходимо з думки, що посттоталітарне суспільство – це таке, яке пройшло через період тоталітарного правління, було визволене від нього, але надалі навантажене різними його пережитками. Таке суспільство, перебуваючи у перехідному стані між минулою і майбутньою політичною системою, прямує до створення нового, неототалітарного суспільно-політично-економічного устрою, але на початковому етапі характеризується невпорядкованістю. Щоби побудувати нову систему, суспільство має вийти з такого стану і розпочати боротьбу із психологічними, структурними, інституційними, суспільними й економічними залишками старої системи. Це повинна бути різноаспектна і різнорівнева боротьба за викорінення цілої тоталітарної спадщини, а не лише її зовнішніх політичних форм. Див.: *Sadowski Z. Społeczeństwo posttotalitarne: zarys problematyki rozwoju Polski w latach dziewięćdziesiątych // Transformacja i rozwój. Wybór prac – Warszawa: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ekonomicznego, 2005. – S. 39–40.*

Дослідник влучно зауважує, що формулювання «*посттоталітарне суспільство*» значно придатніше для наукових цілей, ніж термін «*посткомуністичне суспільство*» передовсім тому, що «його можна застосувати не лише у ситуації після розвалу комунізму, а й щодо інших тоталітаризмів, що спрощує порівняння та узагальнення. По-друге, допускає <...> можливість виникнення ситуації, у якій комуністична партія залишається при владі, але втрачає риси монопартії, долучаючись до парламентської системи». *Sadowski Z. Społeczeństwo posttotalitarne: zarys problematyki rozwoju Polski w latach dziewięćdziesiątych // Transformacja i rozwój. Wybór prac – Warszawa: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ekonomicznego, 2005. – S. 40.*

чекає на європейців; наскільки віддаленою виявилася перспектива побудови сучасних держав і їх суспільств у цій частині континенту, а також факт, що досі не знайдено позитивного вирішення багатьох трансформаційних питань у країнах колишнього соціалістичного блоку, причиною яких був або виразний суспільний опір, або/і політично-економічне занедбання. До цього додалися ще й нові питання, що постали внаслідок цивілізаційних змін, яким підлягає весь світ. Ці зміни відбуваються швидко і дуже ускладнюють життя, чому особливо сприяє небувале насичення життя технологіями технікою та узалежнення від них. Постійне поглиблення суспільного розшарування у світі спричиняє щоразу більше незадоволення, а старий інституційний порядок, як, зрештою, і політичні проекти, виявився безпорадним у світлі сучасних проблем. Актуальним і дедалі більш обґрунтованим стає твердження німецького соціолога Ульріха Бека про те, що ми живемо у світі ризику, який постійно зростає. Це стосується не лише світу екології, здоров'я, поділу благ, технологічного поступу чи суспільного розвитку, а передовсім безпеки в широкому її розумінні. «Безсумнівно, — як вдало зауважує Кристина Шафранец, — людськість очікує складний час пошуків багатьох розв'язків — світ стає дедалі більше “світом, який треба створити”. Хто краще до цього приготований — досвідчені, багаті життєвою мудрістю ветерани чи, може, молодь? Поділ поколінь, зазвичай тривіальний і такий, що відкидає дискусію на маргінес, сьогодні набирає дедалі більшого політичного і цивілізаційного значення. <...> Отже, інтригує питання молоді, бо це вона житиме у світі, який вимагатиме щоразу складніших виборів, і саме вона буде вирішувати ці проблеми»<sup>2</sup>. Тому науковці, політики й публіцисти одностайні у твердженні, що з-поміж фундаментальних засобів побудови нового європейського устрою одним із головних є молодь. Таке переконання ґрунтується на сильному інноваційному потенціалі молодих людей, який стає важливим саме тоді, коли — за твердженням Карла Маннгейма — перед суспільством постають виклики щодо проведення глибоких ґрунтовних реформ. При цьому підкреслюється, що молодь — це чудова «підстава для спостереження за тим, що відбувається із цілим суспільством. Це лінза, яка заломлює найрізноманітніші проблеми й напружені місця системи. Це барометр змін і суспільних настроїв. <...> розуміння специфіки молодого покоління може бути не лише поглядом

---

<sup>2</sup> Szafraniec K. Dojrzewający obywatele dojrzewającej demokracji. O stylu politycznej obecności młodych. — Warszawa: Instytut Obywatelski, 2012. — S. 6–7.

на зміни, що вже відбулися <...>, а й, більшою мірою, дороговказом для майбутніх перемін»<sup>3</sup>.

Двадцять п'ять років устроєвої трансформації, які виповнюються цьогоріч Центральній Європі, – це добрий момент, щоби розглянути питання покоління. На наших очах відбувається важлива поколіннева зміна: людей 50+ (тих учорашніх 30+, названих «поколінням великої зміни», «поколінням “89”», а в Польщі – «поколінням Солідарності»), які повалили комуністичний режим, та сучасного покоління 20+, яке входить на арену суспільної активності, яке виростало вже в цілком новому посткомуністичному устрої і не шукає своєї тотожності за допомогою зіставлення (позитивного чи негативного) із попередньою системою і яке також не зазнало безпосереднього впливу комуністичної пропаганди й тоталітарної ментальності, а тому не відчуває генетичного зв'язку з минулою епохою. Його очікування і прагнення виходять за межі панівної дійсності, а можливості перевищують потенціал середнього покоління. Сьогодні є добрим моментом для такого огляду ще й тому, що воно, можливо, становить своєрідну критичну хвилю (беручи до уваги напружену ситуацію на лінії Україна – Росія – Захід, глобальні наслідки якої зараз ще неможливо уявити), яка вирішує подальшу долю молоді із Центрально-Східної Європи на найближчі кілька десятиліть.

Варто розглянути між- і внутрішньопоколінневі стосунки посттоталітарних суспільств ще й тому, що вертикальний рух їхніх поколінь після змін 1989 і 1991 років та за весь час трансформації значно зріс. Цей рух був важливим для основних суспільних функцій, за які відповідальність несе покоління, тобто для трансмісії національної спадщини та колективної пам'яті, а також відкидання старого устрою і норм культури, завдяки чому відбулися зміни та започаткувався розвиток. Звідси, беручи до уваги травматичний характер трансферу пам'яті у посттоталітарних суспільствах та їх культурах, категорія покоління (і нерозривно пов'язані з нею свідомість та поколіннева змінність) виявляється оптимальним дослідницьким інструментом для аналізу, розуміння та опису характеру і механізмів парадигматичних суспільно-культурних змін, які повинні привести до переоцінки тоталітарного минулого посткомуністичних держав. Це також створює чудову можливість опрацювання сучасного методологічного підходу в галузі зазначеної проблематики з найбільш оптимального погляду, яким виявляться постколоніальні студії. Така перспек-

---

<sup>3</sup> Там само.

тива видається найрезультативнішою стратегією опису дійсності території впливу колишнього СРСР, бо країни, що залишаються у сфері радянського впливу, навантажені не лише тоталітарною травмою комуністичної спадщини, а і стигматичною колоніальною спадщиною радянської / російської імперії (чого надалі, здається, «не хочуть зауважити» західні дослідники). Щойно нерозривне поєднання в одну дослідницьку оптику постколоніальної та посттоталітарної стратегій може вирівняти специфіку суспільно-культурних змін, які відбуваються у тих країнах після 1989 і 1991 років, тобто одночасні деколонізація та деколоніалізація<sup>4</sup>.

Перед тим, як перейти до практичного аспекту, варто розглянути – крізь призму історії – теоретичне розуміння категорії покоління у сучасній гуманістиці, яка надалі приділяє мало уваги знанню у цій сфері, а наявна інформація надто переповнена дослідницькими стереотипами. Однак зазначимо, що у цьому тексті використовуємо лише універсальні європейські напрямки досліджень покоління та англо-американські дослідження кінця ХХ – початку ХХІ століття, які в результаті глобалізації зумовлюють сучасні концепції покоління. Останні важливі також для посттоталітарних суспільств Центральної та Східної Європи, локальний характер яких, з урахуванням практичного аспекту, вимагає окремого огляду.

\* \* \*

Термін «покоління» (*лат.* *generatio* – виникнення, творення) має широкий спектр значень, серед яких сучасна наука вирізняє чотири основні категорії<sup>5</sup>:

- біологічна, у світлі якої покоління становлять усі нащадки батьківської пари або більшої групи особин, що виводяться від них і відрізняються між собою;
- генеалогічна, яка охоплює родичів, що в однаковому ступені походять від спільного предка (одне покоління охоплює всіх двоюрідних братів і сестер), а ширше – також групу осіб (які перебувають у кровних зв'язках, проживають на одній чи різних територіях), яка у той самий час вступає у дорослий вік<sup>6</sup>;

<sup>4</sup> Рябчук М. Амбівалентний дискурс амбівалентної трансформації // Україна Модерна. – 2010. – № 16 (5).

<sup>5</sup> Wallis M. Koncepcje biologiczne w humanistyce // Fragmenty filozoficzne. Seria II / Red. Tadeusz Kotarbiński – Warszawa: PWN, 1959. – S. 307–330.

<sup>6</sup> Це найстаріше розуміння покоління, що знаходить відображення вже у Біблії та стародавніх письменах. Див., напр.: Mitzner A. Hezjod i mit pięciu pokoleń w świetle współczesnych

- демографічна, що розуміє під генерацією вікову когорту – певну кількість людей наближених років народження, яка «порівняно з попереднім поколінням має відмінні ті основні риси, які можна вважати новими елементами системи цінностей, що відповідають змінам у структурі та культурі суспільства»<sup>7</sup>;
- суспільно-культурна, яка окреслює покоління як групу ровесників, що характеризується певним світоглядом і специфічними ідеями, цінностями, позиціями, нормами, взірцями суспільних позицій, а також подібністю історичного досвіду («пережиття покоління») або спільними умовами життя (спільним стилем життя), яких ця група зазнала в період психічного дозрівання та які формували її життя<sup>8</sup>. Таке розуміння особливо підкреслює значення відмінностей у сукупності переживань, притаманних окремим віковим групам, які називають «старими» і «молодими», або «батьками» і «дітьми»<sup>9</sup>.

Це останнє розуміння категорії покоління виводиться одночасно із двох ключових концепцій: історичної, авторства Вільгельма Дільтея і Карла Маннгейма, та культурної Джорджа Сімла і його послідовників.

У світлі першої, історичної, перспективи вважається, що покоління формується під впливом важливих історичних подій. Дільтей стверджує, що «...однією генерацією <...> називаємо всіх тих, які у певному розумінні виростили поруч, тобто мали спільне дитинство, молодість, а роки дорослості припадають на один час, що зумовлює їх глибші зв'язки. Ті, які в часи молодості зазнали того самого впливу, становлять разом ціле покоління. Так визначена генерація творить тісне коло одиниць, пов'язаних у певну цілісну єдність унаслідок залежності від однакових важливих подій та змін, що відбувалися у час їхньої вразливості, незважаючи на пізніші відмінні чинники»<sup>10</sup>. Таки-

---

interpretacji // *Przemiany mentalności w kulturach starożytnych* / Red. Adam Gendźwił, Adam Izdebski, Elżbieta Sroczyńska. – Poznań: Poznańskie, 2005. – S. 32–42.

<sup>7</sup> Gołębiowski B. Dialog pokoleń. *Studia nad socjologicznymi i kulturowymi zagadnieniami dialogu i następstwa pokoleń w Polsce XX wiek.* – Warszawa: Książka i Wiedza, 1980. – S. 15.

<sup>8</sup> Mikulowski-Pomorski J. Pokolenie jako pojęcie socjologiczne // *Studia Socjologiczne.* – 1968. – No. 3/4. – S. 33.

<sup>9</sup> Див.: *Nowa encyklopedia powszechna PWN* – Warszawa: PWN, 1997. – Т. 4. – 1997. – S. 974. Марія Оссовска, покликаючись на книжку С. Н. Ейзенштандта *From Generation to Generation*, звертає увагу на те, що у випадку конфлікту поколінь «старих» і «молодих» ідеться не про конфлікт між батьками і дітьми *sensu stricto*, а про суперечку людей, які перебувають у різних життєвих фазах, кожна з яких має певну характерну власність. Пор.: *Ossowska M. Koncepcja pokolenia* // *Studia Socjologiczne.* – 1963. – No. 2. – S. 501.

<sup>10</sup> Цит. за: *Wyka K. Rozwój problemu pokolenia* [[http://literatka.ovh.org/strony/wspolczesna/krytyka/wyka\\_pokolenia.pdf](http://literatka.ovh.org/strony/wspolczesna/krytyka/wyka_pokolenia.pdf)]

ми подіями можуть бути не лише трагедії, що травматично впливають на суспільство (війни, революції, економічні кризи тощо)<sup>11</sup>, а й позитивні переживання, наприклад, економічний бум, мирна устроєва трансформація чи значне пришвидшення цивілізаційного розвитку. Молодь, яка виростає в таких стигматичних умовах, під їх впливом формує свою особистість, яка потім і визначає їхній світогляд та майбутнє суспільно-національне життя. Тому важливо, щоби цього досвіду покоління набуло замолоду, тобто в особливій фазі розвитку особистості, тобто в час найбільш інтенсивного психічного розвитку, найбільшої вразливості на суспільну ситуацію, коли одиниця починає визначати своє ставлення до світу чи, як твердить Ерік Еріксон, «індивідуальна життєва історія перетинається з Історією»<sup>12</sup>. Однак Дільтей допускає також можливість утворення нового покоління і серед дозрілих членів суспільства, бо для його концепції покоління важливий не так вік, як спільне відкриття значення, яке «творець великих чинів» надає важливій історичній події<sup>13</sup>. Подібної думки дотримується Хосе Ортега-і-Гассет, який вбачає оптимальну силу поколіннетворення у періоді історичної активності членів суспільства, що припадає, на його думку, на час між тридцятим і шістдесятим роками життя. Саме тоді людина, спершу між тридцятим і сорок п'ятим роками, відкриває всі свої ідеї, пробує створити власну життєву ідеологію, щоби в наступній фазі, між сорок п'ятим і шістдесятим роками, її розвивати<sup>14</sup>. У такому контексті переживання поколінь становить своєрідну аксіологічну ініціацію суспільства, перевірку цінностей і взірць для подальшого досвіду, творючи одночасно між ними особливий зв'язок, який не зникає навіть тоді, коли подія-підстава цього переживання відходить у минуле<sup>15</sup>. Проте у переживанні поколінь існує важлива пастка – небезпека закостеніння у ньому, зовнішнім проявом чого є «комбатантська ментальність», яка унеможливорює аналіз власного досвіду з дистанції, а також блокує розуміння подальших поколінь.

<sup>11</sup> Поп.: «Istotą przeżycia pokoleniowego jest przedsmak końca świata: jakiemuś gronu ludzi, związanych pewną więzią, wali się jego świat». *Garewicz J.* Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna // *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy a działanie człowieka* / Red. Jarosław Rudniański, Krzysztof Murawski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. – С. 75–87.

<sup>12</sup> *Kłoskowska A.* Socjologia młodzieży: przegląd koncepcji // *Kultura i Społeczeństwo*. – 1987. – No. 2. – S. 19–37.

<sup>13</sup> *Wyka K.* Rozwój problemu pokolenia...

<sup>14</sup> *Ortega y Gasset J.* Wokół Galileusza / Przeł. Ewa Burska. – Warszawa: Spacja, 1993. – S. 41–43.

<sup>15</sup> *Garewicz J.* Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna // *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy a działanie człowieka* / Red. Jarosław Rudniański, Krzysztof Murawski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. – S. 77.

Своєрідним доповненням і продовженням думки Дільтея є концепція поколінневих зв'язків Карла Маннгейма<sup>16</sup>. Суть цих зв'язків полягає в тому, що одиниці, які належать до того самого «поколінневого положення» (ідеться про життя у певному місці і часі), свідомо розділяють спільну долю покоління<sup>17</sup>. Так виникає поколіннева єдність, яка становить передумову для певного характерного способу мислення, реагування, переживання і діяння. Тим же, що ділить одиниці поколінь, є, як твердить Маннгейм, економічні, суспільні і культурні умови дозрівання<sup>18</sup>.

Теорія інтерпретації покоління Маннгейма була підставою визначення чинників, які творять покоління та формують генерацію — за Юліусом Петерсоном. Серед них найвиразнішими були однакові елементи освіти, особисті контакти, переживання, вожді та спільний фронт проти старшого покоління<sup>19</sup>.

Безсумнівно, однією із найчастіших указівок належності до одного покоління є дата народження, адже його потенційні члени виростили і виховувалися в однаковій атмосфері, підпадали під однакові впливи, або, як писав Генрі Пейре, «...навчалися за однаковими програмами, відкривали тих самих авторів і митців свого часу, одночасно переживали або стикалися із тими ж політичними подіями»<sup>20</sup>. На це накладається також стан культури, у якому конкретна генерація починає формуватися і прямувати вперед.

<sup>16</sup> *Mannheim K. Problem pokoleń / Przel. Anna Mizińska-Kleczkowska // Colloquia Communia. — 1992–1993. — No. 1/12. — S. 136–169.*

<sup>17</sup> *Wyka K. Rozwój problemu pokolenia...*

<sup>18</sup> *Mannheim K. Problem pokoleń / Przel. Anna Mizińska-Kleczkowska // Colloquia Communia. — 1992–1993. — No. 1/12. — S. 146.*

<sup>19</sup> Концепція Маннгейма і Пітерсена була дуже важлива для польської гуманітарної традиції, бо саме у зв'язку з нею Марія Оссовська і Казімеж Вика сформулювали польську концепцію літературного покоління, що ґрунтувалася на переживанні поколінь. Войцех Шумські у дев'яностих роках ХХ століття вважав її надалі актуальною, але пропонував доповнити іншими категоріями, тобто «...спеціальними компетенціями для участі у визначених сукупностях інформації, понять і символів. Важливою видається усвідомлення існування особливої символічної структури, а отже, певного визначеного ресурсу уявлень, символів і процедур, за допомогою яких певне покоління виконує групову ідентифікацію. Ця особлива символічна структура не є «святковою», а призначена для щоденного вжитку. Завдяки їй творимо власні «списки культурних об'єктів». За визначенням Марії Яніон, це об'єкти, оточені особливою «аурою», призначені власне для групової ідентифікації. Такі генераційні об'єкти — це спільний актив». *Szumowski W. W poszukiwaniu pokoleniowej tożsamości / Rozm. Agnieszka Kosińska // Dekada Literacka. — 1996. — No. 3 [http://www.dekadaliteracka.pl]*

<sup>20</sup> *Peyre H. Pokolenia literackie / Przel. Helena Chorbkowska // Współczesna teoria badań literackich za granicą / Red. Henryk Markiewicz. — Kraków, 1970. — Т. 3. — S. 8–42.*

Так доходимо до культурного горизонту, згідно з яким нові сукупності поколінь, хоча й формуються на тлі історичних подій, але останні не мають при цьому «поколіннетворчої сили». В такій перспективі найважливішим є те, щоб під впливом історично-суспільної ситуації відбувається із молоддю, який слід ці події залишили в її свідомості та які наслідки це матиме для їхньої нової культури, що створюється в опозиції до культури<sup>21</sup>.

Як зауважує Піотр Штомпка, «...кожне покоління є носієм такої культури, яка була йому прищеплена в дитинстві й замолоду у процесі соціалізації чи освіти. В нинішньому суспільстві, де зміни умов життя відбуваються надзвичайно швидко, покоління дітей народжується вже в оточенні цілком іншої культури ніж та, носієм якої є покоління батьків»<sup>22</sup>. Відтак між поколіннями спостерігається дедалі виразніша культурна різниця, що веде до конфлікту взірців поведінки, цінностей, ідей, звичаїв, релігії, знання тощо. Основною причиною конфлікту є бунт у поглядах і формах вразливості попереднього покоління, які в новій дійсності виявляються непродуктивними. Сьогодні спостерігається велика зміна у способі міжпоколінневого функціонування, яке базується на префігуративній культурі<sup>23</sup>. Характерною рисою тієї культури є спрямування на майбутнє, хоча, як зауважує Маргарет Мід, сучасні «молоді кажуть — “майбутнє — це сьогодні”»<sup>24</sup>. Тому таку культуру знаменує розрив зв'язку із традицією, а отже, і з минулим, а головною її метою стає пошук нових шляхів розвитку, а як наслідок появляються нові, власні традиції.

Варто пам'ятати, що сучасна культура, з огляду на глобалізацію і домінацію масової культури (яка спричиняє нівелювання національних, державних, етнічних і мовних відмінностей), має понадчасовий характер, зумовлюючи тим самим зміни тотожності одиниці: від тієї, яка сформувалася історично й виникла із продовження досвіду попередніх поколінь та притаманної їм спільної пам'яті про події, до глобальної культури, що не стосується жодної історичної тотожності

---

<sup>21</sup> Ідучи в такому напрямку, можна констатувати, що не так трансформаційний перелом у Центральній і Східній Європі у 1989 і 1991 роках зумовив появу нового покоління, як ціла сукупність норм, цінностей, амбіцій, позицій тощо, які є результатом реакції молоді на розпад старої системи і народження нового устроевого ладу, спричинилася до формування покоління трансформації.

<sup>22</sup> *Sztompka P. Socjologia. Analiza społeczna.* — Kraków: Znak, 2003.

<sup>23</sup> *Karmolińska-Jagodzik E. Komunikacja międzypokoleniowa — rozważania wokół różnic pokoleniowych // Studia Edukacyjne.* — 2012. — No. 21. — S. 196–197.

<sup>24</sup> *Mead M. Kultura i tożsamość: studium dystansu międzypokoleniowego / Przeł. Jacek Hołówka, wstęp Władysław Adamski.* — Warszawa: PWN, 1978. — S. 147.



ті<sup>25</sup>. Внаслідок цього занепадають традиційні авторитети, адже мудрішим поколінням виявляється молоде, від якого старші повинні черпати науку про те, як жити і функціонувати в суспільстві, створеному молодими за їхніми ж принципами. Іншими словами, діти стають для батьків взірцем для наслідування. У такій ситуації авторитарне і директивне заперечення молодих, які живуть у культурі змін, стає неможливим. Звідси необхідність переговорів із молодими щодо форми актуальної дійсності, сперта на спробу віднайдення мови і необхідність обміну досвідом щодо способів творення реальності, системи норм і цінностей, рішень і повноважень<sup>26</sup>. Отже, покоління співіснують, незважаючи на антагонізми, які їх переслідують, і саме така ситуація їх формує<sup>27</sup>. Потрібно, однак, задуматися над тим, чи сьогодні – в добу глобалізації, яка наближує культури й релігії, відкривається на різноманіття, яка вчить толерантності щодо інших, пропонує універсальні розв'язання численних щоденних проблем та уніфікує всі сфери суспільного життя (зокрема й культуру, політику, моральність), що стосується дорослого, як і молодого покоління, – можна говорити про існування суперечки між поколіннями?

З огляду на сказане, на зламі XX і XXI століть дискусії про покоління набрали нового значення: вони доводять, що покоління можуть появлятися без свідомості про незалежність поколінь, збудованої на підвалинах бунту щодо попередників. Дослідники зауважили, що переживання поколінь можуть формуватися також за допомогою позитивних суспільних відносин, досвіду гри чи впливу субкультур і констатації молодіжних рухів<sup>28</sup>. Сьогодні виразно акцентується на тому, що покоління не повинно формуватися за допомогою травматичних переживань, бо ідентифікація покоління може відбуватися на осно-

<sup>25</sup> Sztompka P. Socjologia. Analiza społeczna. – Kraków: Znak, 2003. – S. 582.

<sup>26</sup> Melosik Z. Kultura, tożsamość i edukacja – migotanie znaczeń. – Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, 1998. – S. 269.

<sup>27</sup> Ortega y Gasset J. Wokół Galileusza / Przeł. Ewa Burska. – Warszawa: Spacja, 1993. – S. 31, 46.

<sup>28</sup> Авторка виокремлює «покоління у вузькому значенні – як конкретну групу людей, пов'язану спільним досвідом, який група може так опрацювати, що розповіді про нього діють як символічне насильство (П'єр Бурдьє)», та покоління як ширші суспільні групи, що ідентифікують себе не із цілісним поколіннєвим пережиттям, а лише з деякими його елементами або зі стереотипами, які виникли для ширшої публіки і внаслідок неї ж. «Цей другий тип я назвала б, – пише Барбара Фатиґа, – поколіннєвим досвідом, який підкреслює об'єднувальний вплив зазначених вище елементів на осіб, яких із різних причин не можна зарахувати до потрібного покоління. Якщо покоління у властивому розумінні цього слова може створити таку специфічну форму культурної трансмісії, як поколіннєві легенди, то визначені суспільно-культурні умови зумовлюють те, що такі легенди повністю чи частково переймає спільнота покоління». Fatyga B. Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. – S. 152–153.

ві суспільно-культурного контексту в період дозвілання молоді. Ця ідентифікація є ефектом відносин між «молодими» і соціалізаційними механізмами, які запускає суспільство і які стосуються певної генерації від найраніших років життя. Змістом таких механізмів є сукупність суспільних, економічних і політичних відносин, у яких виростають люди<sup>29</sup>. Відомий польський соціолог Ганна Сьвіда-Земба, яка упродовж кількох десятиліть інтенсивно аналізувала проблему покоління у Польщі<sup>30</sup>, висунула тезу про те, що характерною рисою покоління молодих на зламі ХХ і ХХІ століть є відсутність генераційної автономії, ба більше – навіть її свідоме заперечення, адже, як в опитуваннях подавала сама молодь, ані поколіннєві міфи, ані жодні легенди не змогли їх об'єднати<sup>31</sup>. Як зауважує Вальдемар Куліговські<sup>32</sup>, таке констатування видавалося дивним, бо в той самий час у Польщі Марчін Меллер описував «покоління фругівців» як «покоління аксіологічного вакууму»<sup>33</sup> (пригадаємо, що назва походить від агресивної і конфліктної телереклами фруктового соку Frugo, де «юний та привабливий» молодик «знищує» брудних представників старшого покоління, що плетуть нісенітницю). Павел Вуєц ідентифікував «покоління 2000»<sup>34</sup>, а Куба Вандаховіч писав про «генерацію Ніщо»<sup>35</sup>. Серед іноземних дослідників Дуглас Коупленд публікував свої праці

<sup>29</sup> Kamińska A. Kategoria pokolenia nad społeczeństwem i kulturą // Kultura i Historia. – 2007. – No. 11 [http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/113]

<sup>30</sup> Świda-Ziemba H. Młodzi końca tysiąclecia. Obraz świata i bycia w świecie. – Warszawa: ISNS UW, 2000; Świda-Ziemba H. Urwany lot: pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiątek z lat 1945–1948. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003; Świda-Ziemba H. Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.

<sup>31</sup> Świda-Ziemba H. Młodzi w nowym świecie. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.

<sup>32</sup> Kuligowski W. Inni młodzi w innym świecie. Między JPII a mp3 // Polonistyka. – 2007. – No. 6. – С. 6–12.

<sup>33</sup> На думку Меллера, молодь, яка ідентифікується із цим поколінням, має перевагу над генерацією своїх батьків, бо її представники краще володіють комп'ютером, уміють користуватися Інтенетом, легше отримують краще оплачувану і цікаву роботу, вільно і часто виїжджають за кордон, знають, де і в що інвестувати гроші тощо. Сік Фруго стає символом «кольорового, безпроблемного споживацтва», яке означає «покоління, повністю розпорошене, яке не підтримує жодних суспільних зв'язків, поховане у приватних нішах». Їхній девіз – «бути cool», що означає «в ніщо не ангажуватися, розслабитися, не зважати на традиційні ієрархії, творити свої права, бути самому собі богом (тут з'являється асоціація із відомим фільмом «Ти – бог» режисера Лешека Давіда про легендарну групу Paktofonika, яка за допомогою хіп-хопової музики стала голосом молодого покоління устроєвої трансформації в Польщі)». «Бути cool» – це максимум приємності. Meller M. Pokolenie frugowców // Polityka. – 1998. – No. 14.

<sup>34</sup> Wujec P. Na wyspie skarbów / Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy '89. Dzieci wolnego rynku czy Blokiersi / Red. Marcin Piasecki. – Warszawa: W.A.B, 1999. – С. 10–20.

<sup>35</sup> Wandachowicz K. Generacja Nic // Gazeta Wyborcza. – 05.09.2002. [http://wyborcza.pl]

про покоління X, у Німеччині тривали дебати про «покоління Гольф», а у Каліфорнії описували «генерацію@». Тим, що, здавалося б, могло об'єднувати молодих кінця XX і початку XXI століття, що, зрештою, повторювалося у всіх діагнозах, які характеризували профіль цього покоління, є їх ставлення до матеріальних проявів цивілізації. Тут немає місця для задуми чи історичної перспективи. Неочікувано і незалежно від інших молоді люди виявилися невільниками поп-культури, в якій домінують засоби масової інформації, а переважно – реклама. Можна стверджувати, що вони стали мимовільними жертвами «постмодерністського різноманіття», яке замість генераційної приналежності, спертї на класичне переживання і свідомість покоління, пропонує їм розпорошену «самотність натовпу». Парадоксально, але їх поколіннєвий зв'язок – це симулякрний витвір реклами та її технік переконування, намовляння, які підсилює образ<sup>36</sup>. Реклама, використовуючи техніку мультимедійного мистецтва, починає заповнювати екзистенційну, духовну пустку молодого покоління. Її заміником стає доступна за допомогою одного клацання мишки віртуальна дійсність, яка пропонує приємність, безпечну участь у світі та екстаз життя у споживацтві. Інтернет – це простір творчості молоді та її агора, саме тут вона будує комунікаційні канали, які взаємно наближують та нівелюють відмінності настільки, що годі порівняти це із дійсністю. Мережа, хоча й віртуальна, виявляється доступною на дотик, реальність же – ворожа, незрозуміла і несправжня. Облудність такої життєвої стратегії молодих у тому, що, з одного боку, Інтернет як джерело знання та засіб передавання багатьох цінностей збагачує життєвий стиль молоді, а з іншого – світ, доступний за одним клацанням мишки, узалежнює від перебування в кіберпросторі, спричинюючи появу кібертотожності, яка визнає недійсною традиційні способи самореалізації молоді. Тут виявляється новий тип постновочасного іконічного насильства, яке успішно підтримує всюди-суца реклама.

Забницька сила реклами зумовила початок розмов про медійне покоління. Одна із перших генерацій, якій було поставлено такий діагноз, – покоління Юпі, виокремлене на Заході у вісімдесятих роках XX століття. У їхньому житті реальним способом самореалізації стала робота, професійна кар'єра, спрямована на успіх, а понад усе – гроші. Їхня віра в магічну силу реклами та творчу силу світу моди пере-

---

<sup>36</sup> Jędrzejewski M. Wpływ reklamy na pokolenie [http://www.iphils.uj.edu.pl/estetyka\_reklamy/pdf/23\_Jędrzejewski.pdf]

творилася на роботу в рекламних агентствах, фірмах public relations чи студіях звукозапису, стаючи стилем життя<sup>37</sup>.

Противагою для них виявилось покоління X, яке свідомо віддалялося від моди і реклами, що пропонувала, на їхню думку, надто одновимірний стиль життя і монототожність. Своім життєвим мотом, з думкою про показ дистанції між ними та рекламою і споживацтвом, це покоління X зробило стиль «як-небудь»: картаті сорочки, старі автомобілі, робота в МакДональдс і відсутність будь-якої ідеології. Цікаво, що дослідники (соціологи, культурознавці), які займаються вивченням тієї культурної формації, такий показовий брак ідеології схильні вважати програмним девізом генерації, своєрідною ідеологією покоління. З одного боку, таку поставу можна розглядати як прояв бунту щодо покоління батьків, а з іншого — як реакцію на економічні умови, з якими вони зіткнулися. «Можна би сказати, що “ікси” — це діти т. зв. бейбі-бумерів, покоління, яке розпочало революцію у шістдесятих роках, потім його ідеали змарнували і проміняли на високі посади та заможне життя. Діти бумерів, для яких, зрештою, батьки не мали часу через втілення у життя своїх ідеалів, виховалися на телебаченні, у торгових центрах і за допомогою інших винаходів споживацької культури. Це був час появи персональних комп’ютерів і початку медійної експансії, що зробило з “іксів” якщо не творців, то свідків творення е-світу. Проте водночас це був і період занепаду фордизму та появи постіндустріалізму і постфордизму, момент, коли всі привабливі робочі місця були вже зайняті, а міфічні, майже айзенхауерські, п’ятдесяті роки стали лише спогадами. “Ікси” виростали в оточенні всюдисущої реклами, в час, коли купування фірмових продуктів стало визначником тотожності, а водночас у період, коли нелего було знайти роботу з таким доходом, щоби дорости до моделі споживацького життя»<sup>38</sup>. Відповідно молодь із покоління X, вихованці споживацького суспільства, позбавлені традиційних інструментів конструювання тотожності (сильних родинних зв’язків, коренів, політики, бачення історії, релігії, класу «чи інших готових систем світогляду, які знімають з одиниці тягар самовизначення», — Дуглас Коупленд), єдиним визначником цієї тотожності мусять визнати роль, на яку були виховані — роль споживача, погоджуючись тим самим на некомфортну ситуацію «дружного дрейфування у невротичному часі споживання».

<sup>37</sup> Czubaj M. Yuppie, Puppie i Bobo // Polityka 11. — 2000. — No. 46 (2271). — S. 82–83.

<sup>38</sup> Brzozowska B. Gen X. Pokolenie konsumentów. — Kraków: Rabid, 2005. — S. 12–13.

У дев'яностих роках на зміну «іксам» з'явилося покоління Y (відоме також під назвою «міленійне»): на відміну від попередників захоплене віртуальним світом, Матрицею, Інтернетом, комп'ютерними іграми. Це покоління цифрової епохи, спрямоване на успіх, яке взагалі не зберігає дистанції з рекламою. Як зауважують західні соціологи, це покоління, яке вже не вміє жити, думати і діяти без допомоги мультимедійної реклами. Вільям Страус і Ніл Хау в книжці «Міленійці повстають: наступне велике покоління» (*Millennials Rising: The Next Great Generation*, 2000) змальовують портрет покоління Y (народжені між 1982 і 2004 роками, архетип героя розвиненої ери), підкреслюючи те, як представники цієї генерації відкидають відчуження генерації X на користь суспільної відповідальності<sup>39</sup>. В. Страус і Н. Хау стверджують, що міленійне покоління, порівняно з дорослими представниками покоління X, чинить згідно із вищими моральними законами: вони менш вульгарні, агресивні та сексуально відкриті, ніж поп-культура, яку створюють для них дорослі. Цікаво, що автори характеризують їх як наступне велике покоління, що мислить і локально, і глобально<sup>40</sup>. Теорії авторів «Четвертого повороту» (*The Fourth Turning*), поза сумнівом, вплинули на напрямок англо-американського дискурсу поколінь, однак чимало читачів і дослідників без упину їх критикують з огляду на стереотипний підхід до проблематики покоління, узагальнення, брак уваги до етнічних і класових відмінностей в американському суспільстві, а також через питання гендеру і сексуальності<sup>41</sup>.

Із герменевтичною теорією Страуса–Хау полемізують автори, які займаються численними американськими етнічними меншинами. Постколоніальний характер афро-американських досліджень пов'язаний із питанням пам'яті і необхідністю опису історії чорношкірого населення США від часу рабства<sup>42</sup> і Громадянської війни через період расової сегрегації XX століття аж до сучасного покоління, яке називають постчорним, хіп-хоповим чи навіть постхіп-хоповим<sup>43</sup>. У подібному напрямку витриманий дискурс японсько-американської

<sup>39</sup> *Strauss W.* 13th Gen: Abort, Retry, Ignore, Fail? – New York: Vintage, 1993. – 240 с.; *Strauss W.* Millennials Rising: The Next Great Generation. – New York: Vintage, 2000.

<sup>40</sup> *Strauss W.* Millennials Rising: The Next Great Generation. – New York: Vintage, 2000.

<sup>41</sup> *Giancola F.* The Generation Gap: More Myth than Reality // *Human Resource Planning*. – 2006. – No. 29 (4). – С. 32–37.

<sup>42</sup> *Berlin I.* Generations of Captivity: A History of African-American Slaves. – Boston: Belknap Press, 2004.

<sup>43</sup> *Clay A.* The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-Civil Rights Politics. – New York: NYU Press, 2012; *Rollins J. C.* From the Curse of Willie Lynch to the New African American Generation. – Bloomington: Trafford Publishing, 2013; *Womack L. Y.* Post Black:

групи людей, яка характеризується досвідом концтаборів. Тут існує чіткий поділ на покоління *issei* (перші емігранти), *nissei* (діти емігрантів), *sansei* (внуки емігрантів), *yonsei* (правнуки емігрантів) і *gonsei* (праправнуки емігрантів)<sup>44</sup>. Варто зауважити, що з'являються перші публікації, присвячені питанню покоління негетеронормативних осіб<sup>45</sup>. На відміну від узагальнювальних теорій Страуса–Хау поколінневий дискурс меншості спирається на описи індивідуального досвіду одиниць, поколінь родин чи мешканців конкретних місць.

Незважаючи на те, що дедалі більше уваги присвячується колективному та індивідуальному досвіду представників попередніх поколінь XX століття (*Lost Generation*<sup>46</sup>, *Greatest Generation*<sup>47</sup>, *Silent Generation*<sup>48</sup> і *Baby boomers*<sup>49</sup>), найбільшим успіхом серед дослідників користуються останні три, що їх називають X, Y і Z. Джин Твендж у книжці «Генерація Я» (*Generation Me*, 2006) полемізує із концепцією міленійного покоління, об'єднуючи його з наймолодшими представниками попереднього покоління X та називаючи «покоління Я» (*Generation Me*). Його виокремлення дослідниця пов'язує із переживанням шоку дорослості у час споживацтва, звертає також увагу як на показову впевненість у собі та толерантність щодо відмінностей, так і на нарцисизм і відчуття, що все їм належить. Авторка заперечує твердження теорії Страуса–Хау, що «покоління Я» здатне на суспільну відповідальність. Результати виданого Полем Тейлором і *Pew Research Center* у березні 2014 року рапорту щодо останніх поколінь доводять, що покоління Y характеризується нелюбов'ю до інституцій, індивідуалізмом та інфантильною вірою в майбутнє<sup>50</sup>. Соціолог Кат-

---

How a New Generation Is Redefining African American Identity. – Chicago: Chicago Review Press, 2010.

<sup>44</sup> American Heart. – Vol. 2: Voices from the Home Front in World War II Hawaii / Ed. by Gail Miyasaki. – Korea: Watermark Publishing, 2014; *Ichioiki Y.* The *Issei*: The world of the First Generation Japanese Immigrants, 1885–1924. – New York: Collier Macmillan Publishers, 1988.

<sup>45</sup> *Bornstein K.* Gender Outlaws: The Next Generation. – Berkeley: Seal Press 2010.

<sup>46</sup> Укр. «втрачене покоління», до якого зараховуємо, напр., Ернеста Хемінґуея, Френсіса Скотта Фіцджеральда та Еріха Марію Ремарка.

<sup>47</sup> Укр. «велике покоління». Покоління Великої кризи, яке брало участь у Другій світовій війні. Див.: *Brokaw T.* The Greatest Generation. – New York: Random House Trade Paperbacks, 1998.

<sup>48</sup> Укр. «тихе покоління». Термін стосується осіб, народжених після Другої світової війни. Іноді трапляється визначення *Lucky Few* (укр. нечисленні щасливці). Див.: *Carlson E.* The *Lucky Few*: Between the Greatest Generation and the Baby Boom. – Berlin: Springer, 2008.

<sup>49</sup> Укр. «покоління демографічного вибуху». Покоління народжених між 1946 і 1964 роками. Найчастіше його пов'язують із контркультурою, боротьбою за права жінок, етнічних і сексуальних меншин. Молодших представників *Silent Generation* і старших *Baby Boomers* часто ототожнюють зі стереотипом біт-покоління.

<sup>50</sup> *Taylor P.* The Next America: Boomers, Millennials, and the Looming Generational Showdown. – New York: PublicAffairs, 2014.

лін Шапутіс, пишучи про покоління-бумеранг, хворе на синдром Пітера Пена, підкреслює запізнення процесів дорослішання молоді, яка часто замість стати незалежними і створити родину після отримання освіти повертається до батьківського дому<sup>51</sup>. Марк Бауерлейн у нагородженій відзнакою Nautilus Book книжці «Найдурніше покоління: як цифрова епоха отуплює молодих американців і загрожує нашому майбутньому (або Не довіряй нікому, молодшому за 30 років)» (*The Dumbest Generation: How the Digital Age Stupefies Young Americans and Jeopardizes Our Future [Or, Don't Trust Anyone Under 30]*) також відкидає ідеї В. Страуса і Н. Хау, зауважуючи, що Y – це «найдурніше покоління», яке не вміє розважатися, відпочивати, від наймолодших років бере участь у щурячих перегонах, і, хоча має більше можливостей для здобування знань, такий процес є малопродуктивним – технологія отупила розум, замість відкритися для світу воно зосередилося лише на задоволенні власних потреб, бо відповідь на складні питання завжди може дати комп'ютер чи смартфон<sup>52</sup>. У схожому стилі витримані роздуми працьовитого дослідника Бена Шапіро, який у книжці «Генерація порно: як суспільний лібералізм деморалізує наше майбутнє» (*Porn Generation: How Social Liberalism Is Corrupting Our Future*) пише про втрачене покоління, знищене порнографією і надмірною сексуалізацією мас-медіа та поп-культури<sup>53</sup>. На проблеми покоління Y, які виникають із глобалізації, споживацтва і технології, звертають увагу також Дж. Майкл Адамс і Анджело Карфанья у книжці «Виростаючи у глобалізованому світі: наступне покоління» (*Coming of Age in a Globalized World: The Next Generation*)<sup>54</sup>. Чимало аторів підкреслює роль терористичних атак у процесі формування молодого покоління, яке 2001 року часопис Newsweek назвав поколінням 9/11. Тут варто згадати видану нещодавно книжку «Глобальний тероризм в епоху нових медіа: покоління постАль-Каїда (медіа, війна і безпека)» (*Global Terrorism and New Media: The Post-Al Qaeda Generation [Media, War and Security]*), у якій Філіп Сейб і Дана М. Янбек називають покоління Y нажаханим і стероризованим<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> *Shaputis K. The Crowded Nest Syndrome: Surviving the Return of Adult Children.* – Olymia: Clutter Fairy Publishing, 2004.

<sup>52</sup> *Gołębiowski B. Dialog pokoleń. Studia nad socjologicznymi i kulturowymi zagadnieniami dialogu i następstwa pokoleń w Polsce XX wiek.* – Warszawa: Książka i Wiedza, 1980. – 533 с.

<sup>53</sup> *Shapiro B. Porn Generation: How Social Liberalism Is Corrupting Our Future.* – Washington, D. C.: Regnery Publishing, 2006. – 232 с.

<sup>54</sup> *Adams J. M. Coming of Age in a Globalized World: The Next Generation.* – Bloomfield: Kumarian Press, 2006. – 288 с.

<sup>55</sup> *Seib P. Global Terrorism and New Media: The Post-Al Qaeda Generation (Media, War and Security).* – London–New York: Routledge, 2010.

Його наймолодших представників Тім Елмор називає iY (англійське «і» українською – «я»), означуючи їх у такий спосіб як користувачів Інтернету й інтерактивних пристроїв фірми Apple типу iPod, iPhone, iPad. Як і згадані вище дослідники, Т. Елмор підкреслює нарцисизм покоління Y, а також звертає увагу на диспропорцію між рівнем їхньої освіти та рівнем безробіття<sup>56</sup>.

У зв'язку із побоюваннями майбутнього вже кілька років не стихають спроби відповісти на запитання, яким буде покоління народжених після 2004 року, яке часто умовно називають поколінням Z<sup>57</sup>. В. Страус і Н. Хау 2005 року запропонували назву Homeland Generation («домашнє» покоління, тобто таке, яке віддає перевагу перебуванню на власній території). Ця назва з'явилася у зв'язку з відчуженням американського суспільства, що виникло зі страху перед чужим після теракту 2001 року (за теорією дослідників у «Поколіннях» (Generations)<sup>58</sup>, це покоління архетипу митця і кризової доби). У конкурсі, організованому Pew Research Center, як варіанти назв цього покоління Z запропоновано, наприклад, «Генерація конфліктів» (бо воно формується у час війни в Іраку та Афганістані) та «@покоління». Жанін Поджджі пише про постміленійне покоління<sup>59</sup>, трапляється також назва «покоління науковців», бо це покоління як перше має необмежений доступ до освіти<sup>60</sup>. Найбільш удала, на нашу думку, запропонована 2012 року фірмою Frank Magid Associates концепція «Plurals» (укр. «множина»), яка підкреслює етнічне і гендерне розмаїття першого американського покоління, що перестане вірити в утопію «американського сну»<sup>61</sup>. Для дослідників і суспільства найважливішою у сприйнятті нового покоління є, як у випадку з поколіннями X і Y, його «оцифрування» та опанування технологій<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> Elmore T. Generation iY: Our Last Chance to Save Their Future. – Atlanta: Poet Gardener Publishing, 2010.

<sup>57</sup> Edelman L. No Future: Queer Theory and the Death Drive. – Durham. – London: Duke University Press, 2004.

<sup>58</sup> Strauss W. Generations: The History of America's Future, 1584–2069. – New York: Quill, 1991.

<sup>59</sup> Poggi J. Nickelodeon Targets «Post-Millennials» in Upfront // Advertising Age. – 26.02.2013 [http://adage.com].

<sup>60</sup> Fox K. Generation Z: Inspired by Aspire // Time to Succeed [http://www.timetosucceed.com]

<sup>61</sup> DeBord M. A new generation gets a name: Plurals. –2012.

<sup>62</sup> У статті для USA Today Брюс Горовітц розмістив анкету з пропозицією 10 назв для нового покоління (iGeneration, Gen Z, Gen Tech, Gen Wii, Net Gen, Digital Natives, Post Generation, Gen Next, Homeland Generation, Pluralist Generation) – 32 % анкетованих вибрало iGeneration, 15 % Gen Z, 12 % Pluralist Generation, 10 % Digital Natives. Див.: Horovitz B. After Gen X, Millennials, what should next generation be? // USA Today. 04.05.2012 [http://usatoday.com]



\* \* \*

Підсумовуючи, зазначимо, що традиційна концепція покоління як групи, сформованої спільним (особливо травматичним) досвідом, виглядає неповною. Таке визначення не охоплює груп і поколінневих спільнот — як в історично-культурному аспекті, який займає сильну позицію в гуманітарних науках (Дільтей, Маннгейм), так і в культурному, що ґрунтується на концепції конфлікту культур Сімлла. Це особливо помітно тоді, коли справа стосується поколінневих груп субкультур останніх тридцяти років. Основна складність виникає із широти явища, а також зі складності культурного розмаїття. Як зазначають соціологи й антропологи культури, вона стає особливо відчутною в умовне останнє двадцятиріччя. Її причини — велике розпорошення, особливо в ідейному сенсі, груп активної молоді, а також внутрішнє різноманіття і мобільність учасників. Саме тому категорії покоління і субкультури виглядають віддаленими. Отже, «класичне визначення категорії покоління дізнало “постмодерної деконструкції”». Проте, з іншого боку, можливість вибору, постійна поява нових поділів, зокрема у межах покоління, показує, що вибрані константи категорії покоління перебувають у постійному вжитку. Вони не лише перестали функціонувати як чиясь власність, а й функціонують сьогодні подібно до гри в пазл. Здавалося б, що малюнки (поняття) гарно складені, аж тут неслухняні діти потрусили коробку, висипали її вміст і, не керуючись жодною інструкцією складання пазлів, роблять це по-своєму. Коли щось не підходить, перемальовують, викидають, вирізають елементи, а на претензії відповідають: Але ж це наша гра! Водночас спеціалісти з молодіжного ринку підказують: Грайтеся в ім’я Волі (Споживацтва)! Не забуваймо, проте, що суть поколінь виявляється *ex post*. Отже, повертаючись до перспективи поколінь мірою її скорочення (наближення до сучасності), ми засуджені до прогресування браку впевненості. Опис стає лише наближенням — однією із багатьох можливих інтерпретацій»<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Fatyga B. *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*. — Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. — S. 158–159.

## Теорія поколінь в іспаномовному літературознавстві: уроки для України

Пам'яті Вадима Павловича Григор'єва

Концепт «покоління» останнім часом набуває популярності в українському літературознавстві. На думку Наталії Лебединцевої, яка вивчала цю проблему на матеріалі поезії, його застосування до поділу літературного процесу «доводить свою правомірність»<sup>1</sup>. Водночас сама дослідниця зауважує, що

розмежування... літературних постатей і явищ за допомогою поняття літературного покоління — як певного кола митців і пов'язаних з їх діяльністю мистецьких явищ, яких об'єднують співзвучні світоглядні орієнтири, зумовлені спільно пережитим історичним досвідом, а також специфічне емоційне «переживання світу», далеко не завжди усвідомлене, але так чи інакше проявлене в їхній творчості, — відбувається швидше інтуїтивно, оскільки ніякого методологічного апарату не існує, та й навряд чи він може існувати взагалі, бо літературний процес не завжди можна поділити за поколіннями, і такий поділ швидше буде винятком, ніж закономірним принципом<sup>2</sup>.

Отже, існує певна суперечність між теоретичною невизначеністю концепту й активним його використанням у дослідницькій практиці. Така ситуація змушує повернутися до витоків теорії покоління і спробувати переоцінити її потенціал як інструмент пізнання.

---

*Поштова адреса:* Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Інститут філології, вул. 68 Десантників, 10, 54003, м. Миколаїв. *E-mail:* oleksandrpronkevych@yahoo.com

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

<sup>1</sup> *Лебединцева Н. М.* Явище літературного покоління в українській культурі кінця ХХ ст. // Наукові праці. Філологія. Літературознавство: науково-методичний журнал. — Миколаїв: Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили. — 2009. — Т. 118. — Вип. 105. — С. 37.

<sup>2</sup> Там само.

Вибір іспаномовної гуманітаристики, зокрема літературознавства, як відправної точки цілком виправданий, бо саме в Іспанії та Латинській Америці поділ літературного процесу за поколіннями був застосований найпоспідовніше. Ця традиція налічує багато десятиліть, якщо не століть, і має прихильників серед видатних інтелектуалів. Однак останнім часом постійно здійснюються спроби переписати історію літератури без застосування принципу покоління узагалі. Прихильники обох підходів знаходять нові й нові аргументи для обґрунтування своїх теоретичних засад, що слугує потужним стимулом для того, аби науковці, які представляють інші національні літературознавчі школи, приділяли більшу увагу цій полеміці. Останнє твердження має особливу актуальність для української філології, адже через низку відомих причин знайомство вітчизняних учених з іспаномовною теорією літератури має фрагментарний характер. Отже, мета цієї публікації – систематизувати іспанський досвід застосування теорії поколінь до вивчення історії культури і літератури і вказати на ті проблеми, які можуть виникнути у тих українських дослідників, які хотіли би перенести поколіннєвий принцип на свій національний ґрунт, а також накреслити шляхи альтернативного моделювання історії української літератури з урахування цього підходу.

Огляд підходів до теорії покоління слід розпочати з думок Хосе Ортега-і-Гассета. Він не був першим, хто застосував теорії покоління для осмислення різноманітних життєвих і культурних практик. Але цей мислитель, поза сумнівом, відіграв визначну роль в обґрунтуванні її як «методу дослідження» і «першооснови історичних змін»<sup>3</sup>. Крім того, Ортега-і-Гассет – найцитованіший в Україні іспанський автор. Чимало його праць, зокрема тих, де формулюються деякі принципи теорії покоління («Тема нашого часу» та «Бунт мас»), доступні у перекладах українською мовою. Інші засадничі твори, такі як «Навколо Галілея», український читач може знайти в російському перекладі. Однак, на нашу думку, говорити про те, що вітчизняне літературознавство може мати повне уявлення про ортегіанську теорію покоління, зарано.

Про присутність цієї теорії в українському національному дискурсі ще із часів «вісниківства» автору цієї статті вже доводилося писати. У монографії «Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму» вказується, що Д. Донцов активно використовує у своїх писаннях ідеї протиставлення епох «за принципом рецепції традиції і пов'язаним з нею принципом поділу духовного життя на поколін-

<sup>3</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Вокруг Галилея // Хосе Ортега-и-Гассет. Избранные труды / Составление, предисловие и общая редакция А. М. Руткевич. – М.: Весь мир, 1997. – С. 376.

ня як механізмом зміни епох. Ортега вирізняє два типи епох: період, коли наступне покоління наслідує й еволюційно розвиває цінності батьків, і період, коли сини радикально відкидають цінності батьків, стають “батьковбивцями”<sup>4</sup>. Ще один принцип, згадуваний Д. Донцовим, — це розуміння покоління «як добровільного, неформалізованого угруповання, міцно об’єднаного розуміння власної історичної ролі»<sup>5</sup>.

Осмісленню концепту «покоління» в Ортеги-і-Гассета як суб’єкта історії присвячує свою статтю Тамара Кушерець. Її стаття спирається на філософські праці «Тема нашого часу», «Безхребетна Іспанія» і «Бунт мас». Дослідниця слушно зауважує, що інтерес Ортеги-і-Гассета до проблеми покоління органічно випливає з філософії раціо-віталізму, в якому мислитель виняткову роль відводить категорії життя, що об’єднує в собі раціональне й біологічне. Авторка розвідки доводить, що поняття покоління виникає в Ортеги як спосіб подолання конфлікту між колективістською та індивідуалістською тенденціями в європейській філософії історії, які філософ оголошує однаково хибними<sup>6</sup>. Т. Кушерець указує, що вирішальним критерієм для оформлення покоління, на думку Ортеги, є приналежність певної групи особистостей до конкретного часу або епохи, які визначають специфічне відчуття життя і зумовлюють спільність між людьми, навіть якщо вони відрізняються між собою ідеологічними поглядами або належать до різних соціальних класів чи груп. Дослідниця пише про роль, яку Ортега-і-Гассет відводить поколінню у стосунках між масою і меншиною: воно є зв’язком між першою і другою. Не забуває авторка статті й про принципи структурування покоління залежно від способу «перетворення культурної спадщини»<sup>7</sup>, висунутого мислителем. Ідеться про поділ на еволюційні й революційні покоління (або кумулятивні епохи та епохи заперечення). Нарешті Т. Кушерець звертає увагу на такі важливі складники ортегіанської теорії покоління, як тлумачення останнього в сенсі одиниці виміру ритмів історії, зокрема «зміни епох старіння та епох літніх людей»<sup>8</sup>, і на неможливість появи покоління без формулювання його місії. Місію нового

4 Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму. — К.: Пед. преса, 2007. — С. 205.

5 Там само.

6 Кушерець Т. В. Покоління як суб’єкт історії в філософії Хосе Ортеги-і-Гассета // Сіверянський літопис. Всеукраїнський науковий журнал / Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка; Чернігівський інститут інформації, бізнесу і права МНТУ; Ніжинський державний педагогічний університет ім. М. В. Гоголя. — Чернігів. — 2008. — № 3. — С. 188.

7 Там само. — С. 189.

8 Там само. — С. 190.

покоління «філософ вбачає саме у тому, щоб перевернути співвідношення між розумом і спонтанністю, між культурою та життям (духовністю та життєвістю)»<sup>9</sup>.

Загалом, для української гуманітаристики розвідка Т. Кушерець є вагомим внеском у вивчення підходів Ортеги-і-Гассета до проблеми покоління. Водночас суттєвим недоліком цитованої наукової праці є брак уваги до деяких інших творів філософа, у яких теорія покоління закладається і набуває повного розвитку, насамперед промови «Стара і нова політика» (1914) і праці зрілого періоду «Навколо Галілея» (1933). До того ж висловлювання Ортеги розглядаються поза історичним і культурним контекстом, у якому вони народжувалися, внаслідок чого ігноруються деякі важливі аспекти генезису його теорії поколінь.

У відомому виступі «Стара і нова політика» (*Vieja y nueva política*, 1914)<sup>10</sup> Ортега називає покоління добровільним об'єднанням однолітків, сформованих певною епохою, які збираються у групу, щоб здійснити проект модернізації Іспанії. У цьому він слідує за Огюстом Контом, який одним із перших установив зв'язок між концептом покоління і потребою суспільства в модернізації: оновлення соціального й економічного життя здійснюється через рух поколінь, що має чіткий ритм чергувань. Ще один попередник Ортеги-і-Гассета — Стюарт Міль, для якого поява наступних поколінь була виявом законів, що спричиняють зміну суспільства.

У Жюстена Дромеля Ортега «запозичив» принцип життєвих фаз для пояснення механізму появи поколінь. Із погляду цього французького мислителя, у житті людини є чотири періоди: перша фаза — від народження до завершення процесу становлення (від 0 до 25 років), фаза прогресу (25–40), активне творче життя (40–65) і завершальна — коли людина підпадає під вплив своїх дітей (від 65 до смерті).

Антуан Курно, який також вплинув на думку Ортеги, продовжив розвивати теорію циклів, проектуючи її на столітній відтинок. Він вважав, що одне століття дорівнює трьом поколінням, які змінюють одне одного. Кожне покоління передає набуті знання наступному, при цьому зберігаючи залежність від своїх попередників. Діти, принісши новий світогляд, зберігають пам'ять про ті розмови, які вели з ними чи у їх присутності їхні батьки. Отже, кожна нова програма

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> *Ortega y Gasset J. Vieja y nueva política // Ortega y Gasset J. Obras Completas. 12 vols. — Madrid: Revista de Occidente, 1957–1969. — Т. I. — 1966. — P. 260–330.*

містить у собі залишки або сліди консервативних поглядів, успадкованих від батьків.

Італійський мислитель Джузеппе Феррарі, чії ідеї, поза сумнівом, також були відомі Ортезі, наполягав на тому, що радикальна зміна поглядів відбувається протягом тридцяти років. Кожне нове покоління бореться за свої погляди, революціонізуючи світ, але робить це по-своєму: перше покоління – провісники революції, воно готує революцію; друге – революційне або вибухове; третє – реакційне; четверте – покоління позитивних рішень і дій. Одне покоління може дорівнювати періоду між 20 і 45–50 роками, а цикл повного втілення певної ідеї – від 100 до 150 років. Нарешті ще одним потенційним першоджерелом для ортегіанської теорії поколінь можна вважати праці Вільяма Дільтея, для якого визначальним чинником у формуванні покоління є дух епохи, культура, соціальні й політичні зв'язки, в яких відбувається дорослішання індивідів. Це люди, сформовані одним часом і духовним простором, хоча у їхніх творчих пошуках може й не бути єдності. Дільтей також дотримується думки, що тридцять років – це достатній термін для того, щоб одне покоління прийшло на зміну іншому.

У той момент, коли Ортега-і-Гассет виголошував свою промову «Стара і нова політика», концепт покоління був уже широко живаний у європейському інтелектуальному дискурсі кінця XIX – початку XX століття. Він також набув великої популярності в літературній критиці, зокрема іспанській (про це докладніше див. докторську дисертацію Томасо Теставерде<sup>11</sup>). Іспанський філософ переосмислив його з погляду раціовіталізму, потрактувавши цей концепт як один із проявів життя, що постає як єдність-боротьба біологічного і духовного.

Цей аспект філософської системи Ортеги розкрила Наталія Доній. Життя, на думку дослідниці, в Ортеги-і-Гассета завжди реалізується як проект – зміна, розвиток, історія, «де діють люди як істоти розумні, мислячі, які прагнуть досягнення певних цілей. Наявність останніх – джерело людської активності. Безцільність заперечує життя, вона гірше смерті. Вибір мети, її визначення – це завдання розуму, який таким чином стає вітальним розумом, нерозривно пов'язаним з історією»<sup>12</sup>. Саме «покоління» як сукупність «схожих один на одно-

<sup>11</sup> *Testaverde T. El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí // Tomasso Testaverde. Tesis doctoral. – Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2013. – 349 p.*

<sup>12</sup> *Доній Н. Є. Проект життя у філософському доробку Хосе Ортеги-і-Гассета // Вісник Інституту розвитку дитини. Серія: Філософія. Педагогіка. Психологія: збірник наукових праць. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. – 2013. – Вип. 28 – С. 21–26.*

го створінь»<sup>13</sup> артикулює цю мету і в такий спосіб структурує життя як певний план, що його треба реалізувати. Для цього робота кожного покоління здійснюється у двох напрямках. «По-перше, необхідно отримати все пережите попередніми поколіннями. По-друге, треба вміти так віддатися спонтанному потоку власного життя, щоб не втратити цінний “спадок” та не спровокувати історичну кризу»<sup>14</sup>.

Ортега говорить про два типи епох: «1) епоху старості, або кумулятивну епоху, у якій присутня однорідність отриманого та власного; 2) епоху молодості – епоху негативізму, заперечення й полеміки, це доба боротьби»<sup>15</sup>. Залежно від перебування у тій чи тій епосі, покоління оформлює свій життєвий проект. Н. Доній звертає увагу на те, що покоління, яке неспроможне це зробити, Ортега-і-Гассет називає «поколінням дезертирів», що ігнорує власне життя і тому плентається у постійному розладі із самим собою. «Таке покоління живе створеними попередниками ідеями, інститутами, задоволеннями, що не співпадають з власними ментальністю й потребами. Саме це, з одного боку, є причиною масового поширення апатії в суспільстві, а з іншого – бажання втечі від цього суспільства», – зауважує дослідниця<sup>16</sup>. Щоб життя відбулося як проект (або «проект життя» реалізувався успішно), доходить висновку Н. Доній, повинно бути самодостатнє переможне покоління, яке навчилося опановувати «деякі основні принципи, “правила гри”, без яких немає культурного життя. Одне з таких правил – добре знання минулого необхідне для збереження і продовження життя»<sup>17</sup>.

Цикл лекцій «Навколо Галілея» (*En torno a Galileo*, 1933) – твір, який синтезує багаторічні роздуми Ортеги щодо проблем покоління. У ньому філософ розвиває уже відомі думки і проголошує чимало важливих ідей, не висловлених у попередніх роботах. Зокрема він наполягає на необхідності розрізняти поняття «сучасники» (люди різного віку, які перебувають в одному історичному періоді) й «однолітки» (індивіди більш-менше одного віку). Із погляду вченого, «поколінням» є тільки та спільнота, яка утворюється «в одному і тому самому колі однолітків»<sup>18</sup>, бо однаковість віку людей, які перебувають в одній і тій самій епосі, передбачає спільність «життєвих

<sup>13</sup> Там само. – С. 25.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> *Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея // Хосе Ортега-и-Гассет. Избранные труды / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич. – М.: Весь мир, 1997. – С. 261.*

контактів»<sup>19</sup>. Філософ також наголошує на тому, що кожне покоління має своє, визначене тільки йому місце в історичному часі, тобто іде після попереднього і готує появу наступного, а також посідає конкретне місце у просторі<sup>20</sup>. Доба, у якій формується певна група однолітків, зумовлює «життєвий стиль», властивий членам одного покоління. Застерігаючи проти змішування принципу покоління із родоводом або навіть із «зоологічним рядом (батьки – діти – онуки)», мислитель підкреслює, що «кожне покоління становить певний важливий, незмінний і незворотній інтервал історичного часу – життєвого шляху людства»<sup>21</sup>.

Ще одна тема, яку Ортега розвиває у роботі «Навколо Галілея», – принцип взаємодії поколінь, що співіснують у «теперішньому дні», а також у глобальному історичному часі. Розрізняючи «сучасників» і «однолітків», філософ наполягає на тому, що всередині одного й того ж історичного періоду діють представники кількох поколінь, що полемізують одне з одним, причому під полемікою не обов'язково треба розуміти лише заперечення. «Натомість полеміка, властива поколінням від природи, тлумачиться як історична норма і є своєрідною наступністю, навчанням, співпрацею, розвитком досягнутого»<sup>22</sup>. Як уже зазначалося, у ранній роботі «Тема нашого часу» Ортега вирізняє два типи взаємодії між попереднім і наступним поколінням: 1) еволюційний, коли друге успадковує здобутки першого шляхом навчання або наслідування, і 2) революційний, який передбачає відкритий конфлікт і розрив між ними. Тепер філософ зауважує, що «кожне людське покоління містить у собі всі попередні, оскільки воно є ніби еккурсом всесвітньої історії»<sup>23</sup>.

Уявімо собі покоління не в горизонтальному зрізі, а у вертикальному – скажімо, у вигляді живої піраміди акробатів, коли одні стоять на плечах інших. Як правило, ті, хто утворюють її вершину, з насолодою відчують свою зверхність над іншими. Разом з цим їм не варто забувати, що вони полонені тих, хто стоїть унизу<sup>24</sup>.

Головним у житті поколінь філософ вважає не те, що вони змінюються, а їх взаємний перетин<sup>25</sup>. Отже, поняття покоління неодмінно передбачає увесь ряд попередніх поколінь.

---

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само. – С. 269.

<sup>22</sup> Там само. – С. 268–269.

<sup>23</sup> Там само. – С. 270.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само. – С. 274.



Водночас у теорії поколінь Ортеги є чимало положень, які викликають сумніви або заперечення. Одне з них – установлення хронологічних меж і конкретних дат, які можна назвати визначальними для формування першого і всіх наступних поколінь. Тут деякі критерії, запропоновані філософом, виглядають сьогодні не дуже переконливими. Так, слушно зауважуючи, що слід розрізняти роки народження поколінь і роки народження конкретних людей, які в ці покоління входять, філософ відштовхується від переконання, що «обличчя життя змінюється кожні п'ятнадцять років»<sup>26</sup>. Саме така тривалість і активного творчого життя кожного покоління, яке цю зміну здійснює.

Темп змін життєвих горизонтів на сучасному етапі розвитку цивілізації прискорився, тому запропонована Ортегою тривалість життя покоління п'ятнадцять років, як і «прив'язані» до цього відтинку часу історичні дати, що можуть вважатися «моментами народження» поколінь, слабкують на анахронізм і суб'єктивізм. Отже, для Ортеги-і-Гассета «покоління» є ключовим поняттям для осмислення руху життя, взятого як біо-соціальне явище, а сама сукупність індивідів, які це покоління утворюють, – рушійним механізмом, що забезпечує просування суспільства і культури вперед.

Принцип покоління в іспаномовній культурній традиції набуває особливого статусу завдяки не тільки Ортезі-і-Гассету, а й багатьом відомим європейським інтелектуалам, чиї роботи набули широкого розповсюдження в Іспанії та Латинській Америці. Як вказує у своїй докторській дисертації Томасо Теставерде, до них належать Вільгельм Піндер, Едвард Векслер, Карл Маннгейм і Юліус Петерсен, німецький літературознавець, який 1930 року видав працю «Теорія літературних поколінь», перекладену іспанською у 1947 році. Ці концепції, безперечно, заслуговують на детальний розгляд, але за браком місця обмежимося цитатою із докторської дисертації Томасо Теставерде, який стисло формулює внесок кожного мислителя у розвиток «поколінневого методу». На думку італійського науковця, він

структурується навколо трьох-чотирьох капітальних ідей, які представлені в теоріях згаданих авторів. Кожен з них більше розгортає якусь одну частину з корпусу одних і тих самих ідей, залежно від засадничих принципів, від яких відштовхується. Для Дільтея важливо встановити, який вплив здійснює оточення на індивіда; Ортегу-і-Гассета цікавить ідея історії як чергування поколінь, що змінюють дійсність, яка, своєю чергою, зумовлює різні типи бачення світу; Піндер зосереджується на визначенні внутрішньої місії кожного покоління; у Векслера ця місія набуває рис божественного покликання, яке молоде покоління повинно вло-

---

<sup>26</sup> Там само. – С. 279.

вити і реалізувати; у Маннгейма складні механізми соціальної еволюції фокусуються навколо семантичної єдності, яка зростає прямо пропорційно локалізації описаного соціального феномену; Петерсен завершує тим, що називає поколінням певну літературну групу<sup>27</sup>.

«Літературне покоління» Ю. Петерсен визначає як результат приналежності письменників 1) до однієї вікової категорії (статус «однолітка»), 2) одного географічного простору і 3) до одного типу людини. Теорія покоління також набула розвитку в оригінальних працях іспанських інтелектуалів, зокрема Педро Лаїна Ентральго («Покоління в історії» і «Покоління 98 року»), учня Х. Ортеги-і-Гассета Хуліана Маріаса («Історичний метод поколінь» та «Література і покоління») і багатьох інших.

За будь-яких обставин, – завершує свій підсумок Томасо Теставерде, – географічний чинник, довжина життєвих циклів, історичний контекст, тип взаємодії з батьками і місія – ось концептуальні координати, всередині яких розвивається ідея покоління<sup>28</sup>.

Згадані теорії широко використовуються в іспаномовних країнах для обґрунтування використання покоління як одиниці літературного процесу. Тут також можна навести безліч моделей і підходів. Найпоширенішими критеріями для об'єднання письменників в одне літературне покоління є 1) близькість дат народження, 2) схожість умов, у яких відбувалося їхнє інтелектуальне і митецьке становлення, 3) їх перебування в одному колі спілкування, завдяки чому відбувається взаємний обмін ідей, настроїв і формуються спільні моделі поведінки тощо, 4) події або явища, на які усі члени покоління реагують як на такі, що мають екзистенційне, культурне або естетичне значення, 5) специфічні ознаки стилю й поетики, які відрізняють одне покоління від іншого, 6) тип реакції на попереднє покоління (попередні покоління).

В іспанській літературі вирізняють «покоління 1898 року», «покоління 1927 року», «покоління 1936 року», «покоління 1938 року», «покоління 1950-х» та ін. Одне з останніх – «покоління Kindle», назване так, бо автори публікують свої твори за допомогою платформи Kindle direct publishing. У реальності список літературних поколінь набагато довший, ніж наведений тут. Не менш уживаний «метод поколінь» і в Латинській Америці. Серед прихильників цієї моделі варто згадати Педро Енрікеса Уренью, Хосе Антоніо Портуондо та Енріке Ан-

<sup>27</sup> Testaverde T. El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí // Tomasso Testaverde. Tesis doctoral. – Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2013. – P. 71.

<sup>28</sup> Там само.

дерсона Імберта. Останній поділяє за поколінневим принципом усю історію латиноамериканської літератури, визначаючи дати, головні характеристики епохи, а також культурні тенденції, що спричинили трансформації художніх смаків: він говорить про перше покоління письменників (ті, що народилися у період 1492–1556 років), про друге (1556–1598), третє, четверте і так до новітнього часу.

Літературний процес насправді може бути представлений як боротьба молоді та старості (Ю. Петерсен) — як ланцюг зусиль творчих груп однолітків, що змінюють одна одну і сформовані своїми епохами, тобто як послідовність письменницьких поколінь. Очевидно, що вже через факт співіснування приблизно в одну епоху митці з абсолютно відмінними ідеологічними уподобаннями й естетиками нерідко виявляють спільність тематики, проблематики і поетики. Недаремно Х. Ортега-і-Гассет порівнює покоління із «караваном», «у якому людині відведено роль полоненого і водночас таємного добровольця, щасливого своєю долею. Він крокує в цьому каравані, відданий поетам-одноліткам, типу жінки, який царював за часів його юності»<sup>29</sup>.

Тут принципово важливо підкреслити, що філософ говорить про «поетів-однолітків», тобто натякає на спільність естетичних чинників, які оформлюють будь-яке «літературне покоління», адже «життєвий стиль», або «життєвий проект», або «місія», що втілює на практиці сукупність творців-однолітків, поряд з усією повнотою і розмаїттям культурних практик, обов'язково передбачає певну суголосність митецьких уподобань та інтересів.

Надзвичайно плідний для осмислення закономірностей літературного процесу розкритий мислителями механізм взаємодії між поколіннями, зокрема теза того самого Ортеги про те, що кожне покоління відновлює весь шерек попередників, адже саме так забезпечується, з одного боку, життєздатність традиції, з другого — спроможність кожної національної літератури до постійного оновлення. Для Ортеги ідея поколінь — це дієвий метод історико-культурного дослідження, який можливо спроектувати на «будь-яке минуле»<sup>30</sup> і побачити «дане життя зсередини в її безпосередності»<sup>31</sup>.

Якщо перенести цей принцип на літературний процес, то очевидно, що він передбачає специфічний спосіб вивчення історії літера-

<sup>29</sup> Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея // Хосе Ортега-и-Гассет. Избранные труды / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич. — М.: Весь мир, 1997. — С. 262.

<sup>30</sup> Там само. — С. 263.

<sup>31</sup> Там само. — С. 233–403.

тури: треба наново переглядати списки імен, які її складають, і розбивати авторів за поколіннями, що змінюють одне одного. У тих випадках (а їх виявляється чимало), коли певна спільнота авторів не заявляє про себе як про групу однолітків, об'єднаних «духом доби», їхнє покоління треба «відновити», фактично створити, адже вони були «поколінням» уже через факт одночасної приналежності до конкретного часопростору. Далі треба ці «покоління» помістити у вертикальний контекст і розкрити способи взаємодії між ними на рівні діакронії. У результаті історія літератури має відійти від схоластики, від відірваного від життя академізму, проявити нові зв'язки між окремими творцями та явищами і стати чесною картиною душевних пошуків, виражених у слові, протягом всього періоду існування літератури.

Водночас принцип поколінь як метод у літературознавчих студіях постійно доводить свою слабкість. Демонстрацією цього є той факт, що іспанське літературознавство, попри його багаторічне оперування концептом «покоління», так і не створило історію літератури, більш-менш послідовно побудовану на цьому принципі. Зокрема чіткі інтервали змін, що дорівнюють 15 або 30 рокам, під час опису творчості конкретних літературних груп, яких називають поколіннями, не зберігаються, а «дати народження» поколінь є явищами різних порядків: в одних випадках це великі історичні події (як 1898 рік – втрата Іспанією останніх колоній, або 1936 рік – початок Громадянської війни), в інших ці факти суто естетичні (1927 рік – святкування ювілею Гонгори) або просто відображають емоційні стани членів спільноти («покоління без наставників»).

Спроби побудувати історію літератури як систему чергування і взаємодії поколінь, здійснені в Латинській Америці, також слабують на «штучність» інтелектуальних конструкцій, якими послуговуються науковці. Як приклад можна взяти працю кубинського літературознавця Хосе Хуана Аррома «Схема поколінь в історії латиноамериканської літератури (наближення до методології)»<sup>32</sup>. На жаль, автор не подає ані визначення покоління, ані обґрунтування, чому він бере відтинок 30 років як вік життя одного покоління. Певною мірою такий підхід нагадує думки одного з попередників Ортеги Джузеппе Феррарі, про якого йшлося вище.

Головна проблема, яку намагається розв'язати Х. Хуан Арром, – встановлення першої дати, від якої треба вести відлік власне латино-

---

<sup>32</sup> *Arrom J. J. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (ensayo de un método) // Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. – Tomo XVI. – Enero-Abril, 1961. – Número 1. – P. 1–58.*

американських поколінь. Рік відкриття Америки – 1492-й – такою датою бути не може, адже

ця подія, незважаючи на те велике значення, яке вона має в нашій культурі, ані починає, ані завершує жодне покоління. Натомість вона сталася якраз посередині життєвого циклу покоління завойовників і авантюристів, які кілька років перед цим готували політичну уніфікацію Іспанії і підштовхували Португалію до того, щоб та розпочала свої заморські походи заради захоплення територій в усіх частинах світу<sup>33</sup>.

Христофор Колумб належав до покоління католицьких королів, чий цикл відкрився 1474 року, коли Ізабелла і Фердинанд уклали шлюб і створили передумови для об'єднання країни, і закінчився у 1504 році, коли королева померла. Отже, саме 1504 рік має вважатися першим роком першого латиноамериканського покоління, адже саме тоді Колумб повернувся зі своєї останньої заокеанської подорожі, а також був надрукований лист Веспуччі, в якому вказується,

що землі, які побачив Адмірал були частиною не Азії, а абсолютно нового континенту. Публікація цього документа становить справжнє інтелектуальне відкриття Америки. Покоління, яке виходить на сцену 1504 р., було першим поколінням, яке усвідомлювало, що діє в Новому світі<sup>34</sup>.

До нього належать знані іспанські конкістадори. Далі відштовхуючись від 1504 року, Х. Хуан Аррома поділяє всю історію латиноамериканської літератури на шістнадцять поколінь, життєвий цикл кожного дорівнює 30 років. Ланцюг поколінь виглядає логічно й охоплює усі головні напрями й течії латиноамериканської літератури, хоча кожного разу можна посперечатися щодо вибору «дат народження» поколінь. Але головний недолік запропонованої схеми полягає в іншому: Х. Хуан Арром ігнорує те колосальне культурне розмаїття, яке вирізняє іспаномовні країни західної півкулі, бо представляє всі їхні літератури як єдиний уніфікований процес. Отже, допомагаючи розкрити трансформації життя в одному вимірі, «метод поколінь» спрощує літературну реальність у багатьох інших, адже занадто схематизує літературний процес.

Протягом останніх десятиліть в іспанській теорії літератури активізувалася полеміка про те, чи доцільно взагалі вживати термін «покоління» у дослідженнях з історії літератури. Така тенденція впливає із загальної недовіри до «тотальних історій літератури» як таких, що претендують на встановлення абсолютної знакової гегемонії

<sup>33</sup> Там само. – С. 8.

<sup>34</sup> Там само. – С. 9.

і гомогенізації національної культури. Зокрема гостре незадоволення викликає елітаристська модель свідомості, закодована у «методі поколінь», який трактує історію літератури як продукт «обраних» митецьких спільнот, що змінюють і полемізують одне з одним. У такий спосіб принципи «масовості» і «мультикультурності», які мають таке виняткове значення для переосмислення онтологічного статусу сучасної літератури, заперечуються і відкидаються.

Є ще одна теоретична проблема, з якою стикається іспаномовна теорія літератури, коли намагається вписати в теорію поколінь літературний процес: останній занадто «екзотизується» і відрізається від глобальних літературних процесів. Так сталося зі знаменитим «поколінням 1898 року», яке традиційне іспанське літературознавство намагається протиставити модернізму. За цією відомою і тривалою суперечкою слід бачити глибшу проблему: щоразу науковцю доводиться якось узгоджувати «метод поколінь» як з універсальними, так і з локальними тенденціями розвитку літератури, і в дуже багатьох випадках це зробити не вдається<sup>35</sup>.

Усі критики концепту покоління, – зауважує Томасо Теставерде, – а також можливість його застосування до дослідження історії й літератури <...>, наводять два типи контраргументів. Або вони висловлюють сумнів, що історичну еволюцію навряд чи можливо втиснути в ритми, що утворюються регулярно змінюю часових відтинків рівної довжини, як на цьому наполягають деякі впливові теорії поколінь, що претендують на методологічну обґрунтованість. Або вказують на багатозначність самого терміна «покоління», що само по собі виводить проблему за межі науки<sup>36</sup>.

Скептицизм стосовно поколінневого методу підсилюється сучасною постмодерністською ситуацією, в якій спілкування між поколіннями визначається такими чинниками, як перетворення культури на симулякр, анонімність природи влади, омасовлення людської свідомості, зростання ролі та стрімке оновлення електронних засобів комунікації, бруталне використання культурних політик для нав'язування певних ідеологій та ідентичностей тощо. За таких умов не має сенсу шукати якогось однозначного розуміння проблеми покоління, а над-

---

<sup>35</sup> Докладніше про цю полеміку «покоління 1898 року» і принципу покоління взагалі – моя стаття: *Пронкевич О. В.* Історія літератури чи конструювання нації? (Переосмислення ідейно-естетичної природи іспанського модернізму) // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 10–18.

<sup>36</sup> *Testaverde T.* El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrì // *Tomasso Testaverde.* Tesis doctoral. – Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2013. – P. 27–28.

то картини чіткої зміни-взаємодії поколінь, про яку мріяв Ортега та інші європейські мислителі першої третини ХХ століття.

Ці настрої вловив Едуардо Матео Гамбарте, який у своїй книзі «Концепт літературного покоління» називає звернення до методу не більше, ніж

спробою підмінити конкретну соціальну динаміку штучною і абстрактною поколінневою діалектикою, що відновлює монолітний стан речей, який не враховує *постфігуративні* зміни <...>, це скасування «я» і нав'язування свавільно вигаданого «ми»; це не перетворення особистості на суб'єкт історії, а «записування» її на жорсткий диск вісторичного вічного<sup>37</sup>.

Ця критична позиція науковця впливає з його неприйняття принципу історизму, зняряддя якого постає поколінневий метод, що обґрунтовує певні ідеологічні та націоналістичні наративи і в такий спосіб ігнорує реальну внутрішню суперечливість літературного процесу.

Які висновки з іспаномовного досвіду повинні зробити ті українські літературознавці, що беруться до справи застосування ідеї покоління до історії української літератури? По-перше, слід бути свідомим тих труднощів, із якими стикаються науковці і які навряд чи можливо розв'язати. Це не «метод», а радше підхід, який формує загальний напрямок думок і дослідницьких стратегій. Завдяки його застосуванню, справді, можливо оприявнити «приховані», «непомічені» раніше нові зв'язки між суб'єктами історії літератури. Але існує не менша небезпека – нав'язати літературній реальності нову штучну модель (само)ідентифікації. Якщо кинути оком на назви робіт, на публічні висловлювання, у яких з'являється термін «покоління», то легко помітити, що більшість із тих, хто оперує ним, робить це некритично. Українським історикам літератури знову доведеться шукати якнайточніше визначення поняттю «покоління», розуміючи, що навряд чи це взагалі можливо зробити. Також вони мають з'ясувати, як принцип поділу на покоління узгоджується із традиційною термінологією і хронологією українського літературознавства.

По-друге, попри всі недосконалості «методу», прочитання історії української літератури крізь призму «покоління» виявляється плідним, адже існують об'єктивні причини для ре-актуалізації генераційного фактора в українських гуманітарних дослідженнях. Так вивчення контексту, в якому українські інтелектуали виявляють ін-

---

<sup>37</sup> *Gambarte, Mateo Eduardo. El concepto de generación literaria. – Madrid, Síntesis, 1996. – P. 272.*

терес до ідеї покоління доводить, що найчастіше посилення на неї з'являються, коли йдеться про кризу еліт або їхню неспроможність налагодити українське життя як проект, гідний наслідування і активної розбудови. Так сталося тому, що осмислення реальності крізь призму принципу покоління логічно впливає з елітаристського розуміння історії та культури, до якого велика частина українських інтелектуалів ставиться прихильно. Під останнім мається на увазі бачення поступу насамперед як продукту діяльності меншин, яким, по суті, є покоління.

Щоправда, в Україні становлення справжніх націотворчих, державотворчих і культурних еліт так і не відбулося. Ось чому українські покоління у підсумку виявляються «дезертирами», тобто не можуть себе до кінця розкрити, не висувають потужних життєвих програм, які перебувають на рівні вимог часу. Їм увесь час щось заважає: або терор, або невміння і небажання злагоджено, віддано і – головне – професійно працювати заради власної країни. Весь дискурс покоління в українській літературі просякнутий меланхолією за повноцінною елітою, що втілить на практиці візію про досконалу українську націю.

Крім того, «осучаснена теорія» покоління дає змогу по-новому поглянути на «полеміку» між «батьками» і «дітьми», яка відбувається сьогодні в українській культурі та літературі. Тут доцільніше вже не вживати терміни «полеміка» або «конфлікт» у традиційному розумінні цих слів, а говорити про інформаційну війну «старих» проти «молодих» або про радикальний комунікативний розрив, коли люди не те що не розуміють, а вже не вміють і не хочуть чути одне одного. Ми маємо справу не з наступом дітей, які несуть нове і модернізують життя, проти батьків, як це було раніше, а з навалою батьків, що використовують усю міць привласнених ними засобів масової інформації для нав'язування молоді морально застарілих ідеалів і способів існування.

Нарешті «поколінневий принцип» може стати у пригоді, якщо не для повного переписування історії української літератури (як було сказано вище, цей проект неможливий), то хоча б для знаходження усередині неї цілих дискурсів, які можуть слугувати своєрідними ключами для розуміння певних процесів. Річ у тім, що творці української культури мають схильність поділяти себе на покоління ще й тому, що їх коло вузьке не тільки в кількісному сенсі, а й у тому розумінні, що їхні члени щільно пов'язані між собою або родинними, або дружніми стосунками. У ньому практично немає чужинців, до того ж непоодинокі випадки існування цілих династій, у яких певне



уявлення про незалежну і вільну Україну, про призначення мистецтва, про етику передається буквально від батьків до дітей і далі до онуків і правнуків. Українська культура — ще й досі «сімейна справа» великої, але обмеженої кількості відомих родин, а не всієї широкої української спільноти. За таких обставин принцип покоління нерідко збігається із принципом родоводу, а самі світоглядні зміни, спричинені історією, обов'язково проявляються як міжпоколіннева полеміка.

Використовуючи такий підхід, було б цікаво простежити, в який спосіб еволюціонує розуміння української національної ідентичності протягом кількох століть і яку роль відіграє в ньому рух поколінь українських літераторів. Як було сказано вище, у кожній великій ідеї є свій цикл існування, довший за життя одного покоління. Відповідно до такого підходу, має сенс виділити головні принципів моделі української національної ідентичності (панслов'янська, народницька, європейська, радянська, постмодерністська) і простежити, як кожна з них репрезентована в житті і творчості кількох поколінь конкретних відомих українських родів.

Отже, досвід використання ідеї покоління, набутий іспаномовними культурами, поза сумнівом, стане у пригоді українським літературознавцям. З одного боку, він є застереженням від надмірного захоплення цим принципом як інструментом літературознавчого дослідження, адже «поколінневий метод» не гарантує жодних надійних результатів, тобто не є методом. З другого боку, іспаномовні теорії літературного покоління допомагають глибше осмислити український літературний процес, бо програмують нові підходи до прочитання творів — як до тих, що вже стали невід'ємною частиною українського національного літературного канону, так і до тих, що пишуться зараз.

**Пам'ять і постпам'ять**  
**(на матеріалі роману Ліни Костенко**  
**«Записки українського самашедшого»)**

Проблематика культурної пам'яті – один з органічних чинників історії української літератури ХІХ–ХХ століть. Не останнє місце така проблематика посідає і в сучасному літературному житті. Серед причин її актуальності – і типові, і не зовсім. Нескладно зрозуміти посилений інтерес до уроків минулого в перехідну добу, коли відбувається цілковита трансформація суспільного ладу й окреслюються нова парадигма його розвитку. Тим паче, чимало сторінок минулого були раніше, за часів Радянського Союзу, табуйовані: це призвело до того, що замовчані постаті та факти історії перейшли в розряд витісненої, а тому травматичної, колективної пам'яті. Загалом тут маємо справу з типовим постколоніальним синдромом, який спонукає до переосмислення минулого з принципово нових позицій, закономірних для сучасного статусу народу, який уже здобув державність і має вбудовувати відповідну матрицю культурної ідентичності.

У переосмисленні національної історії художня література виявляє безпосередню заангажованість, причому доволі виразну. Ця тенденція бере початок, либонь, у 60–80-х роках ХХ століття, коли наші письменники спробували – перечитуючи сторінки історичного минулого України та осягаючи героїку (від Київської Русі до кирило-мефодіївців, Драгоманова та Франка), – сформулювати національну ідею. Рішучого поштовху такій ідеологічній програмі надав рух шістдесятників, який, попри обов'язкові для радянської матриці принципи (культ «народних мас», революційний дух, соціалістичні традиції), усе-таки тяжів до національно орієнтованої моделі минулого<sup>1</sup>.

---

*Поштова адреса:* Київський університет імені Бориса Грінченка, вул. Тимошенка, 13-б, каб. 203-а, м. Київ, 04212. *E-mail:* y.polishchuk@kubg.edu.ua

<sup>1</sup> *Гриценко О.* Своя мудрість: Національні міфології та громадянська релігія в Україні. – К.: УЦКД, 1998. – С. 168–169.

Проте повномасштабно нове трактування національної історії розгортається вже в умовах незалежної України. Наголосимо, що зараз ідеться не так про заповнення білих плям (актуальне завдання 1990-х років), як про «перезапуск» історичного досвіду відповідно до вимог новітнього часу. А це складне та багатовимірне завдання. У його межах варто визнати особливу роль романної прози як стратегічно важливої складової сучасної української літератури.

Концептуальною для цієї статті є ідея американської дослідниці Маріанни Гірш про *постпам'ять*, яку в нашому контексті варто дещо модифікувати. За твердженням американської дослідниці, *постпам'ять* — це пам'ять другого покоління, успадкована; вона належить нащадкам тих, хто пережив колективну травму в минулому. Передусім ідеться про друге (чи наступні) покоління євреїв, які іммігрували в США, але при цьому зберегли свою ідентичність, пов'язану з країнами Центрально-Східної Європи, звідки походили їхні предки. Така пам'ять є в певному сенсі фальшивою, адже формується на підставі не власного досвіду пережитого, а непрямих свідчень, властиво — спогадів старших (усних чи записаних), зацілілих речей, зокрема документальних фотографій. Однак сила впливу цієї вторинної пам'яті, як зауважує Гірш, така велика, що її цілком можна порівнювати із власне пам'яттю<sup>2</sup>, незважаючи на значну часову відстань, що відділяє молоде покоління від минулих травматичних подій у житті їхніх батьків і дідів.

Звідси постає феномен, коли *постпам'ять* переживається як власна пам'ять. *Постпам'ять* характеризує приватний досвід людей, які росли у світі, що зазнав вирішального впливу наративу минувшини, сформованого ще до їх народження<sup>3</sup>. Зв'язок *постпам'яті* з минулим опосередкованіший, ніж у звичайної пам'яті. Саме тому він концентрується в артефактах (фотознімках, документах, пам'ятках) і живиться з оповідей тих, хто «пам'ятає насправді». Термін «*постпам'ять*» упроваджено для означення мнемонічного феномену американських нащадків жертв Голокосту. Проте, як зазначає Гірш, його можна застосувати і до інших спільнот, які в певний момент історії пережили

---

<sup>2</sup> Hirsch M. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. — Cambridge: Harvard University Press, 1997. — 306 p.; Hirsch M. *The Generation of Postmemory// Poetics Today*. — 2008. — No. 1 [columbia.edu].

<sup>3</sup> Hirsch M. *The Generation of Postmemory// Poetics Today*. — 2008. — No. 1 [columbia.edu]; Hoffman E. *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. — New York: PublicAffairs, 2004. — 301 p.

колективну травму, тобто до різних суспільств, які – унаслідок тиску вкрай агресивних систем – зазнали втрати власної суб'єктності<sup>4</sup>.

Якщо накласти запропоновану схему на українську культурну ситуацію нашого часу, очевидно визнаємо слушність підходу американської дослідниці щодо відчитування травматичного досвіду минулого, який позначається на сучасному стані колективної ідентичності<sup>5</sup>. Через недослідженість цього аспекту відкритим лишається питання, чи є постпам'ять суттєвим чинником сучасної тотожності українців. Однак про актуальність проблеми можуть свідчити окремі явища, якот: 1) підвищена увага до родинної пам'яті, до приватної історії, що нерідко протиставляється офіційній доктрині; 2) затребуваність публіцистики, що порушує питання ідентичності в її тягlostі; 3) апелювання до досвіду минулого в мистецтві, зокрема в художній літературі, причому не так до історичної тематики, як до переосмислення уроків минулого в актуальному вимірі буття.

Ідею постпам'яті, застосовану до українських суспільно-культурних реалій, можна розвинути через описування оригінального досвіду повторного (себто сучасного) табування або ідеологічного фальшування історичної пам'яті. Позаяк українське суспільство не є цілком вільним і зазнає певних (нехай вибіркових чи фрагментарних) цензурних обмежень у просторі публічної комунікації, обговорення дражливих історичних проблем досі не стало для нього узвичаєною практикою. Мало того, влада нерідко зацікавлена у замовчуванні таких проблем чи в їх однобічному, спрощеному висвітленні. Зокрема останніми роками так подають суперечливі сторінки історії СРСР, Другої світової війни, національно-визвольної боротьби, репресій радянського періоду, дисидентського руху тощо. Брак можливостей для неупередженого осмислення травматичної пам'яті минулого заганає цю пам'ять углиб і сприяє тому, що період переживання травматичного досвіду подовжується ще на невизначений час. На думку сучасних психологів, такий період зазвичай становить чотири покоління<sup>6</sup>. Проте його перебіг залежить від умов і може бути або прискорений (у демократичному суспільстві з активною політикою витіснення травми із суспільної свідомості), або ж, навпаки, сповільнений, як у нашому випадку.

Для означення актуальної української ситуації варто, крім поняття постпам'яті, упровадити також термін «*транспам'ять*». На відмі-

---

4 Hirsch M. The Generation of Postmemory// Poetics Today. – 2008. – No. 1 [columbia.edu].

5 Психолог Тетяна Воропаєва: «Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління» // Український тиждень. – 2013. – 15 листопада [tyzhden.ua].

6 Там само.

ну від постпам'яті, транспам'ять не знімає з порядку денного пережиту в минулому травму. Неспроможна актуалізувати, вона (із зовнішніх чи внутрішніх причин) осмислює травму минулого лише вибірково, неповно, ситуативно, усе ще зазнаючи певного тиску та політики табування. Отже, чинник пам'яті в таких умовах надалі лишається маргінальним або маргіналізованим, попри його задеклароване визнання: це зумовлює невротичність ситуації. Розтягування травматичного переживання в часі — до двох, трьох і більше поколінь — маловивчений процес, і його наслідки складно прогнозувати. З позицій сьогодення у ньому важливе, на противагу постпам'яті, не повноцінне переживання драми минулого, а передавання (у різних формах, часто неявних, опосередкованих чи прихованих) інформації про це минуле, тобто забезпечення тягlosti пам'яті, що намагається пробитися крізь офіційну риторику замовчування та маргіналізації.

Проблема транспам'яті загострює культурну ідентифікацію людини в сучасному українському суспільстві. З одного боку, є форми офіційної культури, які виявляються головно через мас-медіа, — саме в них реалізується вибірковий підхід до визнання/невизнання окремих драматичних подій минулого. Зрештою, відверто розважальна та споживацька скерованість ЗМІ теж слугує відверненню уваги від проблем пам'яті, що можна цілком виразно простежити в мас-медійній політиці останніх років. З іншого боку, художня література, авторська публіцистика, музика тощо — це приклади культурної діяльності, яка, навпаки, зосереджує увагу на травматичному досвіді, зокрема на індивідуальному його переживанні в сучасних умовах. Факти мистецтва за визначенням є свідченнями другого ряду (охудожненими, індивідуалізованими версіями загальної історії), а в цьому разі їх «вторинність» посилюється ще й тому, що переживання минулого заломлене крізь свідомість молодого покоління, яке не було безпосереднім свідком трагічних подій<sup>7</sup>.

Ідея постпам'яті порушує кілька проблем, які окреслюють найважливіші аспекти колективної ідентифікації. Варто їх означити, одразу завваживши, що в межах цієї статті не буде запропоновано докладного аналізу кожного з названих нижче чинників, натомість запропоновано вибіркoві рефлексії, що лише пунктирно відображають глибину мнемонічної проблематики. Отже, ідеться про такі напрями: 1) феноменальність постпам'яті та її роль у сучасній культурі; 2) постпам'ять як альтернативна версія історії — суб'єктивна, індиві-

<sup>7</sup> *Laub D. Zdarzenie bez świadków: prawda, świadectwo oraz ocalenie /* Tłum. T. Łysiak // *Teksty Drugie*. — 2007. — Nr 5. — S. 118.

дуальна, приватна; 3) транспам'ять: життя у світі, де домінує чужий нарратив — так, що «заглушує» власний, щойно створений; 4) можливість подолання постпам'яті, звільнення від неї, зокрема без утрати власної ідентичності, базованої на тяглоті роду й традиції.

Якщо спокуситися на подальшу гру з термінами, можна навести ще одне цікаве поняття з цього ряду — *контрпам'ять*. Його вживає німецька культуролог Аляйда Ассман, чії праці про механізми пам'яті останнім часом набули великої популярності та навіть здобулися на український переклад<sup>8</sup>. Позаяк мистецтво, на думку дослідниці, тяжіє до перманентної інновації, його завданням є постійне долання меж поміж архівом і тим, що не підлягає архівації. Іншими словами, цінність мистецтва з цього погляду вимірюється його вмінням реінтерпретувати пам'ять, позбавляти її сталості та поверховості архівного знання. Таке «оживлення» пам'яті, вочевидь, передбачає передусім емоційну складову, яку не здатні зберегти архіви, а також потребу переосмислення минулого з позицій актуальних подій і аргументів. Ассман уживає термін, характеризуючи знамените оповідання Данила Кіша «Енциклопедія мертвих». Вона стверджує, що письменник

...конструє парадоксальну контрпам'ять, яка утримує все, що як суто наявне не піддається кодуванню й, отже, не може бути записаним, те, що не проминаючи, не залишає по собі жодного сліду. У такий спосіб Кіш спрямовує свій погляд по той бік архіву, намічаючи у парадоксальній борхесівській манері архів того, що не підлягає архівації<sup>9</sup>.

Актуальна художня література, яка віднедавна твориться в умовах незалежної Української держави, бездоганно віддзеркалює окреслене вище коло завдань. Адже її питомий обов'язок — творення культурного образу пам'яті, що є базовим для національної спільноти. Ева Томпсон слушно завважувала:

Література є дуже важливим будівельним блоком і засобом вираження національної ідентичності. Ставлення різних націй до перемоги та поразки дуже різняться і певною мірою залежать від чинників, відображених у літературі. Схоже, що головну роль у формуванні національної ідентичності відігравали війни, незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою. Пам'ять про ці війни облагороджувалася, коли їх описували національні еліти<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. — К.: Ніка-Центр, 2012.

<sup>9</sup> Там само. — С. 417.

<sup>10</sup> Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської. — К: Основи, 2006. — С. 31.

Так чи так, потенціал пережитого драматичного та конфліктного досвіду доволі великий, а інтерес до нього в сучасній культурі не випадковий.

У найновішій українській літературі сформувався солідний масив творів, присвячених кореляції минулого із сучасним. Назвемо лише деякі книжки, які видані нещодавно та викликали резонанс у середовищі критиків і читачів. Це романи «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко (2009), «Чорний ворон» Василя Шкляра (2009), «Століття Якова» та «Соло для Соломії» Володимира Лиса (2010; 2013), «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко (2011), «Москалиця» та «Черевички Божої матері» Марії Матіос (2008; 2013), «Війна і ми» Сергія Пантюка (2012), «Танго смерті» Юрія Винничука (2012), «Червоний» Андрія Кокотюхи (2012), «Горянин. Води Господніх русел» Мирослава Дочинця (2013) тощо. Очевидно, що йдеться про різний ступінь заангажованості в історію, проте об'єднує цих різних авторів та їхні різні твори саме інтенція подолання травматичної пам'яті через її художнє, олітературене «проговорювання».

Нижче спробуємо розкрити особливості функціонування пам'яті, постпам'яті та транспам'яті на прикладі популярного роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». Хоча у творі йдеться про сучасний період української історії, письменниця екстраполює події наших днів на ширше часове поле, пов'язуючи їх з історією становлення незалежної України, з розвитком національної ідеї в нашому суспільстві. Саме цим продиктований вибір роману для ілюстрування окреслених вище ідей. Варто зазначити, що «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко – твір суперечливий щодо художніх якостей, про що авторів уже доводилося писати раніше<sup>11</sup>. Однак у контексті проблеми пам'яті, базової для нашого перехідного періоду, цей роман цілком симптоматичний. Він чітко демонструє дві протилежні тенденції, про які нам ідеться, – спроби повернення пам'яті, подолання її як травматичного досвіду минулого та намагання забути травму минулого, табувати й переступити її.

Проблематика пам'яті органічна для творчості Ліни Костенко. Її «Записки українського самашедшого» логічно розвивають і певною мірою підсумовують рефлексії авторки над українською історією. Критики вже давно завважили, що Ліна Костенко – поет пам'яті. Про це переконливо свідчать її твори «забороненого» періоду, тобто 1970–1980-х років, а передусім – історичний роман у віршах «Мару-

<sup>11</sup> Поліщук Я. РЕВізії пам'яті: літературна критика. – Луцьк: Твердиня, 2011. – С. 99–117.

ся Чурай», який вважають найбільшою творчою вершиною письменниці. Характерною є еволюція проблеми пам'яті впродовж тривалого часу: якщо раніше в поезії Ліни Костенко домінували драматичні акценти, то творчість останніх років позначена наголошеним трагізмом, апокаліптичними настроями. Людмила Тарнашинська відзначає:

Тільки трагізм той – без колишнього надриву, без оголеного нерву: він ховається усередину власного зболеного «Я» – як у мушлю, нерідко втрачаючи емоційну безпосередність та ліричну забарвленість<sup>12</sup>.

Спроба письменниці «історизувати» свій час у новому романі – відважна та ризикована. Авторка розгортає такий проект одночасно у двох системах координат, що відповідають синхронній і діяхронній осям розуміння часу. У першому плані вона окреслює образ нашого часу, періоду державної незалежності України, надаючи йому ознак ентропійного, анемічного та профанного періоду в історичній тяглоті епох. Понурі враження від сучасності лише зрідка перериваються спалахами пасіонарності. У другому плані відкривається ретроспекція втрат і здобутків України, модельована в межах людського життя. Невипадково відправним пунктом стає рух шістдесятників: ті, кому нині сімдесят-вісімдесят літ, саме в шістдесятих роках ХХ століття переживали період молодечого бунту. Авторка, яка теж належить до цього покоління і, безперечно, є його речником, надає бунтові 1960-х сакрального смислу, вказує на нього як на початок боротьби за українську ідею (очевидно, не без спрощення та метафоризації образу).

У діяхронній осі роману чітко визначено *три рівні*, що співвідносяться з трьома поколіннями та відображають відповідні морально-етичні пріоритети. Метод «розщеплення» історичного часу на поколіннєві «молекули» не новий, і в цьому разі він, з одного боку, успішно передає історичну тяглоту процесу формування національної ідентичності, а з другого – вказує на нестабільність, перерваність або навіть реверсність цього процесу, аж ніяк не схожого на лінійну еволюцію. На першому плані в романі Ліни Костенко – середнє покоління, яке репрезентує протагоніст твору (і на другому плані – його дружина й товариші), проте оцінні судження героя прямо чи опосередковано відображають моральний кодекс шістдесятників (покоління його батька): у цьому однозначно вгадується присутність авторки, яка делегує свої погляди головному персонажеві тво-

---

<sup>12</sup> Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 46.



ру<sup>13</sup>. Герой Ліни Костенко, який мимоволі репродукує травматичний досвід минулих поколінь, осмислюючи його, демонструє типову ситуацію постпам'яті, описану в працях Маріанни Гірш і Дорі Лауб, тобто свідчення другого рівня (опосередковані). Його сприйняття – це не тільки рівень «свідка свідчень інших», а й рівень «свідка самого процесу буття свідком»<sup>14</sup>. Цим нас і цікавлять оцінки та рефлексії протагоніста твору.

Третім стає покоління *тінейджерів*, однолітків сина протагоніста. Попри критику прагматичності, письменниця оптимістично змальовує його роль у поверненні до національних ідеалів. У розподілі поколінневих ролей немає однозначного позиціонування. Апокаліптичні нотки не просто наявні у творі, а певною мірою визначають його ідейну тональність. Це те зло, яке відтінює (хоча й зумовлює, з іншого боку) життєву пасивність протагоніста, його внутрішню скованість і страх перед активною самореалізацією. Загальна характеристика нашого часу під пером авторки набуває категоричних, виразно апокаліптичних ознак:

Розлючені бики шаленіють, з ревом мчать по бруківці, нахромлюють на роги і розкидають усе, що трапиться їм на шляху. Головне – коли тебе збили, намагайся відкотитися вбік.

Якщо сприймати це як метафору, то я відкотився вбік. І лежу на узбіччі сучасності, а вона двиготить далі з налятими кров'ю очима. За нею женуться, штрикають ножами і дрюччям, вона відчайдушно відбивається, мотає головою, когось уже підняла на роги, а вони її б'ють, підривають бомбами, розяत्रюють, провокують. І вона реве, і мчить, і вибухає люттю, і розтопані люди й народи стогнуть, і нема Гемінгвея, що написав би цю криваву фієсту сучасності<sup>15</sup>.

Проте не можна стверджувати, що Ліна Костенко цілковито заперечує принцип еволюції: незважаючи на суперечливі процеси, вона все ж простежує утвердження української справи, що, на її думку, є поверненням до місії шістдесятників і розвитком на новому історичному етапі. Зображення світу в його історичному русі зумовлює численні ремінісценції та оцінки минулого в «Записках українського самашедшого». У таких оцінках увагу зосереджено головню на нерелізованих амбіціях, колективних поразках, утрачених шансах. Проте в романі наявні й оцінки на рівні індивідуального самоусвідомлення,

<sup>13</sup> Див.: Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – С. 418–419.

<sup>14</sup> Laub D. Zdarzenie bez świadków: prawda, świadectwo oraz ocalenie / Tłum. T. Łysiak // Teksty Drugie. – 2007. – № 5. – S. 118.

<sup>15</sup> Костенко Л. Записки українського самашедшого. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. – С. 162–163.

крізь які проектуються психологічні травми персонажів – комплекси провини, меншовартості, незатребуваності, що переходять у життєву нереалізованість.

Вартий уваги і гендерний аспект проблеми пам'яті. Світосприйняття героя Ліни Костенко контраверсійне: він, чоловік, сам зізнається, що українське суспільство фемінізоване, а це є безпосереднім наслідком минулих втрат. Свідомість сучасного чоловіка зазнає деформаційного тиску обставин, що надалі ставлять його в уражену позицію:

Мужчини імперських націй мислять категорією сили.

Мужчини поневолених, але гордих націй мислять категоріями свободи.

А такі, як оце ми, все надіються, що якимось воно буде.

Не буде. Люди, які пережили критичну масу принижень (і стерпіли!), не можуть бути повноцінними громадянами. Фактично я теж неповноцінний громадянин, бо я терплю<sup>16</sup>.

Отже, герой усвідомлює себе причетним до тоталітарної травми, проте не відповідальним за неї. Він не спроможний визволитися від інерції минулого, звільнитись од відчуття безпорадності. Тут протагоніст роману виражає радше ситуацію транспам'яті, ніж постпам'яті, адже він і далі живе в напіввільному суспільстві, яке не позбулося страхів минулого та не витіснило пережитого в минулому досвіду втрат.

Осьовим для авторки є час становлення української нації. Ліна Костенко сприймає розгортання національного руху в ХХ столітті як історію героїчної оборони від зовнішнього агресора, у такий спосіб ілюструючи бінарну схему, що відповідає військовій ситуації. І коли щодо минулого бінарне протистояння є адекватною формулою, то стосовно оцінки сучасних подій із Ліною Костенко можна сперечатися. Варто поставити собі бодай кілька принципових (і від того не менш риторичних) запитань, до яких підводить читання роману «Записки українського самашедшого»: чи й досі існує чіткий, нерозмитий фронт між українською та іншими ідентичностями? Чи він характеризує тільки зовнішні позиції, чи пролягає також усередині суб'єкта, яким є українська спільнота? Чи вістря загрози не змінилося до невпізнання?

Проте головний докір Ліни Костенко сучасникам полягає в тому, що вони втратили позиції, відмовилися від боротьби та гострого протистояння, до якого вдавалося старше покоління (шістдесятни-

---

<sup>16</sup> Там само. — С. 96.

ки). Тож позиція оборони, єдина можлива та виправдана, на переконання авторки, засвідчена лише національними героями минулого, які, навіть мертві, символічно присутні в сучасності, бо здатні мобілізувати думку, ідею, волю до боротьби: це ті мертві, які «тримають лінію оборони». І лише у фіналі твору, під час чергового повстання, умовна рівновага історії знову відновлюється, а принцип наступництва моральних заповідей між поколіннями нарешті повноцінно реалізується: тепер «лінію оборони тримають живі».

Розірваний поколіннєвий ланцюг можливо відновити, на думку Ліни Костенко, у третій генерації, яка нарешті виходить із тіні тоталітарної травми. Ця транспозиція, може, дещо спрощена, проте загалом передає потяг суспільства до відновлення втраченого балансу. Найкритичніше у романі зображене середнє покоління, яке виросло в умовах глибокої суспільної кризи та не зуміло проявити себе в глуху добу тоталітарного застою: воно змарнувало свій шанс на поколіннєвий бунт, замінивши його пасивними формами опозиції до злочинної влади. І навпаки, старше (шістдесятники) та молоде (XXI століття) покоління письменниці схильна сприймати поблажливо, дещо компліментарно, вважаючи їх виразниками української ідентичності та бунтівної свідомості:

Тепер прийшло покоління Помаранчевої революції. І вже аж ці переможуть. Це вже не те щось середнє між бунтом і пиятикою, що прийшло у міжчассі, що тусувалося по кав'ярнях і застряло на пофігізмі, коли потрібен був голос покоління, – це вже NEXT-покоління, якого ми ждали і воно прийшло<sup>17</sup>.

Усяке узагальнення хибує на умовність, і така градація поколінь спрощує карту індивідуальних інтенцій, зводячи її до типових моделей поведінки. Проте, за всієї умовності, поколіннєва схема чітко демонструє разючі зміни, які відбулися упродовж ХХ століття у суспільній свідомості. Тому влучні оцінки Ліни Костенко загалом корелюють зі спостереженнями соціальних психологів, які розрізняють кілька помітно різних генераційних чинників у новітній історії. Наприклад, російська дослідниця Людмила Петрановська пише про чотири послідовні покоління у повоєнній історії СРСР<sup>18</sup>. Перше – це діти війни (ті ж таки шістдесятники, генерація Ліни Костенко), чийми спільними ознаками є недолюбленість і жорсткість; друге – діти дітей війни, теж із травмованою психікою. У третій генерації виявляється те, що ми означили вище як феномен постпам'яті: почуття

<sup>17</sup> Там само. – С. 407.

<sup>18</sup> *Петрановская Л.* Травмы поколений [soznatelno.ru. – 13.05.2013].

тривоги та провини; звідси своєрідна психологічна домінанта, виражена в гіпервідповідальності таких людей. Четверте покоління, навпаки, звільняється від моральних імперативів і прагне сприймати життя легко та невимушено: звідси популярне в епоху застою позиціонування «пофігізму».

Звернімо увагу на те, що в тяглоті поколінь зазнає радикальної зміни система цінностей: якщо раніше домінували загальні, державні, колективні цінності, то із часом на порядку денному постають цінності приватні, родинні, які посідають перше місце. Л. Петрановська зазначає:

...для четвертого покоління вже значно важливіший конкретний родинний контекст, ніж глобальна минула травма. Але неможливо не бачити, що чимало сьогоdnішнього все ж виростає з минулого<sup>19</sup>.

Таке переакцентування спостерігає Ліна Костенко, причому в її романі воно стає джерелом невротичних переживань головного персонажа, який не може подолати своєрідне роздвоєння між громадянським і родинним обов'язками, з одного боку, а з іншого – страждає через неможливість активно проявити громадянську позицію.

Поколінневі процеси нашого часу відображають глибокі деформації суспільного розвитку, а також маркують непростий і драматичний досвід їх подолання. Психолог Тетяна Воропаєва говорить про ущербність попередніх поколінь радянських людей, спричинену незадоволенням базових вітальних потреб ще в дитинстві (потреба в їжі, безпеці та захисті). Наслідок – феномен страху, що відіграє важливу роль у житті цих поколінь: страхи виконували не лише конструктивну функцію (приспосувальну та регулятивну), а й негативну – вони руйнували мотиваційну сферу особистості, зміцнювали ментальні та поведінкові стереотипи, чим обмежували творчі можливості людей<sup>20</sup>.

Мало того, наслідки страху й нині даються взнаки, причому часто вони є неусвідомленою реакцією, яку складно спростувати. Страх – потужна психологічна зброя тоталітаризму – не втрачає сили з формальним поваленням тоталітарного ладу, а існує далі вже як внутрішній стереотип, як своєрідне упередження щодо свободи та вільного вибору. Цей феномен відомий, либонь, кожному, хто жив у тоталітарній державі (СРСР) та був свідком радикальної зміни суспільного ладу. Т. Воропаєва стверджує, що звільнення від страхів тоталітар-

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Психолог Тетяна Воропаєва: «Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління» // Український тиждень. – 2013. – 15 листопада [tyzhden.ua].

ної природи відбувається поетапно: у другому постгеноцидному поколінні українців спостерігається «напіврозпад» суспільних страхів і моделей залежної поведінки, та лише в четвертому процес оздоровлення соціуму завершується<sup>21</sup>. Порівняймо цей висновок психолога з образом поколінь у романі «Записки українського самашедшого»: авторка зосередила увагу власне на процесі долання травми у трьох нині живих поколіннях українських громадян: від «напіврозпаду» комплексу страху в поколінні шістдесятників до цілковитого визволення від тоталітарних фобій у свідомості покоління *next*, що характеризує зміни в Україні початку XXI століття.

Водночас проблему становить поступове відфільтрування того, що підлягає забуттю, від незабутнього, кодового для пам'яті, яке неодмінно мусить передаватися між поколіннями. Саме цей аспект прагнуть дослідити науковці, які вивчають феномен постпам'яті. Роман Ліни Костенко прикметний тим, що авторка взялася осмислити сутність часових і поколінневих змін, які, з одного боку, нівелюють пам'ять (це у творі виявлене найвиразніше і, на наш погляд, спрощено, публіцистично, плакатно зображене), проте з іншого боку, актуалізують потребу усвідомлення себе часткою історії свого народу. Вальтер Беньямін слушно стверджував, що навіть ситуація безпам'ятства апелює до нашого усвідомлення важливості пам'яті як такої. Адже поруч із тим, що заслуговує на забуття та має забуватися, завжди є щось, що можна означити як «незабутнє»:

Це життя, яке слід берегти від забуття, хоча воно не лишило ні пам'ятника, ні пам'яті про себе, навіть, можливо, жодного свідчення. Воно не може бути забутим. Це життя наче й без оболонки, без форми залишається неминущим. «Незабутнє» означає за своїм смыслом більше, ніж просто те, що ми не можемо щось забути; це позначення вказує на щось у сутності самого незабутнього, на те, завдяки чому воно таким є<sup>22</sup>.

Культурна пам'ять – базова складова суспільної свідомості. Попри травматичний вплив тоталітаризму, вона відновлюється у своїх конструктивних функціях. Загрози та виклики сучасності драматизують цей процес, хоча не заперечують його в принципі. Роман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» цінний тим, що в ньому авторка зосереджує увагу на феномені постпам'яті сучасних українців. Можна не погоджуватися з окремими судженнями та висновками письменниці, можна не приймати притаманного їй художньому

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. – М.: Медиум, 1996. – С. 223.

мисленню апокаліптизму. Проте образ поколінневої тяглості та еволюції українського суспільства, який запропонувала письменниця, багато в чому збігається з оцінками психологів і суспільствознавців.

Паралельно зі звільненням свідомості соціуму від пережитої в минулому тоталітарної травми відбувається знакове звільнення від культурної амнезії, осмислення історії як приватного досвіду, освоєння пам'яті в її глобальному, філософсько-світоглядному розумінні. У цьому процесі зникаються окремі грані явищ постпам'яті та транспам'яті, характерних для сучасного рівня осмислення травматичної історії України ХХ століття.

## Другие / чужие как проблема в художественных текстах о «русских детях»

В статье мы намечаем несколько характерных тенденций в изображении другого как чужого, т. е. человека иной национальности, современными российскими писателями, которые обращаются к теме детства. Чтобы формально локализовать разнообразный и неоднозначный материал, была выбрана только одна книга, заведомо сориентированная на рассмотрение взаимоотношений отцов и детей, изданная в независимом частном издательстве<sup>1</sup>. «Русские дети» — сборник, включающий сорок восемь рассказов о детях, предназначенных для взрослого чтения. Собирали, а точнее сказать, отбирали тексты для публикации петербургские литераторы, авторы многих издательских проектов Александр Етоев и Павел Крусанов. Большая часть рассказов написана специально для этого сборника в 2010-е годы. Авторами выступают такие известные российские прозаики, как Илья Бояшов, Евгений Водолазкин, Михаил Гилогашвили, Михаил Елизаров, Максим Кантор, Вадим Левенталь, Анна Матвеева, Людмила Петрушевская, Евгений Попов, Владимир Сорокин, Мария Степнова, Сергей Шаргунов и др.

В нашем случае важно, что авторы придерживаются разных политических взглядов, иногда прямо противоположных, являются приверженцами несходных эстетических воззрений. Кроме того, они люди разного возраста и мыслят себя относящимися к разным на-

---

*Почтовый адрес:* 620000 г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51, УрФУ, 1 корпус, ИГНИ, кафедра русской литературы XX–XXI веков, Литовской Марии Аркадьевне. *E-mail:* marialiter@gmail.com

Статья выполнена в рамках научного проекта NPRH нг 12Н 12 0046 81 «Поколенческий посттоталитарный синдром в славянских литературах Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в свете постколониальных исследований».

<sup>1</sup> Русские дети: 48 рассказов о детях / Сост. П. Крусанов, А. Етоев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.

циональностям. При этом все принадлежат к одной — русской — литературе, опираются на сходную традицию социально ответственного письма, и это сближает авторов сборника не меньше, чем заданный составителями тематический разворот.

Сразу надо оговорить, что способность художественных текстов быть своего рода «полевым» материалом, источником информации для внелитературоведческих выводов обусловлена тем, что формы словесного искусства символически (перекодированно) вербализуют сознание, присутствующее в окружающем писателя мире (или реальности). Среди прочего в тексте определенным образом запечатлеваются социальные отношения, репертуар трюизмов<sup>2</sup>. Извлечение из художественного текста «житейской» информации невозможно без соответствующей его обработки, что предопределено тенденциозностью и конвенциональностью любого текста, неизбежно принадлежащего определенному жанру, литературной эпохе, написанного (и прочитанного) в конкретно-историческое время конкретным человеком. Учет жанровых и историко-литературных конвенций, предполагающих известную организацию содержания, проявляет в текстах материал неакцентуированный, возможно, даже неотрефлексированный автором, так как касается он практик его повседневной жизни, за которыми, в свою очередь, скрываются невербализованные в тексте, но могущие быть домысленными политики, определяющие эту повседневность.

Определяя содержательные конвенции сборника «Русские дети», надо сразу оговорить, что включенные в него тексты — это социально-психологические рассказы, тематически сосредоточенные вокруг проблем социализации молодого человека, содержащие критику или — значительно реже — приятие тех воспитательных стратегий и тактик, которые существуют в обществе, где действуют персонажи рассказа. Подобного рода тексты повествуют как будто бы о начальной поре жизни вообще, но присущий им автопсихологизм предполагает, что образ детства, сконструированный в них, обычно хронологически соотносится с детскими годами автора. Наблюдая, как формируется в этих рассказах интересующий нас образ, мы можем

---

<sup>2</sup> См. об этом, например: *Венедиктова Т. Д.* Люди и стены: осмысление повседневности в литературе (Г. Мелвилл и Ф. Достоевский) // *Объять обыкновенное: повседневность как текст по-американски и русски.* — М.: Изд-во Московского ун-та, 2004. — С. 47–61; *Трахтенберг А.* «Свой век мы служили своему веку»: российская и американская журналистика в «Русском вопросе» К. Симонова и «Русском дневнике» Дж. Стейнбека // *Объять обыкновенное: повседневность как текст по-американски и русски.* — М.: Изд-во Московского ун-та, 2004. — С. 61–72.



спроецировать его на рассмотрение того, как воспитывалось ощущение чужого / другого в молодых людях определенного периода. В рассказах открыто мемуарного характера авторы, выстраивая картину своего (в том числе и воображаемого, хотя это скрывается) прошлого, также касаются этой проблемы, хотя она не является в них центральной. Тексты сборника, таким образом, выступают как своего рода носители памяти, и мы выходим за пределы сугубо филологических штудий в более широкую область социологии литературы, рассматривая отношения текста как продукта культуры с социальными условиями и запросами, с одной стороны, запечатленными в нем, а с другой — доступными для реконструкции.

Анализируя заданную нами проблему, сразу надо заметить непопулярность проблематики, связанной с другим / чужим как национальным, в сборнике рассказов о русских детях. Точнее сказать, упоминание чужих национальностей и выражение как авторского, так и отношения персонажей к ним неизбежно присутствует вследствие реальной многонациональности советского и российского пространства. Но происходит оно — за небольшими исключениями — всегда как нечто само собой разумеющееся и не слишком значительное. Эта проблема не ставится в центр повествования и не осознается в контексте постколониальной риторики, то есть через выражение отношений «взаимодополнительного антагонизма и взаимного желания, которые [в прошлом связывали] колонизатора и колонизируемого»<sup>3</sup>.

Каким предстает чужой в повествовании о детях и детстве? Сразу обращает на себя внимание невольная фиксация существующих в обществе стереотипов, связанных с характеристиками национального, которые формируются и целенаправленной, и нецеленаправленной социализацией.

В рассказе Леонида Юзефовича «Гроза» (1987) стереотипы обнаруживаются как в речи нейтрального повествователя, так и в высказываниях персонажей. Среди школьников, слушающих на уроке лекцию сотрудника дорожно-патрульной службы о безопасности движения, выведен мальчик, дифференцирующей особенностью которого становится определение некоторых его черт как «еврейских»:

Его, как с еврейским апломбом сказал рыхлый мальчик с оттопыренными ушами, вполне можно вырастить в квартирных условиях<sup>4</sup>; это только у нас всех стри-

<sup>3</sup> Кукулин И. Постсоветское сознание и Postcolonial Studies // Новое литературное обозрение. — 2008. — № 94. — С. 129.

<sup>4</sup> Русские дети: 48 рассказов о детях... — С. 16.

гут под одну гребенку, — саркастически сказал мальчик с еврейскими ушами<sup>5</sup>; он говорит с еврейской безапелляционностью<sup>6</sup>.

Повествователь не поясняет, что такое «еврейский апломб», «еврейская безапелляционность» или «еврейские уши», вряд ли автор предполагает, что у читателей сложится в результате некий полностью совпадающий образ внешности или манеры поведения мальчика, тем не менее, подобное повторение значимо. Оно указывает на особенность человека, осознаваемую социумом и проявляющуюся в некоем наборе качеств и свойств, маркируемых определением, связанным с национальностью, наличие которых воспринимается как общее место. В рассказе Владимира Тучкова «Колдун» повествователь передает первое впечатление от встречи с главным персонажем, прямо называя качества, стереотипно закрепленные в русском сознании за национальностью: «...беленький и задумчивый, словно финн».<sup>7</sup>

Аналогичным образом — через ряд устойчивых признаков — представляют себе людей, относящихся к другим культурам, дети-герои рассказа: взрослый повествователь и постсоветские подростки имеют сходную картину мира. Так, услышав о том, что в некоторых странах мужчин сажают в тюрьму вместе с женами, один из учеников тут же задает вопрос: «У мусульман много жен. Их сразу сажают в тюрьму вместе с мужем, весь гарем? Или по очереди?»<sup>8</sup>

Можно говорить о дискурсивной закреплённости стереотипов, передаваемых из поколения в поколение. Особенно отчетливо это проявляется в образе чужого как врага. Он наделяется чертами, подсказанными и закреплёнными текстами, активно циркулирующими в родной культуре ребенка. Ученица Векшина из рассказа «Гроза» представляет, как ее отца-водителя наказывают за езду в пьяном виде в Турции: «Вслед за ним на громадных... мотоциклах ехали уса-тые полицейские в фесках. Они норовили подтолкнуть папу передними колесами: шнель, шнель!»<sup>9</sup> Ирония повествователя по отношению к воображенной девочкой ситуации очевидна, но нам в данном случае важно, что враждебные, по мнению героини-подростка, полицейские, одетые как стереотипные турки из иллюстрированных рекламных журналов о туризме, торопят отца, используя язык немец-

---

5 Там же. — С. 34.

6 Там же. — С. 37.

7 Там же. — С. 92.

8 Там же. — С. 37.

9 Там же. — С. 24.

ко-фашистских оккупантов из многочисленных фильмов о Второй мировой войне — язык врагов.

Объектом иронии становится еще одна особенность в отношении к чужому. Россия воспринимается многими ее обитателями как страна с «особым путем», по определению, не любящая «заморское». В «Грозе» упоминаются два нильских крокодила, живших когда-то в помещении дома для престарелых: «Как рассказывали местные жители, один тихо умер в революцию от голода, другой был застрелен во время кулацкого мятежа, в котором активно участвовали не жаловавшие заморских тварей кержаки-старообрядцы»<sup>10</sup>.

В то же время неоднократно отмечается интерес жителей России ко всему «заморскому» как странному, но любопытному, вызывающему неизменный интерес<sup>11</sup>. Уже упоминавшийся лектор-гаишник Родыгин с азартом рассказывает школьникам, что «в Турции, когда поймают выпившего за рулем, заставляют его пройти пешком тридцать километров», и предлагает «поучиться у турок»<sup>12</sup>, а также узнать, «как... поступают в Сингапуре»<sup>13</sup>. Во фрагменте из «Теллурии» Владимира Сорокина, названного в сборнике «Колобок», появляется метафорический образ «шустрых» китайских гимнастов, которые привлекают всеобщее внимание, попутно воруя у деревенских уникальное устройство:

А потом пришла беда. Ехали стороной китайские гимнасты, да и завернули, на грех, в Варькину деревню. Собрался народ на майдане на представление. Китайцы свои штуки-кренделя гнуть-вертеть стали, народ глазел да хлопал <...> Папаня было в погону за китайцами собрался, да куда там — на лошади разве самоход догонишь?<sup>14</sup>

Два качества — самодостаточность и поверхностное любопытство к чужому — соединяются в побочной сюжетной линии поездок за границу. Упоминание таких поездок — важная реалья постсоветской России, отличающая ее от советской, но существуют они в рассказах только как фон каникулярной жизни. В рассказе Сергея Шаргунова «Тебе, сынок» рассказчик-отец говорит, что он снимает «Ваню постоянно — компьютер и мобайл заполнены снимками и видеороликами, где он совсем младенец, потом годовалый, и в два, и в три, и в четы-

<sup>10</sup> Там же. — С. 21.

<sup>11</sup> О двойственном отношении к заморскому см., напр.: *Богданов К.* О крокодилах в России. — М.: Новое лит. обозрение, 2006.

<sup>12</sup> Русские дети: 48 рассказов о детях... — С. 23.

<sup>13</sup> Там же. — С. 24.

<sup>14</sup> Там же. — С. 124.

ре... Вот мы на острове Крите, а вот в Египте»<sup>15</sup>, упомянута и «греческая фотография»<sup>16</sup>. В рассказе Анны Матвеевой «Теория заговора» героиня, объясняя свои жизненные обстоятельства, сообщает: «За школу платит Васин папа. Бывший муж. Он и в Рим его возил, и в Париж»<sup>17</sup>. Что происходит с юным туристом в этих странах, меняет ли пребывание там каким-то образом ребенка, не обсуждается: поездка – показатель имущественного статуса, «новой свободы», заботы родителей, не более того. Так же, не впуская чужое в себя, существует и взрослая героиня рассказа Александра Снегирева «Луке букварь, Еремею круги по воде», которая после смерти сына «живет в чужих странах, потому что не понимает, о чем люди вокруг говорят. Едва начнет местный язык разбирать, в другое государство перебирается»<sup>18</sup>.

Больше всего в «Русских детях» текстов мемуарного характера, а значит, в них – из-за возраста авторов<sup>19</sup> – постоянно является советское прошлое во многих его неотрефлектированных, но упоминаемых деталях. В качестве положительных сторон этого прошлого на одном из первых мест оказывается интернациональный характер культуры, с которой знакомят детей. Национальность не является препятствием для общения или поводом для дискриминации. Знакомство с другими культурами начинается обычно с книг. Китайские, арабские, африканские сказки входят в круг чтения русских детей. В рассказе «Колдун» повествователь вспоминает прочитанные в детстве книжки «про Бульку, про живую шляпу, про Винни-Пуха...»<sup>20</sup>. Широкая начитанность, характерная для советских подростков, закладывает романтизированное представление о едином мире, в том числе мире людей, живших в иные времена и / или в других странах:

Я никогда прежде не стрелял, но чудесно знал и о ружье страшного полковника Морана, так ловко изловленного Шерлоком Холмсом в Пустом Доме, и о знаменитом монтекристо, из которого целился Гаврик, отливая попутно пули тупому, как Лестрейд, жандарму, желавшему ловить в «Одиноком парусе» заговорщиков-рыбаков<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Там же. – С. 50.

<sup>16</sup> Там же. – С. 51.

<sup>17</sup> Там же. – С. 406.

<sup>18</sup> Там же. – С. 157.

<sup>19</sup> В помещенном конце сборника разделе «Сведения об авторах» указаны годы рождения каждого автора, самый старший – Василий Семенов родился в 1925, самые молодые – Вадим Левенталь и Наталия Ключарева – в 1981 г.

<sup>20</sup> Русские дети: 48 рассказов о детях... – С. 95.

<sup>21</sup> Там же. – С. 321.

Бытовой интернационализм обусловлен иными причинами. Огромная страна, по которой свободно перемещаются герои, где люди разных национальностей перемешаны территориально, при этом внешние культурные отличия (тип жилищ, одежда, национальная кухня, обряды и т. п.) смазаны, где обычно только запись в документах, которую человек по каким-то причинам озвучивает, обозначает его принадлежность к определенному национальному сообществу, — так изображается СССР, увиденный живущими там детьми. Совместное проживание представителей разных народов составляет основу повседневной жизни, не являясь чем-то удивительным, границы республик свободно пересекаются. История, которую описывает Виктор Стасевич в рассказе «Встреча», где речь идет о судьбе троих друзей, начинается словами: «Они ехали большим табором к каким-то забытым родственникам своих знакомых в далекий и жаркий Джамбул. Ехали, чтобы поесть фруктов...»<sup>22</sup> Герои «Миргорода», живущие кто в Москве, кто в «далеком зауральском научном городке»<sup>23</sup>, проводят отпуск то на Украине, то в Молдавии. Национальное в этом пространстве уравнивается с регионально-специфическим (ландшафт, климат и т. п.), единство языка на всем пространстве СССР приглушает у русских детей ощущение присутствия другого рядом, они мыслят себя людьми не нации, но единого государства.

Люди разных национальностей всю жизнь провели рядом, проживая общегосударственную трудную судьбу и вырабатывая общую — советскую — культуру, как бы повествователи к ней ни относились. Рассказывая о сибирском детстве своего героя, Евгений Попов («Когда упадет Пизанская башня») дает такое описание народонаселения «города К. на реке Е.», то есть Красноярска:

На этой улице он жил вместе с другими «детьми разных народов» — русскими, поляками, латышами, немцами, татарами, эстонцами, финнами, китайцами, молдаванами, украинцами, невесть как и когда оказавшимися на этой улице. Где даже один АФРОАЗИАТЕЦ тогда жил, когда их и в Москве-то были считанные единицы вроде Поля Робсона и Джеймса Паттерсона. Такая же пьянь и рвань в телогрейке и кирзачах был этот «дядя Джэка копченый», как и многие другие его соседи, друзья<sup>24</sup>.

В рассказах нет упоминания о национальной дискриминации, в том числе среди детей, взаимное раздражение иссякает на уровне бытового препирательства. Русским детям этого государства не внушали чув-

---

<sup>22</sup> Там же. — С. 115.

<sup>23</sup> Там же. — С. 324.

<sup>24</sup> Там же. — С. 331–332.

ства превосходства / вины колонизатора: даже в перечислениях народностей русские никогда не значатся на первом месте, они всего лишь часть «дружного вавилона», при этом часть нецельная, в свою очередь, разделенная на деревенских и городских, взрослых и детей и т. п. Михаил Гиголашвили («Однажды в Тбилиси») комментирует:

...сцеплялись соседки в тбилисском дворе: однако в этих ссорах никогда не упоминались нации и религии – это было, очевидно, табуировано на генном уровне, ведь в нашем дворе жили одним дружным вавилоном грузины, армяне, русские, евреи, курды и даже семья турок-мехетинцев, уцелевшая при сталинских выселениях<sup>25</sup>.

Подобных фрагментов и в других текстах можно встретить немало, объяснить их появление можно, в первую очередь, невольным сопоставлением прошлого и современной авторам ситуации постоянных открытых национальных конфликтов. При этом в воспоминаниях нет ностальгии по утраченному государству – оно однозначно воспринимается как неблагоприятное (высылки, войны, бедность, тяжелый быт, житейская скученность при огромности страны и т. п.). Если ностальгия и проявляется, то только как печаль по ушедшему детству, когда были живы родные, а мир наполнялся увлекательными неожиданностями.

В то же время передача авторского опыта сюжетно неизменно связана с травмой утраты страны: не столько огромной империи, сколько Родины, которой больше нет. Эта травма проявляется в уточнениях вроде того, что встречается в рассказе Василия и Марии Семеновых «Зеленый луч»: «вошли в тогда еще советский порт Клайпеду»<sup>26</sup>. Более отчетливо она проступает в метафоре перемещения в кардинально иное пространство – космического путешествия на другую планету. Дети учились жить в одной стране, а пришлось, не переезжая, осваиваться в совсем другой. Макс Фрай прямо выражает это в рассказе «Две горсти гороха, одна морского песка»:

Мы сидим на чердаке, как сидели тридцать с лишним лет назад. И хочется сказать, что это тот же самый чердак, но врать не стану, совсем другой. И город другой, и даже страна. И весь мир изменился так, что я порой думаю: детство наше, похоже, прошло на какой-то другой планете. Еще немного, и я вспомню, как мы дружно грузились в транспортный звездолет...<sup>27</sup>

Разлом в собственной жизни авторы восстанавливают дискурсивно-биографически через образ оставшегося только в памяти мира,

---

<sup>25</sup> Там же. – С. 623.

<sup>26</sup> Там же. – С. 244.

<sup>27</sup> Там же. – С. 58.

где человеку были понятны правила жизни, где к моменту рождения детей уже устоялись необсуждаемые стереотипные представления, которые не было необходимости подвергать пересмотру. Такая внятность ушедшего, конечно, объясняется и временной дистанцией, и взрослением героя, но в то же время она изображена как основа позднесоветского существования с его застоявшейся повседневностью, прочной социальной стратификацией, в известной степени упрощавшей жизненную ориентацию даже в самых драматических житейских обстоятельствах.

В рассказе Олега Постнова «Миргород» идет речь об уходе из семьи матери автобиографического героя. Это происходит во время летних каникул, когда мать оставила мужа, «профессора западной истории, потомка донских казаков»<sup>28</sup>, с сыном и навсегда уехала с другим мужчиной. Бытовая история, где также нет прямого разговора о воспитании отношения к чужому, интересна для нас тем, что в ней сохранился типичный неакцентированный способ говорения о чужом. Воспоминание о лете ухода матери составляет основу сюжета: мальчик не понимает, что происходит, фиксирует какие-то внешние, незначащие детали украинских каникул, а взрослый повествователь из другого времени и с другим уровнем знания вносит в детские впечатления ноту драматизма. Рассказ начинается словами: «Я утонул в реке Хорол, притоке Днестра, задолго до того, как Чернобыль отравил его воды»<sup>29</sup>. Интертекстуальные отсылки и апелляция к историческим знаниям читателя, пронизывающие весь текст, коррелируют с иронически-снихождительной, идущей в русской литературе от Гоголя экзотизацией украинского как трогательного сельского, провинциального, противостоящего драматическому русскому.

Герои проводят свой отпуск «во глубине украинских сел. Опять же не сел никаких, конечно, а мистэчок или хуторив»<sup>30</sup>. В Миргороде они видят «знаменитую лужу со знаменитой лечебной тиной, в ней лебедей, точно смазанных снизу зеленкой, а на другом берегу большущий красный плакат, на котором не совсем еще выцвели два старосветских уродца, в изножье которых значилось: “Берегитесь, Иван Никифорович! Не ступите сюда ногою, ибо здесь нехорошо”»<sup>31</sup>. К гоголевской стилистике отсылает и описание места отдыха геро-

---

<sup>28</sup> Там же. — С. 316.

<sup>29</sup> Там же. — С. 315.

<sup>30</sup> Там же. — С. 315.

<sup>31</sup> Там же. — С. 321.

ев: «Это был маленький малороссийский хутор, с плетнями и мазанками, с горшками (глэчиками) на кольях, с сладким дымом печей...»<sup>32</sup>

Московский прокурор, с которым уезжает мать мальчика, употребляет выделенное в тексте курсивом украинское словцо, которое становится предметом рефлексии повествователя: «ну, а уж их отогреем чем-нибудь не столь *справным* (он порой вливал в речь украинизмы – тоже всегда удачно, без обычного для русских акцента, хотя по-украински не знал; он, впрочем, любил и замысловатый русский жаргон)»<sup>33</sup>. Украинизм в данном случае – странная, нехарактерная для человека его местожительства и профессии особенность прокурорской речи, где украинское ставится в один ряд с русским простонародным или даже нецензурным, то есть чем-то демонстративным, призванным в конечном итоге подчеркнуть более высокий статус говорящего. Пренебрежительная снисходительность, основанная на стереотипах (взаимоотношения русских / малороссов / шляхтичей), сквозит и в характеристике женщины, которую прокурор через несколько дней уведет из семьи: «Хоть твоя и малороссочка, но, что ж таить, обворожительная женщина. И при этом еще интеллигентная: даже не верится, что из деревни... Впрочем, дед, отец ее, был ведь из шляхтичей, так?»<sup>34</sup>

Рассказ завершается воспоминанием о возвращении мальчика с отцом через полстраны в родной город, когда попутчик-военный рассказывает «про закрытый в те времена для штатских конфликт на Даманском перешейке, где небольшая армия китайцев со всем оснащением и боезапасом была обращена в прах за несколько минут при помощи реактивных систем залпового огня “Град”, о которых тогда еще никто ничего не слышал»<sup>35</sup>. Тема предательства в семье поддерживается описанием закрытого пограничного конфликта, символическое превосходство над экзотическим «малороссийством» – рассказом о превосходстве военным.

Внутренняя конфликтность подобных сопоставлений, описаний места и речи героя становится заметной только при определенной интерпретационной оптике. Неподготовленный читатель знакомится с историей семейного конфликта, скорее всего, не экстраполируя его на отношения между представителями разных национальностей. Переданный в рассказе взгляд ребенка, откорректированный позици-

---

<sup>32</sup> Там же. – С. 316.

<sup>33</sup> Там же. – С. 318.

<sup>34</sup> Там же. – С. 319.

<sup>35</sup> Там же. – С. 325.



ей куда больше знающего взрослого, не предполагает фиксации на межнациональных отношениях: они показаны как постоянно, от поколения к поколению воспроизводящиеся: «экзотизирующий» язык прокурора усваивается повествователем — выросшим мальчиком-свидетелем предательства — как единственно возможный.

Глубоко уведенный внутрь конфликт начинает осознаваться только в том случае, когда привычный мир рушится и становится видимой конструкцией социальных отношений, в том числе и межнациональных. Такое обнаружение конструкции позволяет противопоставить непроблематизированное прошлое с его, как казалось тогда, «естественным интернационализмом», и современное мироощущение значительной части населения, выросшего в постсоветском мире с открытыми национальными проблемами.

Рассказ Марины Степновой «Там, внутри» построен как монолог двадцативосьмилетней девушки, матери ребенка-инвалида. Уровень ее толерантности низок, уровень ненависти к миру, где ей все приходится выгрызать зубами, высок. Рассказчица слабо образованна, не имеет профессии, ее кругозор ограничен популярными телепередачами, бульварными газетами и обрывками информации, полученными во время многочисленных походов с ребенком по госучреждениям. Воспитанная уже в постсоветском государстве, героиня впитала раздражение не только против своих более благополучных соотечественников, но и против богатых американцев, которых она видела только на экране, распространяющихся по стране мигрантов, а также некачественных, хотя и привлекательных внешне импортных товаров<sup>36</sup>. Она, с одной стороны, повторяет слухи, утрирующие информацию, полученную из «желтой прессы», вроде того, что «детей наших в Америку продают — на убийства. Педофилам всяким, гомосекам даже, лишь бы бабки заплатили»<sup>37</sup>. С другой — в ее монологе переплетаются «общие места» антимигрантского дискурса и дружеские высказывания по отношению к тем же мигрантам, основанные на собственном опыте. Противоречие в позиции по отношению к «черным» не замечается героиней, но не позволяет читателю его проигнорировать из-за соседства высказываний в тексте:

Я тогда на опушке работала, в Выхино... На рынке только черных полно. Но они ничего, нормальные, если присмотреться. По телевизору сейчас все про геноцид русского народа говорят: мол, Америка нас выжить хочет и чтоб только черные остались. Обслуживать их, значит <...> Гузалька, сменщица моя, раз в месяц,

---

<sup>36</sup> Там же. — С. 105.

<sup>37</sup> Там же. — С. 110.

как получка, приезжает. Это из Выхина-то! Так не разуетса даже – в дверь войдет, сумку мне с фруктами сунет, и все, назад побежала. Семья у нее большая в Узбекистане, некогда<sup>38</sup>.

Как фиксируют рассказы, в постсоветском обществе размышления о национальном, новые для русского массового сознания, начинают заменять стереотипы. Для русских молодых людей 2000-х годов национальное становится предметом рефлексии: они, как умеют, пытаются проникнуть за границы бытового мифологизаторства, связанного, скажем, с русскостью. Так, например, девушка из деревни (рассказ Романа Сенчина «На будущее») удивляется, что «в Москве куча Варь, Василис, Ась, Тась, Дунь, Вань, Вась, Федь... Русского, кроме церквей, ничего нет, зато вот имена, как из сказок»<sup>39</sup>.

Своеобразие современного непростого отношения русских к национальной проблематике запечатлено в рассказе Евгения Попова «Когда упадет Пизанская башня», где главный герой писатель Гдов, вспоминая и размышляя о настоящем, как раз демонстрирует специфический конгломерат предрассудков, стереотипов, представлений, который царит в головах образованной части сообщества. Интерес к истории, годы близости к диссидентскому движению, склонность к геополитическим обобщениям порождают грандиозную картину современного мира, главной особенностью которого является социальное лицемерие и сокрытие тайн своего некрасивого прошлого.

Мещане, дети разных народов. Интернационал мещан. Эх, дубинушка, ухнем! Мирные все такие, благостные. Японцы начисто забыли, как зверствовали во время Второй мировой войны на оккупированных территориях, американцы – что сбросили на них атомную бомбу. Англичане выдали в 1945 году хищному животному по кличке Сталин казаков и белоэмигрантов, русские виноваты хотя бы в том, что дружно убили своего царя и вот уже почти сто лет терпят на своей земле коммунистов, гэбэшников и всякую другую сволочь, унаследовавшую подлые обычаи красных прародителей нынешнего бардака и беспредела. У французов недолго музыка играла, пустили в свою прекрасную – «о-ля-ля» – страну фашиста Гитлера, работали на его военных заводах. Сами немцы до сих пор очухаться не могут от непонимания того, как так случилось, что они в одночасье одичали и озверели. Индийцы боролись, боролись за независимость, а получив ее, тут же наплевали на заветы Махатмы Ганди. Пакистан атомную бомбу изобрел. Латыши спасли в 1918 году суку Ленина и маньяка Дзержинского, доблестно служили в ЧК и ГУЛАГе, поляки подчистили своих евреев, китайцы тоже служили в ЧК, сбросившие цепи колониальной зависимости народы Африки возлюбили авто-

---

<sup>38</sup> Там же. – С. 104.

<sup>39</sup> Там же. – С. 208.

мат Калашникова... <...> Короче говоря, все хороши. У каждой страны есть свой скелет в шкафу<sup>40</sup>.

Такой взгляд на мир выработан всей предшествующей жизнью персонажа, умеющего видеть как парадную сторону, так и изнанку политики, раздраженного пропагандистской риторикой, от кого бы она ни исходила, в то же время понимающего, что государственная жизнь определяет судьбу каждого человека, который может противопоставить махине исторических событий только мир своих убеждений и воспоминаний.

Человек, далекий от партий и политического действия, либеральных, как он сам считает, взглядов и в то же время дитя своей эпохи, Гдов идентифицирует себя, в первую очередь, как человека сибирского. Региональная идентичность кажется ему не менее значимой, чем национальная, потому что в его представлении структурообразующим признаком и СССР, и России, являются как многонациональность, так и функциональное территориальное распределение. С детства национальные различия не кажутся персонажу сколько-нибудь принципиальными, а наблюдаемый им национализм существует лишь в поверхностно-бытовом виде. Так, бабушка мальчика Гдова любит читать «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, но при этом, узнав о смерти Сталина, говорит, мол, «подох, черт нерусский, куда и дорога»<sup>41</sup>. «Нерусский» писатель никакой неприязни у нее не вызывал, как и многочисленные «нерусские» соседи. Подобная линия поведения — знать национальность и место воспитания, делать на основании этого выводы об особенностях человека, но не считать национальность основанием для дискриминации — передается от старшего к следующим поколениям («министр обороны Сергей Кужегетович Шойгу..., генетический тувинец, взрос на реке Е., выкормлен буйволиным молоком и мясом маралов»<sup>42</sup>) и воспринимается как норма.

Не менее важной для поколения Гдова является сословная принадлежность человека. СССР — государство, в котором, особенно в период его формирования, классовое деление приобрело судьбоносное значение, поэтому мы узнаем, что у Гдова дед — расстрелянный священник, бабушка — из семьи священников, второй дед «в городе К... числился передовым рабочим, а в своей родной деревне Су-

---

<sup>40</sup> Там же. — С. 327–328.

<sup>41</sup> Там же. — С. 336.

<sup>42</sup> Там же. — С. 334.

хая — беглым кулаком»<sup>43</sup>. Память о сословных репрессиях хранится в семьях, формируя сложное отношение к государству.

Говорит ли герой о современности или об истории, упоминание национальности, сословия или места жительства выполняют одну функцию — разделение людей на типы, за каждым из которых стоит набор стереотипных представлений. «Шляхтич» и «одессит» стоят здесь в одном ряду:

Главный ПАНТЕОНЩИК, новопреставленный Джугашвили, кстати, был мистическим соседом Гдова. Потому что тоже жил на этой будущей улице Лебедевой, дом номер 23, когда царь выслала его перед Первой мировой войной в Туруханский край, да плохо, видать, сторожил. Думаю, что ссучившийся шляхтич Дзержинский, одессит Ягода, карлик Ежов, Лаврентий Палыч Берия в пенсне, Андропов и даже нынешний президент РФ Путин сделали бы это гораздо качественнее, случись что<sup>44</sup>.

Усвоенный набор стереотипов, который побуждает мальчика так отзываться о собственной бабушке — «пускай ее арестуют, как еврея, который космополит. Или просто как врага народа»<sup>45</sup>, — не делает из него ни националиста, ни регионалиста. С возрастом у него вырабатывается отвращение только к советскому официальному дискурсу с его четким разграничением на своих / чужих и жесткой системой образов, своей повторяемостью регулировавших внутренний мир советского ребенка:

А в особенности ему нравилась картина, где было изображено, как одинокий Сталин гребет в лодке по реке Е. в непогоду против течения. А на него с берега смотрят восхищенные СИБИРЯКИ, граждане тюрьмы народов, которую он вскоре так же победит, как и речную непогоду<sup>46</sup>; если настанет время и всех будут судить за коллаборационизм и шашни с тоталитарными, а также авторитарными и колониальными режимами, то Гдову тоже не избежать своей горькой участи<sup>47</sup>.

Мальчик вырос, но сохранил навязанные в детстве обороты речи на всю жизнь (продавца поддельных швейцарских часов он называет «африканцем, сбросившим цепи колониальной зависимости»<sup>48</sup>). Конечно, мысленно закавыченные, а значит, отделенные от себя, расхожие политизированные обороты употребляются героем иронически, выражая отношение к советскому своего детства, когда проявлени-

---

<sup>43</sup> Там же. — С. 337.

<sup>44</sup> Там же. — С. 329–330.

<sup>45</sup> Там же. — С. 337.

<sup>46</sup> Там же. — С. 333.

<sup>47</sup> Там же. — С. 334.

<sup>48</sup> Там же. — С. 343.

ем интернационализма по-советски была соседка с фантастическим именем Пиам Кукульчинская. Но они продолжают жить в сознании уже взрослого героя как формула («советские народы»): «по радио величаво пели песню: <...> Под солнцем Родины мы крепнем год от года, / Мы ж делу Сталина и Ленина верны. / Зовет на подвиги советские народы / Коммунистическая пария страны!»<sup>49</sup>

Во всех текстах сборника постоянно изображаются чужие (на конфликте «Я–Чужой» выстроена вся литература для / про подростков), но проблема чужого как национального последовательно приписывается только современному обществу. И то авторы текстов, скорее, подразумевают наличие неких национальных проблем, чем описывают и тем более прямо ставят их. Постоянно констатируется интернационализм советского общества, установки на интернационалистское воспитание, отсутствие доминирующей позиции русских. Идея национального превосходства у русских детей не формируется через каналы целенаправленной социализации, но нецеленаправленно они усваивают набор стереотипов, связанных как с признаками национального, так и с формой говорения о национальном. Социально-классовое и регионально-территориальное воспринимаются в это время как не менее значительные дифференцирующие факторы. Воображаемое сибирское или интеллигентское наделяются для жителя СССР таким же, если не большим набором стереотипных признаков, чем финское или еврейское.

До недавнего времени советская история не осмысливалась как колониальная. Только в 2000-е годы определение краха СССР как распада империи начинает распространяться в России, проникнув и в литературу<sup>50</sup>, но интерпретация до- и советского прошлого через призму постколониального в российской науке с трудом находит сочувствие. Отчасти это связано с тем, что постколониальное описание – эффективный критический теоретический дискурс в случае принятия на себя роли жертвы. Возможно, именно поэтому он был усвоен и широко использован как основа для рефлексии постсоветскими интеллектуальными элитами ряда бывших советских республик, что не мешает, впрочем, процессам активной – тоже пост-

<sup>49</sup> Там же. – С. 340.

<sup>50</sup> *Litovskaya M.* The Function of the Soviet Experience in Post-Soviet Discourse // *Russia's new fin de siècle: Contemporary Culture between Past and Present* / Ed. By B. Beumers. – Bristol, UK / Chicago, USA, 2013. – P. 13–28; *Баранникова Н. В., Безрогов В. Г.* «Все разделилось вокруг на чужое и наше». К вопросу о локальном / глобальном в учебнике начальной школы 1900–2000-х гг. // *Конструируя детское: филология, история, антропология* / Под ред. М. Р. Балиной и др. – М.; СПб.: Азимут; Нестор-История, 2011. – С. 150–167.

колониальной — мифологизации. В России мы наблюдаем скорее отказ от риторики виктимизации себя как колонизатора, при этом складывается позиционирование себя как жертвы клеветы неблагодарных соседей.

Сложный сплав обиды, раздражения, недоумения побуждает авторов художественных произведений создавать все новые и новые тексты памяти, фиксируя в том числе и негативные черты советского прошлого, признавая общую ответственность за прошлые государственные решения «тюрьмы народов» (в вышеприведенной цитате из рассказа Евгения Попова эта формула приводится в ироническом ракурсе), но отказываясь перекладывать ее на плечи только русских или нынешней России. И это неудивительно, учитывая, что колониализм имперской России обладал рядом специфических черт, а определение советской системы управления как колониальной является, мягко говоря, не совсем корректным<sup>51</sup>. Неслучайно ряд исследователей говорит о советской политике «положительной дискриминации», а СССР называют «империей положительной деятельности»<sup>52</sup>. Такая позиция, существенно осложняя однозначную трактовку советского прошлого и постсоветского настоящего, побуждает искать выход из положения в поисках специфики российской колонизации. Идея «внутренней колонизации», развитая Александром Эткингом и его коллегами<sup>53</sup>, деятельность исследователей, группирующихся вокруг журнала *Ab Imperio*<sup>54</sup>, является ярким примером стремления найти более адекватную предмету «рамку» описания и точнее охарактеризовать устойчивую региональную специфику.

Столь незначительную роль интересующей нас темы в текстах сборника рассказов можно, видимо, объяснять и тем, что проблема национального как другого в российской культуре не имеет сформи-

---

<sup>51</sup> Дмитриев Т. «Это не армия»: национальное военное строительство в СССР в контексте советской культурно-национальной политики (1920–1930-е годы) // *Время, вперед! Культурная политика в СССР* / Под ред. И. Глущенко, В. Куренного. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — С. 108–131; Moore D. Ch. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique // *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*. — 2001. January. — Vol. 116. — № 1. — P. 111–128, esp. 123–124.

<sup>52</sup> Мартин Т. Империя положительной деятельности: Советский Союз как высшая форма империализма // *Государство наций: Империя и национальное строительство в эпоху Ленина и Сталина* / Под ред. Р. Г. Суни, Т. Мартина. — М.: РОССПЭН, 2011. — С. 88–116.

<sup>53</sup> Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинга, Д. Уффельмана, И. Кукулина. — М.: Новое лит. обозрение, 2012. — 960 с.

<sup>54</sup> «Sub Altera Specie»: взгляд на постколониальную парадигму изнутри российской / советской истории [участвуют: Сергей Абашин, Эдриенн Эдгар, Соня Люрманн, Елена Гапова] // *Ab Imperio*. — 2008. — № 2.

рованного языка, с помощью которого можно ее обсуждать в широкой аудитории<sup>55</sup>. Очевидно, что проблема своего / чужого в аспекте рассмотрения национального присутствует в коллективном сознании, представлена — в нашем примере — через изображение ребенка и подростка, но она выглядит слабо рационализированной, не хватает общепонятных категорий описания. Скорее всего, мы имеем дело с наследием своеобразной маргинализации темы национального в советской научно-популярной практике, поляризации ее либо в область узкопрофессиональную, либо в пропагандистски-риторическую. В итоге характеристика «чужих» лишается современного языка, в его описаниях приходится апеллировать к образам прошлого, не вполне точно описывающим современные реалии.

Отсутствие адекватного общепринятого и общепонятного языка описания ситуации создает эффект изоляционизма: «главное в самообразе России является скрытым: “свой” его знают, но не обсуждают, т. к. “умом Россию не понять”»<sup>56</sup>; «чужие» не допускаются до обсуждения. В этой ситуации находится выход из положения, когда говорение о своем / чужом «разрешают» группе интеллектуалов, которых можно обозначить как «свои чужие» — уехавшие за пределы России ученые, сумевшие вследствие выхода за пределы эмоционально напряженного отечественного отношения к проблеме взглянуть на нее со стороны.

Изображение прошлого, где национальное в отличие от классового или государственного не является проблематичным, поддержка стереотипии в описании национального, медленная и крайне осторожная выработка языка обсуждения национального для широкой аудитории свидетельствуют о болезненности этого вопроса для современного российского общества, большинство которого составляют выросшие дети, изображенные в сборнике. Общества, не готового к периодическим всплескам национализма, когда пробуждающаяся рефлексия не имеет языка обсуждения, мифологизация предлагает готовые стереотипные образы, не помогающие решить культурно-психологическую проблему своего места, отвечая на вызовы, с которыми сегодня столкнулась Россия. Литература, как может, помогает делать эти проблемы видимыми в социальном пространстве.

---

<sup>55</sup> Нация как наррация / Отв. ред. Т. Д. Венедиктова. — М.: Аванти, 2002. — С. 7–10; Данилов С. Ю. Сигналы многогочечия в свободном пространстве Интернета // Русский язык в многогочечном социокультурном пространстве. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. — С. 131–133.

<sup>56</sup> Дубин Б. Россия нулевых: политическая культура, историческая память, повседневная жизнь. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. — С. 332.

## Особливості дискурсивних форм геронтофобії у пострадянській Україні

### 1. Дискримінація за віком та її особливості в Україні

Взаємини між поколіннями, старшими й молодшими, батьками й дітьми включають також і конфлікти, часто замішані на ейджизмі – дискримінації за віком: молодших, передусім дітей, або старших – переважно літніх людей. У другому випадку маємо справу з геронтофобією<sup>1</sup>.

Протягом останнього десятиріччя з'явилася низка узагальнювальних праць, присвячених цій проблемі<sup>2</sup>: публікації, де висвітлюються окремі її аспекти<sup>3</sup>, зокрема літературознавчі<sup>4</sup> й мовознавчі<sup>5</sup>. Хоча ейджизм – це найпоширеніша форма дискримінації, бо сто-

---

Поштова адреса: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 02000. E-mail: anna.chernenko@mail.ru

- <sup>1</sup> Термін, який підкреслює страх перед старістю як одну із причин упередженого ставлення до старших. Синонімічний термін *джейнізм* (фр. *jeunisme*) своєю внутрішньою формою акцентує увагу на привілейованому становищі молодших. Чи є таким становище молоді в Україні, на разі під питанням (див нижче по тексту), тому вибір було зроблено на користь терміна *геронтофобія*.
- <sup>2</sup> *Веселкова Н. В.* Эйджистское конструирование старения [http://do.teleclinica.ru/184408]; *Микляева А. В.* Методы исследования эйджизма: зарубежный опыт // Известия Российской государственной педагогической университета им. А. И. Герцена. – 2009. – №100. – С. 148–155; *Смелзер Н.* Возраст и неравенство // Психология старости: хрестоматия / Ред.-сост. Д. Я. Райгородский. – Самара: Издательский Дом БАХРАХ-М, 2004. – С. 57–90 та ін.
- <sup>3</sup> *Giddens Э.* Социология. – М.: Эдиториал УРСС, 1999 – С. 426–429; *Cuddy, Amy; Norton, Michael; Fiske, Susan.* This Old Stereotype: The Pervasiveness and Persistence of the Elderly Stereotype // Journal of Social Issues. – Vol. 61. – Issue 2. – P. 267–285; *Kite, Mary; Stockdale, Gary; Whitley Jr, Bernard; Johnson, Blair.* Attitudes Toward Younger and Older Adults: An Updated Meta-Analytic Review // Journal of Social Issues. – 2005. – Vol. 61. – Issue 2. – P. 241–266 та ін.
- <sup>4</sup> *Kneis P.* (S)aged by Culture: Representations of Old Age in American Indian Literature and Culture. – Frankfurt am Main; New York: Peter Lang Edetion, 2013. – P. 298.
- <sup>5</sup> *Nussbaum, Jon; Pitts, Margaret; Huber, Frances; Raup Krieger Janice; Ohs, Jennifer.* Ageism and Ageist Language Across the Life Span: Intimate Relationships and Non-intimate Interactions // Journal of Social Issues. – 2005. – Vol. 61. – Issue 2. – P. 287–305.



сується кожного, можна стверджувати, що вона водночас лишається однією із найменш досліджених (якщо зіставити рівень її вивченості зі ступенем розробленості проблем расизму, класової нерівності та сексизму<sup>6</sup>).

У цій статті увагу буде приділено геронтофобії та особливостям її дискурсивних форм в Україні.

Діапазон виявів дискримінації літніх людей широкий – від турботливих, здавалося б, зауважень «У вашому віці вже не...», після яких може йти довгий перелік усього, чого не можна робити у віці «за 40, 50, 60...», до обмежень у працевлаштуванні (попри закони про їх заборону, проблема лишається актуальною і в Україні, й за кордоном<sup>7</sup>) та геронтоциду<sup>8</sup>. У первісних суспільствах він був відвертим. У сучасному соціумі йдеться про «прискорення смерті» – в результаті неналежного догляду, неякісної медичної допомоги, недостатнього харчування<sup>9</sup>.

Мовні та мовленнєві форми геронтофобії різноманітні. Це й лексико-фразеологічні негативнооцінні засоби (*старе – що мале; як з літ, то й з розуму; стара карга*), і певні комунікативні стратегії, зокрема ігнорування: наприклад, коли у громадських місцях молодші люди демонстративно не підтримують розмову з літніми людьми, які хочуть із ними поспілкуватися. Це лише один із виявів соціального вилучення, жертвами якого стають люди похилого віку<sup>10</sup>. Привертає увагу переважання літературних літніх персонажів серед негативних героїв (починаючи з фольклорних Баби Яги, Кащика Невмирущого, злої мачухи) і вкрай мала їх кількість серед протагоністів. Із цього погляду анекдотичний сюжет про пристаркувату актрису, яка зата-

<sup>6</sup> Така ситуація склалася, імовірно, тому, що чим поширеніше упередження, тим складніше відокремити його від норми.

<sup>7</sup> *Смелзер Н.* Возраст и неравенство... – С. 57–90; *Щербань С., Колоколова М.* Чи актуальне на сьогодні дослідження трудової дискримінації людей старшого віку? // Харківський інститут соціальних досліджень [http://khisr.kharkov.ua. – 14.03.11]; *Яценко Г., Кириленко М.* Час нових тенденцій на ринку праці // Дзеркало тижня. – 25 травня 2007. – № 19; *Macleod J. S.* Facing the Issue of Age Discrimination // *Employment Relations Today.* – 1983. – Vol. 10. – Issue 1. – P. 57–62; *Snape E.* Too Old or Too Young? The Impact of Perceived Age Discrimination // *Human Resource Management Journal.* – 2003. – Vol. 13. – No 1. – P. 78–89.

<sup>8</sup> *Brogden M.* Geronticide: Killing the Elderly. – London: Jessica Kingsley Publishers, 2001. – 221 p.

<sup>9</sup> *Овраменко О.* Ейджизм по-українськи [http://blogs.lb.ua. – 15.04.2013]; *Brogden, Mike.* Geronticide: Killing the Elderly. – London: Jessica Kingsley Publishers, 2001. – 221 p.

<sup>10</sup> *Cuddy A., Norton M., Fiske S.* This Old Stereotype: The Pervasiveness and Persistence of the Elderly Stereotype // *Journal of Social Issues.* – Vol. 61. – Issue 2. – P. 267–285.

то тримається за роль юної Джульєтти і не хоче брати епізодичну роль няньки, видається вже не таким комічним<sup>11</sup>.

В Україні геронтофобія має свою специфіку. По-перше, до загального упередженого ставлення додаються соціальні наслідки економічної системи, сформованої в умовах колонізації та тоталітарного режиму, що посилює тиск на всі групи упосліджених. Це виявляється у вкрай незадовільному рівні соціальних виплат і медичного обслуговування літніх людей. На ефекті подвійного тиску на упосліджених колонізованих країн (а іноді й потрійного, якщо це дитина-дівчинка в підкореній країні або – за радянських часів – україномовна бабуся-пенсіонерка із села) наголошують автори субальтерних студій<sup>12</sup>. У такій ситуації жертва легко переходить на позицію агресора і навпаки. Відомою ілюстрацією цієї тези в українському контексті може бути «Катерина» (1838–1839) Тараса Шевченка. Традиційно вважається, що Катерина – жертва передусім російського солдата, який її збездивив. І майже не акцентується увага на тому, що безхатченком і жебрачкою вона стала з волі батьків (колонізованих субальтернів-селян), які вигнали її з немовлям із дому.

По-друге, одним із чинників геронтофобії є своєрідна відстрочена реакція на едальтизм: це ніби помста молодшого покоління за неповажне – колись – ставлення до них із боку старших. Для України, де панував родинний едальтизм з авторитарним стилем виховання (зокрема й фізичними покараннями) та незаперечною владою старших, це особливо актуально. Досі серед старшого покоління, насамперед у сільських родинах, можна спостерігати асиметричне звертання до батьків на «Ви» і навіть архаїчні форми множини третьої особи на позначення відсутніх батька й матері чи дідуся і бабусі: *мати сказали, батько зроблять*.

Гаятрі Співак вважає, що консервуванню тих національних традицій, зокрема дискримінаційних, які за інших умов розхитувалися би із середини і відійшли б у минуле раніше, сприяє колонізація, яка загрожує національній самобутності. Таке консервування – вияв інстинкту національного самозбереження. За приклад Г. Співак наво-

<sup>11</sup> Один із показових винятків – роман «Театр» (1937) Сомерсета Моєма й епізод, де Джулія, актриса похилого віку, продемонструвала свою перевагу над молодшою, гарньєркою, але менш талановитою і досвідченою акторкою.

<sup>12</sup> Green M. Rethinking the Subaltern and the Question of Censorship in Gramsci's Prison Notebooks // Postcolonial Studies. – 2011. – Vol. 14. – No. 4. – P. 387–404; Ludden D. Reading Subaltern Studies. – London; NY; Delhi: Anthem Press, 2002; Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by C. Nelson, L. Grossberg. – Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 1988. – P. 271–313.

дить саті – індійський ритуал самоспалення удів на могилах чоловіків, випадки якого, незважаючи на його архаїчну жорстокість, трапляються досі<sup>13</sup>.

Попри всі плюси консервації того, що називається традиційними родинними цінностями, вони неминуче змінюються: цьому сприяє цивілізаційна тенденція до поступової демократизації людських взаємин у цілому; послаблення авторитаризму в Україні на державному рівні; поява можливостей виявляти самотність в інший спосіб. Проте, ймовірно, має минути час, аби сформувалися альтернативні, поважні й симетричні, форми комунікації між старшими та молодшими. Поки що, на жаль, часто спостерігаємо ефект гоїдалки – коли один тип асиметрії (на користь старших) змінюється іншим (на користь молодших).

Нарешті іншою особливістю геронтофобії в сучасній Україні є її схрещення з антирадянською ідеологією, адже літні в Україні – це водночас люди, народжені в СРСР. Ця демографічна особливість породжує іншу – дискурсивну. Формується тенденція використовувати ідеологічний конфлікт та антирадянську риторику як виправдання для ейджизму, в цьому випадку спрямованого проти літніх людей.

## **2. Інтеграція стигматизованих концептів радянський і літній**

Аби схрещення геронтофобської та антирадянської риторики стало можливим, має відбутися інтеграція концептів *радянський* та *літній* (за віком). Така інтеграція: 1) уможливується спільним ментальним простором цих концептів, 2) формується і закріплюється дискурсивними структурами ототожнення, 3) підтримується соціологічними опитуваннями, які свідчать про те, що, справді, саме серед літніх людей найбільша частка тих, хто підтримує партію, чия ідеологія, принаймні декларативно, близька до радянської<sup>14</sup>. Що старше покоління більше, ніж молодше, ностальгує за Радянським Союзом, підтвердило також опитування, проведене у квітні цього року соціологічною групою «Рейтинг»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by C. Nelson, L. Grossberg. – Urbana&Chicago: Univ. of Illinois Press, 1988. – P. 93–94.

<sup>14</sup> Стратієвський Є. Політичний вибір українців і теорія поколінь [http://zaxid.net. – 12.12.2012].

<sup>15</sup> Ностальгія за СРСР та ставлення до окремих постатей // Соціологічна група Рейтинг [http://ratinggroup.com.ua. – 05.05.2014].

Сам прикметник *радянський* від початку відносний (на кшталт *залізний* чи *середньовічний*) і виражає негативну чи позитивну оцінку лише в контекстах, наприклад: «Медицина та освіта в радянські часи були кращими»<sup>16</sup>; «У радянський час не спустошував кишеню проїзд на будь-якому виді транспорту». І навпаки: «Корінь проблеми – радянське виховання», «Радянський раб живе у культурному вакуумі» та інші. У пострадянській Україні спостерігається тенденція до поляризації – розведення таких контекстів по різних текстах. В одних *радянський* постійно стигматизується, йому предикуються негативна оцінка. В інших – валоризується, отримує позитивну оцінку. Поступово для читачів першої групи текстів цей концепт уже й поза контекстом набуває позитивної оцінки, а для читачів другої – негативної. Так формуються два конфліктні ідеологічні дискурси – прорадянський і антирадянський, а прикметник *радянський* починає слугувати вербалізації двох протилежних за знаком субконцептів: *радянський хороший* і *радянський поганий*, що по суті вже стають стереотипами.

Найпоширенішим засобом вербалізації стигматизованого концепту *радянський* є лексема *совок*. Стилiстично нейтральним – латинізований ідіом *homo sovieticus*. Задля дотримання норм наукового дискурсу оберемо останній.

Найбільше можливостей відстежити формування і поширення стереотипів у суспільстві надають тексти мас-медіа<sup>17</sup>. Щодо художньої літератури, то, на думку С. Філюшкіної<sup>18</sup>, стереотипи ретранслюють переважно другорядні автори. В іншому випадку можна виявити переосмислення стереотипів, двозначні інтерпретації, і тоді вже йдеться не про стереотип, а про повноцінний художній образ, що ширший за стереотип<sup>19</sup> і є варіантом семантично повнозначно-

---

<sup>16</sup> Ці та інші приклади – аутентичні й узяті з текстів українських мас-медіа 2010–2014 років. Через велику кількість ілюстративного матеріалу та обмежений припустимий обсяг статті джерела наведених прикладів не вказувалися з огляду на те, що часто це багаторядкові адреси Інтернет-ресурсів. Наявність російсько- та україномовних прикладів – лише віддзеркалення того факту, що відповідні ідеологічні дискурси в Україні формуються обома цими мовами.

<sup>17</sup> Шерман О. М. Політичний стереотип: місце у політичному процесі та технології формування засобами масової інформації. – Львів: Сполом, 2008.

<sup>18</sup> Філюшкіна С. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) // ЛОГОС. – 2005. – № 4 (49). – С. 141–155.

<sup>19</sup> Дзядевич Т. М. Формування національної ідентичності в літературі слов'янського романтизму: на матеріалі творчості Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна та Тараса Шевченка: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – С. 95–96.

го, аксіологічно амбівалентного концепту. Хоча й у непересічних авторів подеколи подибуємо стереотипні персонажі, як-от екзотизований китаець Ходя у романі «Чорний ворон» (2009) Віктора Шкляра (національний стереотип) чи радянський п'яниця-тракторист у творі «Самотність у мережі» (2001) Януша Вишневського (соціальний стереотип). Тож для того, щоб зафіксувати існування певного стереотипу в соціумі, доцільно звернутися до аналізу масової комунікації. Їх трансформацію і деконструкцію є сенс відстежувати в дискурсі художньої літератури.

Попереднє контент-дослідження українських мас-медіа, зокрема Інтернет-форумів та чатів<sup>20</sup>, дає підстави вважати, що стигматизований субконцепт-стереотип *homo sovieticus* складається із таких семантичних ознак<sup>21</sup>: 1) несвобода: «Ці діти вже ніколи не будуть рабами! – натхненно мовив один з місцевих політичних лідерів. – Совками, – додав подумки я»; 2) нерозумність: «“Совок” не блещет умом»; 3) жадібність: «Вона (совкова людина. – Г. Ч.) байдужа до всього, крім свого шлунка»; 4) непрацьовитість: «Но особенность “совков” в том, что их лень не рождает какие-то идеи облегчения своего труда. Они просто не хотят трудиться»; 5) повага до влади: «Но холуйский совок из некоторых голов не вытравить»; 5) агресивність: «То наши братья Слов'яни били своїх Слов'ян. Позор і стид, совок вонючий»; 6) несамостійність: «Совок наділив нас колективною безвідповідальністю і вірою у те, що хтось усе за нас вирішить»; 7) заідеологізованість: «“Советскому человеку” присущи чрезмерная идеологизированность»; 8) нетверезий спосіб життя: «Людина, яка похмеляється тричі на день» (Олесь Уляненко – на запитання «Що таке типовий “совок”?»); 9) неродинні цінності: «На зміну щирої любові до мами й тата приходила агресивно нав'язана любов до партії та дідуся Леніна»; 10) непатріотичність: «Нинішній глибинний конфлікт в Україні відбувається не між Віктором Януковичем і опозицією, а між “совками” і українським народом».

Щодо концепту *літній* (за віком), то тут теж слід пам'ятати, що йдеться не про концепт як такий, а про його стигматизований варіант, який функціонує в геронтофобському дискурсі. Це негатив-

<sup>20</sup> Матеріал свідомо був обмежений різномовними українськими мас-медіа та Інтернет-ресурсами. Було би цікаво залучити до порівняння матеріал російських джерел, а також простежити різницю між представленням стереотипу *homo sovieticus літнього віку* та дискримінаційних комунікативних стратегій у російськомовному й україномовному дискурсі України (дякуємо за висловлення цих ідей д. філол. н., провідному науковому співробітнику НАН України Ірині Анатоліївні Синиці).

<sup>21</sup> Розширення бази мовного матеріалу може збільшити їх кількість.

ний стереотип, у структурі якого ознака «літній» – не лише поняттєве ядро, а і стигма. Вона має негативну аксіологічну валентність і «притягує» інші негативні оцінні ознаки, серед яких: 1) нерозумність: див., наприклад, прислів'я: «Як з літ, то й з розуму», «Старе – що мале», фразеологізм *старечий маразм*; 2) непрацьовитість: «Старики упорно не хочуть нічого делать. Старый препода думает о том, как поскорее смыться на дачу»; 3) авторитарність (конверсив до не-свободи): «На старість у людей помітно псується не тільки здоров'я, а й характер. Заощадливість переростає у скупість, <...> наполегливість – у впертість, бажання вчитися – у зарозуміле всезнайство»; 4) жадібність: «Нахабні і жадібні пенсіонери»<sup>22</sup>; 5) нездоров'я: див., наприклад, фразеологізми *з нього сиплеться пісок, дихає на ладан, час на кладовище*.

Порівняння списків ознак, які складають семантику стигматизованих концептів *homo sovieticus* і *літній*, показує, що перший (*homo sovieticus*) практично поглинає другий (*літній*). І хоча нездоров'я не входить безпосередньо до сигніфікату концепту *homo sovieticus*, «радянська» начебто нерозумність часто позначається концептуальною метафорою хвороби: «совок головного мозга», «совковий маразм», «совок у крові як гостра форма ностальгії» тощо.

У дискурсі така інтеграція виявляє себе завдяки контекстам, де відповідні концепти у той чи той спосіб ототожнюються: «ностальгующее по СССР старичье», «старий комунізм!», «пенсіонери-совки». Останнє словосполучення разом зі «старі совки» – найпоширеніші номінації стигматизованого комбінованого концепту *homo sovieticus* *літнього віку*.

### 3. Геронтофобські комунікативні стратегії

У результаті такої концептуальної інтеграції негативна оцінка радянської літньої людини в антирадянському дискурсі стає інтенсивнішою, адже її об'єктів визнають «винними» не лише в тому, що вони

---

<sup>22</sup> Зауважимо, що більшість патологічних скнар у європейській художній літературі – це люди літнього віку, див., наприклад, «Гобсек» (1830) Оноре де Бальзака, «Різдвяна пісня» (1843) Чарльза Діккенса, «Скупий лицар» (1830) Олександра Пушкіна. Прикметно також, що низку видатних творів про жадібних літніх людей було написано в першій половині XIX століття, протягом якого, відзначає Х. Хартунг, позитивні настанови щодо літніх людей змінилися негативними стереотипами, можливо, у зв'язку з індустріальними перетвореннями. *Hartung H. Apocalypse and Old Age: Imminent Ends and Lacking Futures // Anglistengam 2012 Potsdam. Proceedings / Ed. by Katrin Ruder Ilse, Wischer. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2012. – P. 213–227.*

старші за віком, а й у тому, що вони мають «погану» радянську ментальність. Найявність негативного комбінованого стереотипу *homo sovieticus літнього віку* в когнітивних структурах особистості стає основою формування стереотипів її поведінки, дискримінаційних стосовно літніх людей, народжених у СРСР. Сюди ж входять і дискримінаційні комунікативні стратегії. У сучасних українських мас-медіа нам вдалося зафіксувати дискурсивні форми практично всіх видів дискримінації, спрямовані проти *homo sovieticus літнього віку*: 1) пряма вербальна агресія (пейоративи, обсценна лексика): «Совковая гниль!», «Совок уймись мечтатель! Идиот»; 2) звинувачення у суспільно-політичних проблемах: «Це не росіяни винні, це – совки винні»; 3) декларація думки цих людей як неважливої: «Кому ти старий вонючий совок потрібен?»; 4) заклики до вигнання, ізоляції, депортації: «Вали совок в Росію, порадій на старість!»; 5) погрози і побажання позбавлення громадянських прав, а саме права голосу на виборах: «...стосовно бабушок, то деякі верстви населення просто треба позбавляти право голосу, нехай вирішує інтелегенція<sup>23</sup> та молодь, а бидло і совки – йдуть лісом – і заживем»; 6) економічна дискримінація: погрози й побажання погіршення матеріального рівня життя: «Зажрались. Счастья своего не понимают, совки чёртовы. Урежьте пенсии»; «Навіщо годувати совок?»; 7) трудова дискримінація на ринку праці, погрози й побажання, щоб совки звільнили робочі місця молоді: «То може вже пора весь совок відправити на пенсію»; 8) прямі й непрямі побажання швидкої смерті: «Совков невозможно перевоспитать или переучить. Совки должны сдохнуть»; «Когда уже эти старые совки сдохнут?».

Відверто дискримінаційні висловлювання стають можливими завдяки інтеграції концептів *homo sovieticus* і *літній*. Вона забезпечує ідеологічне «алібі» тим мовцям, хто в іншому випадку не дозволив би собі такої вербальної поведінки. Це видно із тактик вибачення, які трапляються в ейджистських текстах: «Вибачте, але ці старі совки не мають права забирати майбутнє у молоді Криму!»; «Хочеш сидеть на шеє України и получают пенсию – отказывайся от избирательного права, а хочеш голосовать, перестаешь получать пенсию. Возможно не очень демократично, но с совковыми рабами по другому нельзя. Извините». Тут можна провести паралель із первісними ритуалами, що передували актам геронтоциду<sup>24</sup>. Своєрідним ритуа-

<sup>23</sup> Орфографію оригіналу збережено.

<sup>24</sup> Brogden M. Geronticide: Killing the Elderly. – London: Jessica Kingsley Publishers, 2001. – 221 p.

лом, який, на думку мовця, знімає табу на дискримінаційні висловлювання, зокрема побажання смерті, слугує тактика вибачення й уведення до контексту ознаки «радянський» (ритуальна маска жертви).

Крім очевидної моральної неприйнятності, негативні наслідки такого дискурсивного ідеологічного «маскування» геронтофобських настанов такі: відбувається зміщення акценту з радянської системи цінностей із її плюсами та мінусами на суб'єктів – літніх людей, народжених у СРСР, яким автоматично, за фактом їхніх демографічних характеристик, приписуються усі негативні ознаки, пов'язані з радянською ідеологією. В результаті об'єктом негативної оцінки стає ціла соціально-демографічна група, тоді як власне цінності радянської системи, частина яких заслуговує на переосмислення, вислизують із поля дискусії та аналізу. Замість деконструкції отримуємо дискримінацію і високу ймовірність – тією чи іншою мірою – відтворення відповідних аксіологічних домінант уже серед наступних поколінь.

#### 4. (Авто)стереотип *homo sovieticus* літнього віку в сучасній українській художній прозі

Руйнування негативного стереотипу, за даними психологічних експериментів<sup>25</sup>, найуспішніше відбувається зовсім не тоді, коли його носієві пропонується прямо протилежний позитивний стереотип. Переконати тих, хто впевнений, що всі народжені в СРСР літні люди погані, доводячи їм протилежне, доволі складно. Для цього потрібно щонайменше обмежити доступ до альтернативних джерел інформації. В умовах свободи слова стереотипне негативне уявлення про певну соціальну групу ефективніше змінювати, доводячи, що вона складається із різних людей з різними якостями. Це – когнітивна модель руйнування стереотипу, яку Дж. Крокер та Р. Вебер назвали бухгалтерською (bookkeeping)<sup>26</sup>. Можливо, тому, що вона передбачає продукування численних тверджень за схемою: представник X групи N має риси  $X_1$  (позитивна) та  $X_2$  (негативна); представник Y – рису  $Y_1$  (позитивна) та  $Y_2$  (негативна) і т. ін. Ці твердження складаються у єдине судження: «Члени групи N різні» (пор. із менш переконливим судженням: «Чле-

<sup>25</sup> Brauer, Markus; Er-rafiy, Abdelatif; Kawakami, Kerry; Phills, Curtis. Describing a group in positive terms reduces prejudice less effectively than describing it in positive and negative terms // Journal of Experimental Social Psychology. – 2012. – № 48. – P. 757–761; Crocker J., Weber R. Cognitive Structure and Stereotype Change // Advances in Consumer Research. – 1983. – Vol. 10. – P. 459–463.

<sup>26</sup> Crocker J., Weber R. Cognitive Structure and Stereotype Change // Advances in Consumer Research. – 1983. – Vol. 10. – P. 459–463.



ни цієї групи хороші»). Модель дисперсна за своєю суттю, тож може відповідно й називатися.

У повісті «За чверть десята» (2013) Юрій Макаров<sup>27</sup>, який сам говорить, що «це зведення рахунків із “совком”, який особисто ненавиджу»<sup>28</sup>, вибудовує саме таку дисперсну, або бухгалтерську модель руйнування стереотипу.

Головний герой повісті Микола Павлович – це літня людина, що прожила своє життя у СРСР. У тексті в різний спосіб актуалізується як сам концепт *homo sovieticus літнього віку* («Хіба ми старі баби, щоби вірити в прокльони» – нерозумність; «...ледь відчутні вікові зміни характеру почав у собі віднедавна помічати. Дратівливості додалося, запальності, навіть гнівливості» – агресивність; «Пенсіонер був напідпитку, заснув із сигаретою» – нетверезий спосіб життя та ін.), так і дискримінаційні комунікативні стратегії, спрямовані проти відповідних персонажів («...його з пошаною виперли на пенсію, залишили жалюгідну погодинку» – дискримінація на ринку праці; «...що там робити? Пити каву в кріслі-гойдалці з видом на Імпайр Стейт Билдинг і чекати, доки дозрієш до богадільні?» – цитатія закликів до вигнання та ізоляції та ін.).

Однак не всі ознаки концепту *homo sovieticus літнього віку* виявляються релевантними для головного героя: він залишається у хорошій спортивній (пор. нездоров'я) та професійній (пор. непрацьовитість) формі. Керований почуттями, він навіть готовий витратити на подарунок для закоханої у нього студентки Насті, до якої в нього виникають романтичні почуття, більшу частину своїх заощаджень «на чорний день» (нежадібність). Вимальовується образ представника радянських літніх людей, який не має низки негативних ознак, що стереотипно приписуються відповідному концепту.

Деякі негативні ознаки, що входять до стигматизованого концепту *літня людина*, деконструюються через експлікацію каузативних зв'язків: Микола Павлович стає економніший із віком тому, що потрапив у ситуацію браку грошей на лікування, коли його дружина захворіла на рак і померла. Отже, жадібність (економність – як оцінно-нейтральний варіант) не є природною ознакою літнього віку, а якщо й виникає, то викликана об'єктивними обставинами – більшою імо-

<sup>27</sup> Макаров Ю. За чверть десята. – К.: Нора-Друк, 2013 [http://nora-druk.com]. Далі у тексті всі цитати з повісті Ю. Макарова «За чверть десята» наводяться за цим виданням.

<sup>28</sup> Грібанова А. Юрій Макаров: «Я зводжу рахунки із совком, який особисто ненавиджу». Інтерв'ю. [http://www.bbc.co.uk/ukrainian. – 14.19.2013].

вірністю тяжких захворювань, що потребують великих фінансових витрат при меншій соціальній забезпеченості.

Щодо ознак, специфічних саме для радянської, а не просто літньої людини, то частина з них декларативно заперечується. Микола Павлович із відразою згадує ідеологічну атрибутику. В тексті ніщо не вказує на його прислужництво перед керівництвом чи нездоровий спосіб життя. Підкреслюється україномовність Миколи Павловича й усвідомлення ним русифікації України (патріотизм). Проте водночас один за одним його вчинки виявляють несвободу героя: відмова оприлюднити статтю про русифікацію, відмова від дружби з колегою, який хоче емігрувати з СРСР, відмова висловлювати вголос невдоволення. З іншого боку, також відмова – але вже від співпраці з КДБ.

На брак самостійності не може поскаржитися колега Миколи Павловича, який, проте, страждає на хронічний алкоголізм (нетверезий спосіб життя). Він провадить антирадянські розмови і збирається виїжджати за кордон, що, однак, не вдається. Фінал його життя – алкоголізм і праця вантажником після роботи на інститутській кафедрі – ставить також питання про те, чи можна безумовно засуджувати конформістські (несвободні) дії Миколи Павловича.

Окрім реалізації дисперсної, «бухгалтерської» когнітивної моделі руйнування стереотипу *homo sovieticus* літнього віку, повість «За чверть десятиа» оприявлює ще одну особливість цього стереотипу: більшість населення сучасної України, за винятком народжених після 1991 року, – родом із СРСР і рано чи пізно має перейти до складу відповідної соціальної групи. Такий перехід і змальовано в повісті – Микола Павлович виходить на пенсію і старіє.

Ситуація ускладнюється тим, що цей стереотип є частиною його власної концептуальної картини світу. Про це свідчать наявність у його мовленні – переважно внутрішньому – негативних оцінок радянського минулого, літнього віку загалом та інших літніх людей. Перед ним постають варіанти:

- 1) прийняти таке упередження як автостереотип, тобто самоотожднитися із відразливим для нього набором ознак, виявити їх повною мірою (якщо вони раніше притлумлювалися) чи набути (якщо їх не було). Це почасти відбувається: Микола Павлович помічає за собою дратівливість, крайню економність, розмірковуючи: «Поки мив посуд, упіймав себе на думці: а раптом просто починаються старечі відхилення в психіці? Що це – маразм, галюцинації?»; «...ледь відчутні вікові зміни характеру почав у собі

віднедавна помічати. Дратівливості додалося, запальності, навіть гнівливості» та ін.;

- 2) знайти підстави відокремитися від цієї групи, що він і робить: лейтмотивом повісті є нагадування про те, що Микола Павлович народився не в СРСР, а в англійському Лондоні, і це дає йому можливість почуватися «особливим»;
- 3) модифікувати стереотип «ізсередини», свідомо демонструючи брак деяких із притаманних йому ознак, наприклад: «Микола Павлович будь-якими підйомниками уникав користуватися, навіть ескалатором у торговому центрі, вважав це за поступку старості»;
- 4) відмовитися від стереотипізації.

У повісті «За чверть десятиа» спостерігаємо своєрідну когнітивну драму, що розгортається у свідомості носія негативного стереотипу *homo sovieticus літнього віку*, коли він сам переходить до складу відповідної соціальної групи. Головний герой переживає розмаїття колізій при вимушеному прийнятті цього упередження як автостереотипу. Однак відмовляється від тієї єдиної стратегії, яка могла би позбавити його частини переживань, пов'язаних із необхідністю переходити у статус *homo sovieticus літнього віку*, — вилучити зі своєї картини світу цей негативний стереотип як такий.

Автор іде шляхом зовнішніх підтверджень невідповідності героя обмежувальному негативному стереотипу: у нього закохується студентка Настя. Юрій Макаров створює ілюзію неналежності Миколи Павловича до стигматизованої групи, його винятковості, але не заперечує саму стигматизацію<sup>29</sup>.

Чи представники молодшої письменницької генерації роблять цей крок — до де-стереотипізованого сприйняття радянської літньої людини? Герой роману «Депеш Мод» (2004) Сергія Жадана ще не досяг того віку, коли буде змушений стати об'єктом «власноруч» здійснюваної негативної стереотипізації. Однак він намагається уявити себе у старості, відтворюючи той самий набір ознак:

Коли я стану дорослим і мені буде 64, я обов'язково згадаю всю цю тягомотину, хоча би для того, аби з'ясувати, чи і я перетворився на таку малорухому худобу (нездоров'я; дискримінаційна комунікативна стратегія прямої вербальної агресії, заперечення належності до класу людей. — Г. Ч.), яка тільки й може (не працює) (нездоров'я. — Г. Ч.) що пережовувати нікелевими щелепами (нездоров'я. — Г. Ч.) запаси

<sup>29</sup> Такий сюжетний хід, що його можна сприймати також як символічне поєднання радянської і пострадянської генерацій, наявний і в інших українських текстах, наприклад, у «Танго смерті» (2012) Юрія Винничука (Ярош і Данка), «Гудзику» (2005) Ірен Роздобудько (Денис і Ліка).

хавки (примат матеріальних цінностей як гіперонім жадібності. – Г. Ч.), приготовані на довгу полярну зиму<sup>30</sup>.

Три рядки, сповнені ейджизмів. У контексті цілого роману це також міркування автора про те, чи вдасться йому у свої 64 роки вислизнути з пастки стереотипу *homo sovieticus літнього віку*. А отже, він наявний у свідомості героя, який своїм питанням намагається змодельовувати ситуацію, що в ній опинився Микола Павлович: зустріч із власним упередженням і прийняття цього стигматизованого концепту як автостереотипу.

### Висновки і дискусійні питання

Інтеграція концептів *літня людина* і *радянська людина* з одночасною їх стигматизацією, тобто редукцією до негативного стереотипу, уможливує ситуацію, коли за лаштунками ідеологічного конфлікту між пострадянським і радянським поколіннями України приховується геронтофобія: упереджене ставлення до літніх людей. Це актуальний для пострадянської України приклад маскуваного дискримінаційних настанов, які суперечать декларативним етичним нормам суспільства, не вступаючи при цьому у конфлікт із наявними фактично нормами.

Якщо мас-медіа є загальноновизнаним транслятором стереотипів, то від художньої літератури можна було б очікувати їх деконструкції. В українській сучасній прозі, з одного боку, вдалося виявити приклади актуалізації дисперсної когнітивної моделі руйнування стереотипу – через створення образів різних радянських літніх людей, що їм якісь ознаки цього концепту притаманні, а якісь ні. З іншого боку, вирішальний крок до повної відмови від стереотипізованого сприйняття цієї демографічної групи ні автор старшої генерації (Ю. Макаров), ні автор молодшої (С. Жадан) так і не роблять. Зі стереотипом герої конфліктують лише тоді, коли постають перед необхідністю (загрозою?) прийняти його як автостереотип.

Водночас у медіа-дискурсі паралельно із текстами, що утверджують цей стереотип, з'являються і такі, де він дезавується і в різний спосіб спростовується<sup>31</sup>. Виглядає так, що мас-медіа дають шир-

<sup>30</sup> Жадан С. Капітал. Зібрання творів. – Х.: Фоліо, 2007. – С. 59–60.

<sup>31</sup> Косвінцев О. «План Маршалла» для України: істи, щоб жити, а не навпаки. 23.04.2014 [http://zaxid.net]; Перминов И. Конфликт поколений: миф или кошмар работодателя? [http://psyfactor.org. – 3 июня 2010] та ін.

шу, різнобарвнішу картину функціонування стереотипів, у сукупності різних джерел демонструючи славнозвісну діалогічність<sup>32</sup>.

Слід пам'ятати, що стигматизація концепту *радянський* – це один із виявів дискурсивного конфлікту між радянською та антирадянською ідеологіями. Тож відповіді потребує також питання: чи паралельна валоризація цього концепту в прорадянському дискурсі буде – за дзеркальним принципом – супроводжуватися едальтизмом, тобто упередженим ставленням до молодших? Але це вже тема для іншої статті.

---

<sup>32</sup> Тут вимальовується плідна перспектива подальшого детального аналізу дискурсивних форм деконструкції стигматизованого концепту *homo sovieticus літнього віку*.

## Концепт «переможеного покоління» та його репрезентація у романі Хуана Марсе «Чари Шанхаю»

Творчість каталонського письменника Хуана Марсе посідає вагомe місце в контексті іспанської сучасної прози. Застосовуючи традиційний для іспанського літературознавства підхід до класифікації письменників за їх приналежністю до літературних генерацій, варто зазначити, що Марсе — один із небагатьох представників «Барселонської школи» літературного «покоління п'ятдесятих», котрі ще не пішли з життя й успішно продовжують свою літературну кар'єру. Більш ніж за півстоліття літературної діяльності письменник ставав лауреатом багатьох національних і міжнародних премій, здобувши широке визнання «...найкращого та найвпливовішого хроніста похмурої повоєнної Барселони, зруйнованих мрій та сподівань кількох генерацій...»<sup>1</sup>. Наслідком цього визнання стало присудження каталонському романісту у 2008 році Премії Сервантеса — найпрестижнішої нагороди у галузі літератури кастильською мовою «...за його рішучу відданість письму, стійкість у подоланні тяжких моментів життя, за майстерність відображення повоєнної Іспанії»<sup>2</sup>.

Визначаючи творчий метод письменника, необхідно враховувати історичний, соціокультурний та літературний контексти тих періодів, у яких створювалися ті чи ті романи. На початковому етапі, що охоплює період кінця 1950-х — першої половини 1960-х років, твори Х. Марсе відзначаються впливом соціального реалізму. Другий період творчості письменника (кінець 1960-х — 1970-ті роки) пов'язаний із пошуками експерименту у романному жанрі, засвідчивши інтелектуальне оновлення роману в іспанській літературі. У цей час Х. Марсе

---

*Поштова адреса:* Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, бульвар Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601. *E-mail:* olga.shestopal@rambler.ru

<sup>1</sup> Geli C. Desagravio a la memoria robada // El País. — 28.11.2008 [http://elpais.com]

<sup>2</sup> Там само.

поступово змінює манеру оповіді, тяжіючи до суб'єктивізму, різноманітних авангардистських технік, притаманних іспанському експериментальному роману з його сюжетною фрагментарністю, відвертою філософічністю і психологічним заглибленням, насиченістю художніми ремінісценціями, створенням підтексту, вимогою від читача асоціативного мислення тощо. Варто зазначити, що всі ці ознаки яскраво простежуються у творах, написаних не лише у «час розквіту» експериментального роману, що припав на сімдесяті роки ХХ століття, а й характеризують усю подальшу творчість письменника. У період 1980–1990-х років його оповідна техніка збагачується ігровими засобами, прийомами, твори стають насиченими іронією, театральністю, кінематографічністю та багатьма іншими рисами, що дозволяють розглядати його в контексті постмодерністської літератури.

Обраний за об'єкт дослідження роман Хуана Марсе «Чари Шанхаю» (*El Embrujo de Shanghai*, 1993) продовжує характерну для всього його творчого доробку тенденцію до відтворення особистісної пам'яті про колективне минуле Іспанії, зокрема повоєнну добу та її культурне протистояння гегемонії франкізму.

Фокусує увагу на політичних, а особливо соціальних наслідках Громадянської війни, автор пропонує читачеві зазирнути за лаштунки офіційної історії, котру впродовж сорока років по війні писали її переможці. Пропущена крізь призму особистих спогадів увага письменника прикута винятково до світу тих, хто зазнав поразки у цій війні і для яких її наслідки обернулися «втраченими синами, батьками, надіями, а інколи й назавжди втраченим розумом»<sup>3</sup>. В одному зі своїх інтерв'ю Х. Марсе сказав: «Мене завжди більше цікавив образ переможеного, ніж переможця <...>, як і цікавіше розповідати історії про тих, хто зазнав поразки, а не тих, хто здобув перемогу»<sup>4</sup>. Безперечно, інтерес письменника до тих, хто опинився на узбіччі життя, передусім зумовлений його біографією. Х. Марсе народився у родині «чарного» (так званих у Каталонії іммігрантів із півдня). Мати померла під час пологів, а батько, не маючи жодних шансів на забезпечення нормального існування синові, віддав його на усиновлення родині республіканця на прізвище Марсе. Ще юнаком Х. Марсе назавжди закарбував у пам'яті слова свого прийомного батька, котрий неодноразово зазнавав репресій та ув'язнень під час режиму Франко: «Ми – переможене покоління», і вони визначили єдиний і постій-

<sup>3</sup> *Marsé J.* El embrujo de Shanghai: novela [http://mreadz.net].

<sup>4</sup> Цит. за: *Amell S.* La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras. – Madrid: Playor, 1984. – P. 88–89.

ний інтерес письменника до світу переможених як предмета його спогадів у художній творчості: «Мої спогади, — як зазначає автор, — у моїх творах»<sup>5</sup>. Утім, письменник не обмежується лише особистісною пам'яттю, його спогади, за його власним визначенням «маленька історія», — це засіб для розкриття історії великої, колективної<sup>6</sup>. Зображуючи у своїх творах «переможене покоління», репрезентоване представниками різних вікових груп, об'єднаних за спільним відчуттям часу і причетності до нього: маргіналізованими жителями рідної авторові Барселони кінця 1940-х років (чарного, анархістами, республіканцями, комуністами та їхніми дітьми), Х. Марсе пропонує різні погляди на саму природу пам'яті. Для автора важливіше не те, що справді відбувалося у житті, а те, що могло б відбуватися, адже «...в романі правдою є лише те, у що вірить читач»<sup>7</sup>. Вдаючись до різноманітних наративних технік, властивих постмодерністському типу творчості, письменник піддає сумніву правдивість спогадів, стираючи межі між вигадкою і дійсністю, історичною правдою і художнім вимислом. Цим самим автор досягає такого результату, коли, за словами Поля Рікера, «...художній вимисел підходить ближче до того, що насправді відбулось, ніж це вдається історичним наративам, адже вигадка точніше передає справжній сенс того, що лежить за межами фактів»<sup>8</sup>.

Отже, репрезентація «переможеного покоління» у «Чарах Шанхаю» здійснюється у формі спогадів уже дорослого оповідача Даніеля про своє минуле підлітка у тяжкі повоєнні роки (кінець 1940-х — початок 1950-х). Вибудовуючи ретроспективну оповідь від першої особи, автор подвоює погляд наратора у часовому вимірі. З одного боку, маємо дорослого оповідача, котрий, розповідаючи історію приблизно у період між смертю Франко (1975) і публікацією роману (1993), виконує функцію імпліцитного автора. З іншого — оповідь уже дорослого Даніеля чергується із голосом Даніеля-підлітка, котрий був свідком подій у повоєнній Барселоні. Водночас манера оповіді дорослого Даніеля, стиль його викладу безпосередньо сформовані під впливом тих подій, про які він розповідає. Іншими словами, форма оповіді дорослого наратора обумовлена змістом того, що він пережив у ди-

5 Escobedo M. Juan Marsé: «De una novela sólo es verdad lo que se cree el lector». — Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. — Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*. — Núm. 732 (junio 2011). — P. 131 [http://www.cervantesvirtual.com].

6 Там само. — С. 129.

7 Там само. — С. 131.

8 Ricoeur P. Imagination, Testimony and Trust // Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy / Ed. Richard Kearney and Mark Dooley. — New York: Routledge, 1999. — P. 15.



тинстві. Зазначимо, що двоїстість поглядів наратора відображає два способи світосприйняття: відчуття поразки, розчарування, гіркоти і відчаю, що властиве уже дорослому Данієлю, контрастує і водночас постає результатом утрачених надій, мрій і сподівань, котрі, незважаючи на тотальну атмосферу повоєнної катастрофи, ще жили у дитячих серцях Данієля та його друзів. Тому фраза, якою розпочинається роман: «Дитячі мрії гинуть на вустах у дорослих...»<sup>9</sup>, слугує прекрасною і водночас дуже сумною метафорою розчарування і обману, а також гіркою самопародією тих, хто із часом утратив підґрунтя своїх глибоких переконань. Варто також наголосити, що ці слова, які, звертаючись до Данієля, промовляє один із найстарших представників переможених у творі Марсе, кіхотичний персонаж на ім'я капітан Блай – божевільний старий, що втратив розум після поразки республіканців та загибелі під час війни двох своїх синів, присутньо визначають предмет романної оповіді – «мрії дітей» та процес їх руйнації дорослими, зокрема й самим Данієлем. Водночас згадана вище фраза розкриває фікційність самих спогадів наратора, адже те, про що йтиметься у романі, – не події, які насправді трапилися у житті Данієля, а дитячі мрії, нав'язані суб'єктивними враженнями протагоніста. З огляду на це, вже з перших рядків читач поринає у чарівний світ пам'яті, зітканий зі слів, що парадоксально заперечує власну достовірність.

Як і в багатьох творах Х. Марсе, події роману розгортаються у рідному авторові барселонському кварталі Гінардо та в інших, близьких до нього. Це місто постає перед нами, як на долоні, завдяки численним топографічним назвам, але при цьому немає точних описів місць, про які йдеться, і складається враження, що вони слугують лише декораціями для життя тих нещасних та розчарованих істот, що загубились у ньому у пошуках чогось невідомого<sup>10</sup>. Барселону огортає невидима сила, яка не дає спокою і затягує дедалі глибше на дно. Це сморід, що поширюється містом, як якась напасть, але ніхто цього не помічає або воліє не звертати уваги. Тому наступна фраза, котру промовляє капітан Блай: «Не хочу нікого ображати, але мене не обдуриш: це запах тухлих яєць»<sup>11</sup>, набуває численних смислових конотацій. Супроводжуючи старого божевільного капітана, котрий крокує похмурими вуличками барселонського кварталу Ла Салуд в

<sup>9</sup> *Marsé J.* El embrujo de Shanghai: novela. – P. 1 [<http://mreadz.net>].

<sup>10</sup> *Castellani J.-P.* Dos ciudades en el cine y la literatura: Barcelona y Shanghai [<http://revistas.ucm.es>]

<sup>11</sup> *Marsé J.* El embrujo de Shanghai: novela. – P. 1 [<http://mreadz.net>].

образі Людини-Невидимки, щоб зібрати підписи містян для подання петиції до мерії стосовно вирішення проблеми з розповсюдженням смертельного газу, Даніель уподібнюється до Санчо Панси, і сам того не бажаючи, піддається впливу старого безумця. Адже в романі так до кінця не з'ясується, чи цей сморід і можливий витік газу існують насправді, чи це всього лише вигадки божевільного Блая. Утім, під впливом капітана Даніель починає вірити в його існування: «Глухий голос капітана подіяв на мене гіпнотично – раптом я відчув порожнечу у шлунку, і мене знудило»<sup>12</sup>. Блай постійно намагається переконати усіх жителів кварталу у смертельній загрозі вибуху цього газу, що може спричинити навіть паління цигарок на вулицях чи у барах кварталу, попри те, що сам постійно спалює франкістську пресу. Проте, як згодом з'ясується, сморід цього міфічного газу присутньо є метафорою ідеології режиму переможців. Пан Сукре, ще один дивовижний персонаж, котрий блукає містом у пошуках втраченого «я» і якому маска божевільного філософа дозволяє говорити правду, коментує, що справжня загроза полягає у чомусь, що є більш вибуховим, ніж прості цигарки:

І перш за все – <...>, потрібно уникати полум'яних поглядів, бентежних думок та іншої горючої гидоти, котру ми ще по цей день тримаємо в собі. Треба бути дуже, дуже обережними! І стара продавчиня каштанів зі своєю жаровнею і зміїним язиком теж дуже небезпечна. Одне її гадюче слово, і – бабах! – всі ми у пеклі<sup>13</sup>.

Зауважимо, що есперпентизм як капітана Блая, так і пана Сукре як двох представників найстаршої групи переможених у творі Марсе розкриває крайню міру трагізму поразки й ментальної загубленості цього покоління. В очах Даніеля вони – привиди, сомнамбули, «прибульці з іншого, пустельного й дикого світу»<sup>14</sup>. Втративши на війні своїх синів, капітан назавжди втратив розум і пам'ять. Єдине, що він пам'ятав, – це страшні картини війни, тому йому здавалося, що «варто вийти на вулицю, як він побачить зруйновані будинки, дощ із попелу, гори трун, мародерство, крадіжки і жахливу бурю <...>. Він був упевнений, що місто безлюдне, мертве, спустошене чужою або бомбуваннями!»<sup>15</sup> Барселона замальовується як місто людських розчарувань, мертве місто, у якому проживають лише тіні колишніх людей: «Під цією площею ціле кладовище, повнісінько мер-

---

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Там само. – С. 5.

<sup>15</sup> Там само.

ців, хлопчина. Сотні тисяч трупів»<sup>16</sup>, а сам капітан постає одним із живих мерців, котрі повертаються зі свого «потойбіччя» у місто, яке насправді також мертво.

Показова у цьому сенсі кімната, у якій жив капітан, відгороджена від інших і від цього жакливого світу величезною чорною платтяною шафою, «схожою на сповідальню у приходській церкві»<sup>17</sup>. Ця маленька комірчина, яка колись правила за ванну кімнату, була вмістилицем старого мотлоху із клопами й горщиків із квітами, функцію яких виконували навіть унітаз і біде<sup>18</sup>. У цій схованці капітан тримав ознаки свого минулого борця-республіканця: старий розпотрошений радіоприймач і мікрофон, у який, залишившись на самоті, щось жваво промовляв. Виходячи зі своєї схованки через шафу (своєрідна альяція на кальдеронівську «Даму-примару»), капітан, подібно до Дон Кіхота, одягав на себе обладунки (бинти на голову, плащ, шкіряні рукавиці й темні окуляри) і у супроводі свого юного зброєносця, котрий ніс потерту папку з петицією, чимчикував вулицями кварталу Ла Салуд, продовжуючи боротьбу за встановлення справедливості. Ця папка, як єдине для капітана «...свідчення про панування у світі несправедливості і брехні...»<sup>19</sup> і водночас «...всього лише породження його безсилового гніву і пошкодженої пам'яті...»<sup>20</sup>, постане у роздумах уже дорослого Даніеля тією єдиною, сокровенною справою, про яку старий капітан думав в останні хвилини свого життя на вулиці кварталу біля стічної ями. Осмислюючи з роками реальні події свого дитинства, Даніель назавжди засвоїть уроки моралі і гідності, котрі він отримав у спілкуванні із цим старим безумцем: «Ішли роки, і я сам не помітив, як життєві картини мого дитинства поступово перетворились на моральний пейзаж і так назавжди закарбувались у моїй пам'яті»<sup>21</sup>.

Молодшу групу переможеного покоління у романі Марсе репрезентують анархісти, «макі» – партизани, котрі об'єднувались у загони, що формувались на півдні Франції, і продовжували свою підпільну боротьбу з режимом. Варто наголосити, що ця група «переможених» фігурує у багатьох творах Х. Марсе<sup>22</sup>, репрезентуючи разом із

---

<sup>16</sup> Там само. – С. 3.

<sup>17</sup> Там само. – С. 5.

<sup>18</sup> Там само. – С. 37.

<sup>19</sup> Там само. – С. 39.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> «Якщо тобі скажуть, що я впав» (Si te dicen que caí, 1973), «Одного дня я повернусь» (Un día volveré, 1982), «Ронда Гінардо» (Ronda de Guinardó, 1984), «Лейтенант Bravo» (Teniente Bravo, 1986), «Хвости ящірки» (Rabos de lagartija, 2000).

чарного два наявних у його творчості типи протагоністів. Інтерес до образу анархіста, спричинений ураженнями ще юного Х. Марсе від розказаних батьком численних історій про співкамерників у франкістських тюрмах, а також переглянутих самим автором американських «hard-boiled detectives», що їх демонстрували майже всі кінотеатри Барселони, позначився і на першому варіанті назви аналізованого твору, що був задуманий як «Бандит і рів» (*El pistolero y la zanja*). В одному з інтерв'ю Х. Марсе так пояснив свій перший задум:

Спочатку, роман «Чари Шанхая» планувався як коротке оповідання під назвою «Бандит і рів». Переді мною постав образ, котрий переслідував мене ще з часів мого юнацтва, і котрий перейшов у роман, над яким я зараз працюю. Яюсь, зайшовши до вбиральні одного з кінотеатрів я побачив чоловіка, одягненого в плащ і сомбреро, котрий одним швидким плеском долоні вставив заряд у свій пістолет. Згодом, цей реальний персонаж трансформувався у моєї уяві в одного з партизанів, котрі діяли на той час у місті. Цей образ ліг в основу вигаданого мною образу бандита, котрого переслідує поліція. Моя фантазія створила картинку, в якій цей індивід, підпалюючи цигарку, виходить з дверей свого будинку. Перед підїздом була вирита канава, одна з тих, що слугують для полагодження аварійних ситуацій з газовими трубами, але, через затримку в ремонті, сусіди починають коментувати, що це пастка для захоплення активіста. Все це увійшло до першого розділу роману, і майже не відрізнялося від того варіанту, котрий мав з'явитися в оповіданні. Але згодом мені спало на думку, що газ, як і гнилий запах, що розповсюджувався кварталами міста, отруюючи навколишнє середовище, був символом чогось більшого. Мені здалося, що це символ корупції тих повоєнних років<sup>23</sup>.

Із цим пов'язане і виникнення певних кінематографічних алюзій у сприйнятті юним героєм звичайнісіньких подій, на які натрапляємо в романі. Наприклад, сцена з викопуванням рову біля будинку перетворилась у свідомості Данієля на гарний початок якогось кримінального трилеру, де бригадир та двоє робітників стали злочинцями, які підстерігають небезпечного «бандита», чия роль відведена персонажу на ім'я Форкат: «...просто вони знали, що втікач повернувся, сидить удома і в один прекрасний день вийде на вулицю. А вся їхня робота була лише приводом для того, щоб його вартувати, не викликаючи підозр»<sup>24</sup>.

Водночас Форкат виконує функцію оповідача вставної історії про Шанхай, тим самим роздвоюючи художній простір роману на «реальний» — повоєнна Барселона — і «фікційний» — чарівний Шанхай. Вигадане Форкатом дивовижне місто на річці Хуанпу, де він викорис-

<sup>23</sup> Цит. за: *Gabikagojeaskoa L. Nostalgia y Resistencia cultural en la obra de Juan Marsé: Dissertation for the Degree of Philosophy. — The University of Arizona, 2005. — P. 298–299 [http://arizona.openrepository.com].*

<sup>24</sup> *Marsé J. El embrujo de Shanghai: novela. — P. 2 [http://mreadz.net].*

тав усі інгредієнти міфу про східні міста, які, як правило, пов'язані з містичними таємницями, пригодами, фатальними жінками, мафією і світом опіуму, протистоїть, як його антитеза, місту брудної реальності, яким у тексті Х. Марсе є Барселона. Зауважимо, що ця вставна історія має свого протагоніста на ім'я Кім – одного з лідерів руху спротиву режиму Франко і водночас батька хворої на туберкульоз дівчини Сусани, чий портрет, на прохання капітана Блая, має намалювати Даніель, аби справити на владу міста потрібний ефект: дівчинка мала бути зображена дуже блідою, на межі життя і смерті, на фоні зловісної труби з фабрики, котра, на думку старого, була причиною всіх бід і хвороб у кварталі. Також до молодшої групи «переможених», що фігурують у романі, можна віднести Деніса, союзника Форката і Кіма, якому у творі відведена роль знищувача ілюзій, мрій і надій дітей; сеньйору Аніту, дружину Кіма, покинуту ним напризволяще із хворою дитиною, котра, не в змозі самотужки подолати труднощі життя, почувается украй розгубленою і топить своє горе в алкоголі; а також зниклого після війни батька Даніеля. Відповідно наймолодша група цього покоління – це діти (Даніель і Сусана), котрі у творі Х. Марсе зображені безбатченками. В одному з інтерв'ю Марсе зазначив: «Відсутність батька – це мотив, що наявний у всіх моїх творах і слугує стимулом для роботи уяви оповідачів»<sup>25</sup>.

Ще на початку твору після фундаментальних фраз капітана Блая Даніель шкодує, що не зміг знайти у своїй оповіді місця для батька:

Так починається моя історія, і я б дуже хотів, щоб у ній знайшлося місце для мого батька, щоб він був поруч і підтримував мене, тоді я б не відчував себе таким беззахисним, залишаючись один на один з капітаном Блаєм, його маревними фантазіями і моїми власними мріями. Але батько додому не повернувся і вважався таким, що зник без вісті<sup>26</sup>.

Наведена цитата містить два дуже важливі інформативні аспекти. По-перше, ми розуміємо, що батька у житті Даніеля немає, і, виходячи з історичного контексту розвитку подій у романі, це є результатом встановлення патріархального франкістського режиму. Адже набуття національного і символічного батька, чия присутність передбачала встановлення порядку в іспанському суспільстві, позбавило Даніеля біологічного батька, як і зумовило певний безлад у житті юнака. По-друге, йдеться про метанаративний прийом наро-

<sup>25</sup> Escobedo M. Juan Marsé: «De una novela sólo es verdad lo que se cree el lector». – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. – Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*. – Núm. 732 (junio 2011). – P. 131 [http://www.cervantesvirtual.com].

<sup>26</sup> Marsé J. El embrujo de Shanghai: novela. – P. 1 [http://mreadz.net]

дження Даніеля як оповідача історії, в якій батько також відсутній. А порожнеча, що виникає внаслідок його відсутності, заповнюється в уяві хлопця трагічним і героїчним образом загиблого батька: «Я знову уявив, як він лежить на дні окопу, а сніжинки, що повільно падають із неба, вкривають його тіло»<sup>27</sup>. Відсутність батька у Даніеля пов'язує його із Сусаною, чий батько продовжує боротьбу у партизанських загонах макі. Х. Марсе підсилює цей зв'язок у розмові Даніеля з матір'ю Сусани під час одного з його перших візитів до будинку дівчини на вулиці Камелій:

Як тебе звать, красунчику?

– Даніель.

– Даніель. Яке прекрасне ім'я. Якби моя Сусана народилась хлопчиком, я б її назвала саме так... Данііл серед левів! Мені завжди подобалось це ім'я...<sup>28</sup>

Окрім прямого зв'язку, що встановлюється між двома юними про-тагоністами через ім'я «Даніель», автор здійснює референцію на біблійну історію про пророка Даниїла у ямі з левами, пропонуючи читачеві подивитись на цих двох персонажів крізь призму біблійного інтертексту. Як відомо, Даниїла врятувала віра в Бога, тобто у щось, що неможливо побачити і до чого неможливо доторкнутись. З огляду на це, можна простежити, як роль Бога, котрий врятував пророка у біблійній історії, набуває своєїрідної інтерпретації у романі Х. Марсе. Зв'язок, що встановлюється між біблійним персонажем і героєм Х. Марсе інверсивний: якщо біблійний персонаж демонструє непохитну віру в абсолютну трансцендентну правду, оповідач роману Х. Марсе переконується у неможливості існування цієї абсолютної правди. З огляду на це, спершу варто звернутися до історії з батьком дівчини.

На початку роману Даніель знає відносно мало про Кіма, чие повне ім'я – Жоакім Касабланка Франч, – як і сам образ героя «крутих детективів», відсилає до голлівудської кінострічки «Касабланка» (Casablanca, 1942) з актором Хамфрі Богартом у головній ролі. Згодом капітан Блай розповідає хлопцеві, що Кім походить із дуже заможної родини, але, закохавшись у служницю, що працювала в їхньому будинку (майбутню матір Сусани), його позбавили батьківського спадку. Тому Кім якоюсь мірою є таким же сиротою, як і зараз його донька. У віці тридцяти років йому вдалося зібрати певний капітал завдяки постачанню кінопроекторів у більшість кінотеатрів Іс-

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Там само. – С. 8.

панії. Розповсюджуючи у такий спосіб фіктивні образи, тобто симулякри, Кім сам перетворився на симулякр, ставши персонажем вигаданої історії Форката.

Щодо батька Даніеля, то, на відміну від Сусани, чия пам'ять про батька базується переважно на образах із кінофільмів і коміксів, образ, який постає в уяві Даніеля, — це симулякр, вірогідність якого не можна ані підтвердити, ані спростувати. Розповідаючи про проблемні стосунки, що встановлюються у Даніеля із новим чоловіком його матері, хлопець коментує: «Спочатку пам'ять про батька супроводжувала мене невідступно, <...> спогади про його мертве тіло, що лежить на дні канави, про густий сніг, що падав на нього, все ще зберігались у найпотаємнішому куточку моєї пам'яті»<sup>29</sup>. Мати не спростовувала вигадки сина, та лише згодом, коли образ батька перестав хвилювати юнака, вона запитала:

...звідки я взяв цю небиліцу про траншею і снігопад, в яку так вірив з самого дитинства? Раніше вона не наважувалась зізнатись, що насправді нічого подібного не було, адже для хлопчика, котрий ріс без батька, ця казка все ж краще, ніж нічого, хоча сама вона такої історії мені не розповідала. У свій час їй навіть не вдалось дізнатися, чи насправді батько загинув на фронті, і тим паче як це сталося, — чи лив у той день дощ, чи йшов сніг, чи сяяло сонце. Так що сам бачиш, синку, це все твої фантазії<sup>30</sup>.

Як зазначає мати Даніеля, через відсутність батька, хлопець вдається до вигадки, що можна потрактовувати як підсвідоме прагнення юнака зачепитися хоч за якесь коріння, бодай навіть абсолютно фіктивне. Отже, повертаючись до біблійної історії, варто наголосити на певній аналогії, що встановлюється між свідомою вірою пророка в могутнього і справедливого Бога, котрий рятує його від смерті у ямі з левами, й міфологізованими образами батьків Даніеля і Сусани у їхній дитячій свідомості, що теж певною мірою рятує цих дітей. Однак, якщо Даніель сам створив свою «казку про батька», а згодом піддав її тотальній руйнації, ілюзії Сусани постійно підживлює Форкат своєю дивовижною шанхайською історією. В його «казці» батько Сусани постає справжнім героєм, котрий долає всі перешкоди на шляху до своєї маленької дівчинки, щоби назавжди забрати її з собою до Далекого Сходу.

Слід зазначити, що Форкат — найзагадковіший і найскладніший за смисловим наповненням персонаж роману Марсе. Завдяки голо-

---

<sup>29</sup> Там само. — С. 46.

<sup>30</sup> Там само.

су дорослого Даніеля читач із самого початку роману дізнається, що Форкат — це всього-на-всього результат процесу міфологізації дійсності: «Звичайно, тоді нам і на думку не спадало, що така людина, яким його описували, не могла існувати насправді. Подібно до самого Кіма, він був вигаданим персонажем, котрий оживав лише у розмовах дорослих»<sup>31</sup>. На відміну від Кіма, котрий очолює підпільну групу партизанів і є одним з її активних діячів, діяльність Форката полягає лише у підробці документів (пропусків, паспортів), аби його спільники мали можливість перетинати кордони країни. З'явившись одного дня у будинку сеньйори Аніти, він передає листа, начебто написаного Кімом, що насправді є його черговою фальсифікацією, і кілька подарунків із Далекого Сходу, куди Кім, за його словами, відплив на виконання спецзавдання. Як експерт у вигадванні історій, цей, за визначенням Даніеля, «великий казкар» (*gran fabulador*) відразу зачаровує дітей своєю дивовижною шанхайською казкою. Кожного дня вони з нетерпінням чекають на продовження сеансу магічної розповіді Форката, щоби перенестися у чарівний світ пригод, містичних таємниць і кохання. Однак чари розвіюються, а мрії і надії дітей руйнуються, точніше розбиваються щент об викривальні слова Деніса, котрий, керуючись особистим бажанням помсти, розвінчує Форката і відкриває безжалюну правду про Кіма: у нього є інша родина (це колишня Денісова дружина і дитина), з якою Кім живе у Тулузі. Попри те, що у дійсності Форкат виявляється не тим, за кого себе видавав, своєю присутністю у будинку Сусани він вносить певну гармонію у життя його мешканців, заповнюючи порожнечу у серцях дітей і сеньйори Аніти. Сусані він частково замінює турботливого батька, сприяючи багато в чому її одужанню, її матері — дбайливого чоловіка. А з появою Деніса із його викривальною правдою, руйнуються не тільки мрії дітей, а і їхні життя, а також життя дорослих. Сеньйора Аніта остаточно спивається, а хвора на сухоти дівчина перетворюється на злочинницю і повію. Форкат заради порятунку юної дівчини бере на себе провину за вбивство Деніса, що його здійснила Сусана, і потрапляє до в'язниці. Тож, якщо у випадку з біблійним пророком єдиним порятунком стає Бог як утілення вищої справедливості, Сусану могла би врятувати лише «правда» Форката, тобто заперечення об'єктивної правди, що не дозволило б їй потрапити до лівової пащі ганебного життя.

---

<sup>31</sup> Там само. — С. 2.



Форкат є особливо важливою постаттю і в житті Даніеля. На відміну від капітана Блая, котрий навчив юнака розуміти прихований сенс речей, бачити те глибоке, що передає їх справжню сутність, залишаючись невидимим для неухважного, байдужого ока (як у випадку з міфічним газом), функція Форката більшою мірою естетична і стоується уже самої форми вираження цього змісту. Саме під впливом Форката і його оповідної манери («ми бачили все, що він нам говорив, адже його розповідь апелювала не до розуму, а до серця»)<sup>32</sup> відбувається формування творчої особистості Даніеля (як юного портретиста, так і дорослого наратора). Саме завдяки Форкату Дані навчився малювати по пам'яті, художньо переосмислювати дійсність, а також назавжди засвоїв уроки майстерності з розповідання історій. Весь його наратив красномовно ілюструє вище наведену цитату П. Рікера стосовно функції художнього вимислу, яка полягає не у правді фактів, а смислів і почуттів, котрі він справляє на читача, адже, як вустами героя промовляє Х. Марсе: «...розповідь апелює до серця, а не до розуму»<sup>33</sup>. І попри те, що жорстока реальність поглинула чарівний світ ілюзій, він назавжди залишився у пам'яті Даніеля як його найперша мрія, що спонукало вже дорослого героя постійно повертатися у дитинство, у той час, коли «...все спрямовувалося вперед і майбутнє було на своєму місці»<sup>34</sup>. Ця фраза із книги Луїса Гарсії Монтеро «Південний місяць» (*Luna en el sur*, 1992), яка править за епіграф до роману «Чари Шанхаю», підтверджує, що дитинство для героя і автора, котрий стоїть за ним, — це період, що ще не закінчився, а продовжується і сьогодні, бо не вирішеними залишаються проблеми та біди, породжені добою франкізму. Як зазначає сам автор:

Ностальгія за втраченим дитинством завжди є присутньою в літературі чи то в експліцитній формі, чи то є глибоко прихованою. Адже очевидним є факт, що спроби відновити дитинство водночас передбачають відновлення пам'яті, розставляючи все по своїх місцях, навіть якщо це означає ускладнювати собі життя<sup>35</sup>.

Ця ностальгія за майбутнім, на думку Марсе, присутньо є ностальгією за втраченим дитинством, як і втраченою історією, тому герої вигадують власні історії, відтворюючи в них можливий, вірогідний світ, у якому ще мали місце мрії і надії, котрі так ніколи і не здійснилися.

<sup>32</sup> Там само. — С. 39.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Там само. — С. 1.

<sup>35</sup> Цит. за: *Gabikagojeaskoa L. Nostalgia y Resistencia cultural en la obra de Juan Marsé: Dissertation for the Degree of Philosophy. — The University of Arizona, 2005. — P. 306* [<http://arizona.openrepository.com>].

Варто також додати, що дитинство автор мислить як певну форму світовідчуття, яка об'єднує персонажів роману різних вікових груп в одне покоління — покоління переможених, аутсайдерів, котрі втратили надії і сподівання, але не втратили здатності любити. Почуття любові постає в романі однією із форм маніфестації ностальгії за майбутнім і слугує ще однією зв'язкою між героями-оповідачами, котрі, попри бажання втекти від свого минулого, завжди туди повертаються. Це трапляється як із Форкатом, котрий повертається до Барселони, попри чітке усвідомлення того, що вже нічого не можна змінити у житті, і чиє життя перетворюється на ностальгію за тим, що могло би бути, але так ніколи й не стало, так і з Даніелем, закоханим у Сусану з першого погляду. На останніх сторінках роману ми зустрічаємося із Даніелем, котрий, отримавши повістку до військової служби в армії на півночі Марокко, зрадив можливості «назавжди порвати зі своїм кварталом і його турботами»<sup>36</sup>, а також спогадами про Сусану:

...мене призвали в армію, і я отримав призначення на північ Марокко. Я зрадив: чим далі, тим краще, перетну Гібралтар, побачу Сахару, Сіді-Іфні і Рифські гори. Африка, інший континент... Я передчував, як вирушу в далеку подорож майже на край землі саме в той момент, коли мені було це так необхідно, і разом позбудуся багатьох речей, що так мене обтяжували<sup>37</sup>.

Переконаючи себе в тому, що «...минуле вже забуте, міражі розсіялись і так приємно відчувати себе байдужим і безпечним»<sup>38</sup>, насправді Даніель не вірив жодному своєму слову і машинально крокував прямісінько до кінотеатру Мундіаль, аби побачити там Сусану, котра після року лікування у монастирі від «ганебного ремесла», працювала там касиркою, замінивши свою матір:

...тому що тоді я ще не знав, що, як би людина не прагнула до майбутнього, вона завжди повертається в минуле, можливо у пошуках своєї першої мрії...<sup>39</sup>.

Варто наголосити, що майже у всіх творах Х. Марсе кінематограф відіграє особливу роль, адже в часи франкістського режиму це була одна з можливих форм ескапізму, ідеалізму і фантазії. Тому втеча героїв від дійсності у світ ілюзій і вигадки дуже часто здійснюється за допомогою кіномистецтва, яке виконує терапевтичну функцію щодо травмованої війною та її наслідками свідомості переможених і мислиться ними як єдиний порятунок у світі, що втратив віру в Бога

<sup>36</sup> *Marsé J.* El embrujo de Shanghai: novela. — P. 47 [<http://mreadz.net>]

<sup>37</sup> Там само. — С. 46.

<sup>38</sup> Там само. — С. 47.

<sup>39</sup> Там само.

як утілення абсолютної справедливості. Показова у цьому сенсі фінальна сцена роману, коли Даніель, «опинившись у рятівній темряві партеру», дивиться на екран, але бачить один єдиний кадр, у якому Сусана, «долаючи відчай, зневіру і стрімкий плин часу»<sup>40</sup>, прямувала до країни своїх дитячих мрій, назавжди закарбувався у пам'яті героя. І лише згодом перетворився на надзвичайно прекрасну історію, яка переконує читача в існуванні можливого світу, де дитячі мрії і фантазії постають єдиною непереможною правдою. Як слушно зауважує іспанська дослідниця Марія де Лосано Міхарес у своїй книзі, присвяченій іспанській постмодерній прозі, «деконструкція історичного, як і використання механізмів, властивих фантастичному, зумовлюють онтологічну дестабілізацію, яка ніколи не вирішується, але пропонує новий світ, чия достовірність залишається сумнівною, не піддаючись повному спростуванню чи підтвердженню»<sup>41</sup>. З огляду на це і як засвідчує здійснений нами аналіз, роман Х. Марсе демонструє яскравий приклад художнього відображення цієї онтологічної невпевненості, актуалізуючи механізми творення культурної пам'яті.

---

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Там само. — С. 158.

## Творчість Дугласа Коупленда: покоління у пошуку ідентичності

Дуглас Коупленд привернув увагу академічного світу як автор літературних творів генераційної тематики. Скульптор і дизайнер за фахом, він розпочав літературну діяльність 1988 року зі статті про покоління Ікс для одного з ванкуверських журналів. Одразу по публікації нью-йоркське видавництво St. Martin's Press замовило письменнику яппі-путівник. Коупленд прийняв пропозицію, проте задум путівника реалізував у романі «Покоління Ікс» (*Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, 1991)<sup>1</sup>, де «в образах трьох персонажів репрезентував колективний досвід покоління людей, народжених у 1960–1980-х роках»<sup>2</sup>. Роман набув великого резонансу, про автора почали говорити як про співця, пророка покоління Ікс, однак сам він не раз зазначав, що мав на меті лише окреслити коло проблем у житті трьох персонажів.

Коупленд запозичив із роману Пола Фассела «Клас» (*Class*, 1983) термін «категорія Ікс» і перефразував його на «покоління Ікс», щоб означити прошарок американської молоді, відомий як «покоління Рейгана» чи «покоління 13»<sup>3</sup>. Його визначальні характеристики – прагнення самовизначення, соціальна апатія, брак мотивації, наголошування на своїй відмінності від попереднього покоління вмотивованих, лояльних, політично й соціально активних людей. Персонажі роману «Покоління Ікс», «іксери», не в змозі додержуватися непри-

---

*Поштова адреса:* Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, Навчально-науковий інститут іноземних мов, бульвар Шевченка, 81, м. Черкаси, 18031. *E-mail:* o\_zajikovski@mail.ua

- <sup>1</sup> *Coupland D.* *Generation X: Tales for an Accelerated Culture.* – New York: St. Martin's Press, 1991.
- <sup>2</sup> *Klemens N.* "The Great Depression Is Our Lives". *Busted Boomers and Identity Crises in Generation X, American Psycho and Fight Club.* – Munich: GRIN Verlag, 2007. – P. 81.
- <sup>3</sup> *Encyclopedia of Identity / Ed. by R. Jackson.* – London: SAGE, 2010. – P. 308.

йнятних для них усталених соціальних норм, опиняються у пастці життєвих проблем і шукають власні шляхи їх розв'язання. При цьому відбувається зміна цінностей, зокрема дезорієнтація (зміна ставлення до трудового життя) і реорієнтація (зміна установок), що виявляється у відразі до соціальних умовностей, скептицизмі щодо історичного минулого та втраті віри в майбутнє і водночас – у бажанні заглибитися в атмосферу культурного розмаїття.

Троє персонажів роману – Енді, Дег і Клер – покидають домівки, друзів і роботу, щоб створити власну конфесійну спільноту в далекому містечку посеред каліфорнійської пустелі Мохаве. У творі зображено крах системи цінностей, яка доти становила основу людського співіснування. Для «іксерів» робота вже не виконує функції життєвого орієнтира. Їхні попередники зазвичай ціле життя проводили на одному робочому місці, ідентичність індивіда була нероздільно пов'язана з його працею.

Мартін Вілвок, аналізуючи причини внутрішньої кризи індивіда наприкінці ХХ століття, вказує на дезорієнтацію як чинник внутрішнього пошуку молодих людей<sup>4</sup>. У першій половині ХХ століття індивід, пригнічуваний суспільством, жертвував чималою частиною своєї свободи, прагнень і переконань задля загального блага та власного відчуття стабільності й безпеки. На межі ХХ і ХХІ століть найбільшою цінністю вважається вже свобода, яка стає мірилом решти цінностей. Свобода індивіда вже не є проблемою, вона перетворюється на мету, до якої прагне кожен. Парадокс у тому, що модерністське суспільство дозволяло собі вкрай мало свободи – замало для щастя, а індивід епохи постмодернізму, маючи свободу, не має установок чи орієнтирів, аби бути щасливим. На тлі невизначеності, невпевненості, хиткості «індивід певною мірою потребує директив чи метанаративів, проте усталених не приймає, а власних ще не має»<sup>5</sup>. Цей період формування орієнтирів Коупленд відобразив у своєму романі. «Іксери» – передусім індивіди в період внутрішньої кризи та формування ідентичності.

Персонажі Коупленда значно розширюють межі своїх орієнтирів порівняно з попереднім поколінням: важливу роль у їхніх життях починають відігравати серйозні стосунки, сім'я, відчуття приналежності до спільноти, відпустка. Індивід прагне скласти власну ідентичність із різних аспектів свого життя. «Іксери» не ставлять за мету успіш-

<sup>4</sup> Villwock M. Coping with Postmodernity: Forms and Functions of the Construction of (Dis-) Orientation in the Fiction of Douglas Coupland. – Munich: Verlag, 2011. – P. 45.

<sup>5</sup> Там само. – С. 47.

ну кар'єру, натомість невтомно виступають проти рутинної офісної праці. З одного боку, оточення сприймає Енді та Дега як «занадто розумних невдах», а з іншого, самі юнаки інтерпретують своє небажання коритися босу як свободу: вони нікому нічим не зобов'язані. Енді, фахівець із японської мови, влаштувався у бар офіціантом. Його філософію Вілвок пояснює так: «Людина мириться з тим, що їй не судилося досягти значного матеріального добробуту: “Я не сподіваюся розбагатіти чи стати великим цабе. Я прагну лише знайти своє щастя і, можливо, відкрити власне придорожнє кафе”»<sup>6</sup>.

Історія Дега теж пройнята розчаруванням, передусім умовами праці. Дег приїхав у Каліфорнію з канадського Торонто, міста, що «схоже на телефонний довідник — так у ньому все впорядковано»<sup>7</sup>. У Торонто він намагався жити подвійним життям: «...вважав себе людиною розкутою і творчою, але водночас був добропорядним офісним працівником»<sup>8</sup>. Фотографія старого китобійного судна, розчавленого антарктичними крижинами, яку Дег тримав у рамці на своєму робочому столі, — метафора віктимності існування молодого канадця, представника покоління Ікс. Дега зображено як невдаху серед йому подібних; він не досяг успіху. Його робоче місце схоже на «загін для відгодівлі молодняка — маленький, неймовірно тісний відсік офісу, утворений пересувними перегородками»<sup>9</sup>. Цілими днями Дег працював у гнітючій атмосфері, а вечорами розважався у фешенебельній частині міста: «Намагаючись побороти страх перед майбутнім, людина з головою пірнає в роботу чи обирає спосіб життя, далекий від усього звичного досі»<sup>10</sup>. Дега дратує самовдоволеність боса, антисанітарія в офісі, брак перспективи, туманність майбутнього.

Неприйняттям соціальних умовностей, фальшивих у своїй суті, роман пронизаний із перших сторінок. Енді, головний герой, характеризує своїх друзів, наголошуючи на їхній вразливості: «Дег і Клер багато усміхаються... але в їхніх усмішках є щось механічне. Їхні усмішки — лише для захисту, вони — жертви соціальних умовностей»<sup>11</sup>. Це схоже на поведінку ошуканих людей, які не наважуються виказати гнів, аби не стати в очах оточення аутсайдерами, не гідними співіснування.

<sup>6</sup> Coupland D. Generation X: Tales for an Accelerated Culture. — New York: St. Martin's Press, 1991. — P. 107.

<sup>7</sup> Там само. — С. 40.

<sup>8</sup> Там само. — С. 65.

<sup>9</sup> Там само. — С. 40.

<sup>10</sup> Там само. — С. 55.

<sup>11</sup> Там само. — С. 18.

Коупленд демонструє, як сучасне йому суспільство нівелює особистість, як нищиться її національна ідентичність під гнітом суспільного ладу. Палм-Спрінгз здається героям «тихим сховищем від стадного життя більшості представників середнього класу»<sup>12</sup>. Саме там, на їхнє переконання, можна сховатися від минулого та набути автономності. Конфесійна спільнота, утворена Енді, Дегом і Клер, — таке собі мультикультурне середовище, інтернаціональне братство, яке Енді називає «авіабосою», бо «хто звідки походить, у наш час не має значення, скрізь одні й ті самі крамниці в одних і тих самих торговельних центрах»<sup>13</sup>. Дег — канадець, Енді та Клер — американці, проте вони усвідомлюють, що культура споживання стирає кордони, нівелює будь-які ідентичності: у постмодерністському світі ідентифікація стає недоречною.

Грег Лейнсбері, досліджуючи роман «Покоління Ікс», відзначає, що у творі «увагу зосереджено на соціальних та індивідуальних питаннях багатонаціональної самості (self. — О. З.), тому персонажі намагаються прорватися крізь заплутаність пізньокапіталістичного світу»<sup>14</sup>. Сюжет, за яким герої твору перебралися з міста в пустелю, змінює традиційні уявлення про центр і периферію, адже культурне ядро суспільства, яке в романі уособлюють троє друзів, змістилося на тло дикого, неосвоєного простору.

Скептичне сприйняття «іккерами» історії спричинене недовірою до офіційної версії історичного минулого, зміною функції історії в інформаційному світі та суспільстві тотального споживання. Ізолювавши себе від суспільства, персонажі зосереджуються на коротких оповідях, які розкривають зміст втраченого історичного минулого. Енді зі смутком констатує, що історія перетворилася на вигадку, на засіб політичної маніпуляції та форму ринкових відносин: «Лише у підлітковому віці я відчував Історію з великої літери, а згодом вона трансформувалася у стратегію ринку. Не так багато справжньої Історії я застав, бо з'явився на її арені надто пізно, наприкінці завершального акту»<sup>15</sup>. Персонажі сумніваються у людській здатності безпосередньо відображати власний досвід. Дег говорить про суспільну кризу, пояснюючи її так: «Моя криза була не просто кризою юності,

<sup>12</sup> Там само. — С. 25.

<sup>13</sup> Там само. — С. 12.

<sup>14</sup> Lainsbury G. P. Generation X and the End of History // Genxegesis: Essays on Alternative Youth (Sub)Culture. — London: Popular Press, 2003. — P. 184.

<sup>15</sup> Coupland D. Generation X: Tales for an Accelerated Culture. — New York: St. Martin's Press, 1991. — P. 300.

а крахом класу, статі, майбутнього та ще казна-чого. Я втратив здатність будь-що сприймати буквально. Усі події стали знаменнями»<sup>16</sup>.

Ідеться про кризу репрезентації, яка ґрунтується на твердженні, що мова не відображає дійсності, а творить її. Поняття «криза репрезентації» засноване на структуралістській теорії, яка ставить під сумнів здатність мови бути дзеркалом соціального світу. Персонажі роману засвідчують відсутність як уявну присутність. Репрезентація у цьому сенсі стає «мімезисом, де щось (письмо) стає засобом презентації чогось іншого (соціального життя)»<sup>17</sup>. Читач роману потрапляє в мовні пастки. З одного боку, подорож Енді в дивну пустельну місцину зумовлена «бажанням стерти з минулого всі сліди історії»<sup>18</sup>, адже історичні факти вже не відображають дійсності. З іншого боку, сам текст є актом переосмислення історичних подій, адже метою героїв стає оповідання історій.

Персонажі роману «Покоління Ікс» реконструюють історію, коли переглядають травматичну подію минулого, представлену як апокаліпсис. Для «іксерів» не існує майбутнього, поки вони переймаються минулим, яке асоціюється з війною у В'єтнамі та гонкою озброєнь. Джеймс Бергер<sup>19</sup> поєднує ідею апокаліпсису з психоаналітичним концептом травми, адже обидва феномени, стерті з пам'яті, руйнують структури мови й ідентичності; обидва мають бути реконструйовані завдяки симптомам, тобто історичним подіям. В історіях Дега відбулися страхи покоління, вихованого в очікуванні ядерного удару в період Холодної війни, покоління, чия свідомість постійно була насторожі. Тож не дивно, що в романі на перший план виходить класичний карнавальний мотив смерті, яка перетікає в життя та втілюється в оповіді про Клер.

Клер переїхала у Палм-Спрінгз «одного спекотного, вітряного вихідного дня, у День матері. Саме цього дня, якщо вірити Нострадамусу, як його інтерпретують деякі коментатори, мав настати кінець світу»<sup>20</sup>. У романі день, що мав стати останнім, стає точкою відліку нового періоду в житті героїні. Бінарна опозиція словосполучень

---

<sup>16</sup> Там само. — С. 67.

<sup>17</sup> Rhodes C. Writing Organization: (Re)presentation and Control in Narratives at Work. — Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2001. — P. 8.

<sup>18</sup> Coupland D. Generation X: Tales for an Accelerated Culture. — New York: St. Martin's Press, 1991. — P. 41.

<sup>19</sup> Berger J. After the End: Representations of Post-Apocalypse. — Minnesota: University of Minnesota Press, 1999. — P. 18.

<sup>20</sup> Coupland D. Generation X: Tales for an Accelerated Culture. — New York: St. Martin's Press, 1991. — P. 69.



«День матері» та «кінець світу» передає парадокс, суперечність твердження, увиразнюючи ненадійність мови як засобу відображення реальності. Цей семантичний контраст указує на те, що мова створює паралельну реальність, а не відтворює світ у всіх його проявах. Трое героїв зависли в постійному теперішньому, невлаштованість якого гостро відчувають, а свою увагу зосередили на травматичних подіях минулого.

Образ майбутнього в романі «Покоління Ікс» украй розмитий. Ніхто з персонажів не має чіткого уявлення про те, що відбуватиметься далі: «Дег не бачить майбутнього та не знає, звідки це відчуття у нього з'явилося»<sup>21</sup>; Енді повідомляє, що «майбутнє викликає в його батьків жах»<sup>22</sup>, і такий погляд на прийдешнє його просто лякає. Кожен береться «розривати майбутнє на шматки»<sup>23</sup>, а песимізм щодо перспектив заміщується цілковитою індиферентністю: люди спокійно змішують «секс, плитку та нісенітницю про кінець світу, іноді цілком серйозно починають говорити про те, що треба зробити запас консервів у гаражі, а часом їхні очі наповнюються слізьми при самій лише думці про останні дні»<sup>24</sup>. Дег визнає: всі ці ознаки свідчать про те, що життя триває не так, як хотілося б.

Брак віри в майбутнє у персонажів роману зумовлений «очікуванням ядерного апокаліпсису», який для них уже в минулому. Наприклад, Дег розповідає, як став очевидцем ядерного апокаліпсису в супермаркеті. Для нього кінець світу нічим не відрізняється від решти буденних подій, тож він виголошує «любовно деталізовані та викладені безпристрасним голосом есхатологічні звіти із серії “Ви свідок”»<sup>25</sup>. Ці події обертаються у свідомості героїв на примари, породжують сум, відчуття втрати й зневіри, проте вміщення їх у картину світу сприяє зціленню та відновленню життєвого оптимізму.

У романі «Раби “Майкрософту”» (Microserfs, 1994)<sup>26</sup> Коупленд розгортає далі своє дослідження генераційної тематики. Він пише, зокрема, про «покоління Ігрек» – наступне після «покоління Ікс». Цей прошарок молодих людей, народжених у 1980–1990-х роках, письменник називає «глобальними підлітками». Для персонажів твору новітні інформаційні технології, інтернет є цілком буденними явищами та неодмінною складовою культурного життя. Роман «Раби “Майкрософ-

<sup>21</sup> Там само. – С. 168.

<sup>22</sup> Там само. – С. 184.

<sup>23</sup> Там само. – С. 78.

<sup>24</sup> Там само. – С. 78.

<sup>25</sup> Там само. – С. 121.

<sup>26</sup> Coupland D. Microserfs. – New York: HarperCollins, 1995.

ту» автор задумав під час роботи над статтею про працівників компанії «Майкрософт» для журналу Wired, а публікація твору випадково збіглася із випуском операційної системи Windows 95<sup>27</sup>.

Коупленд деталізував у цьому романі початок 1990-х років минулого століття, коли в США розпочалася цифрова мережева революція, яка загострила проблему ідентичності індивіда. Саме тоді у Сполучених Штатах було створено такий собі «технологічний коридор»: низку будівель великих корпорацій було зведено вздовж десяти миль на північний захід від Сіетла. Тут розвинулися близько 250 електронних, телекомунікаційних і комп'ютерних бізнесів, тут розмістилася індустрія провідних технологій, зокрема компанія «Майкрософт». Окремі околиці цього масиву журналіст Жак Леро назвав «містами-спутниками»<sup>28</sup>, де згодом постала комп'ютерна індустрія та середовище геніїв віртуальної реальності. Коупленд провів два роки в одному з таких містечок «Майкрософту», де спостерігав за працівниками, докладно вивчав життя молоді, цілковито захопленої технічною революцією.

Роман «Раби “Майкрософту”» написано у формі електронного щоденника розробника програмного забезпечення компанії «Майкрософт» Деніела Андервуда. У період особистісної кризи ідентичності Ден береться вести нотатки, щоб зрозуміти сенс свого буття. Описуючи будні своїх друзів-технарів Карли, Тодда, Майкла, Сьюзан, Ейба та Бага, він прагне сформулювати закономірності життя у їхньому «містечку-спутнику», виявити причину внутрішнього дискомфорту. Ден і його друзі опиняються перед важливим життєвим вибором: залишитися у «Майкрософті», де мають надійну, хоч і нудну роботу; або повірити у мрію одного з них, Майкла, і створити власний продукт, власну компанію під назвою «Ооп!». Адже у великій корпорації, де вони заробляють чималі гроші, доводиться пригнічувати свій творчий потенціал і прагнення пригод.

Спільною рисою всіх працівників «Майкрософту» стало «майкабство», як це назвав Коупленд. Вони сприймають Білла Гейтса як правителя та господаря, бачать його як позбавленого емоцій робота, який уникає будь-яких контактів із зовнішнім світом. Автор критикує корпоративне середовище компанії «Майкрософт» та подібних їй за експлуатацію працівників: згідно з кастовою системою, працівників нижчого рівня відчужують від створюваних ними продуктів,

<sup>27</sup> Encyclopedia of Identity / Ed. by R. Jackson. — London: SAGE, 2010. — P. 309.

<sup>28</sup> Lyons J. Selling Seattle: Representing Contemporary Urban America. — London: Wallflower Press, 2004. — P. 33.

але комп'ютерна індустрія втримує їх завдяки акціям компаній, що в перспективі принесуть чималий прибуток. Як зазначає Деніел Грассієн<sup>29</sup>, соціально ізольовані «технарі» мають знайти золоту середину між емпіричним світом, якого вони не сприймають, і світом високих технологій, який цілковито їх захопив.

Особливість Дена, поза його характеристикою кваліфікованого працівника, полягає в тому, що він визнає свою приналежність до «імейлоголіків». Поринувши у віртуальне буття, на початку роману він навіть ідентифікує своє ім'я з електронною адресою: «Мене звати danielu@microsoft.com»<sup>30</sup>. Літера «u» у слові «danielu» є першою літерою прізвища героя – Underwood. Ця літера, схожа на позначку торговельної марки виробника, закономірно з'являється в імені людини, яка всі дні проводить за комп'ютером: «День у день я проживаю своє життя, як один рядок безпомилкового коду»<sup>31</sup>. На думку дослідника творчості Коупленда Мартіна Кеворкіяна, ім'я «danielu» й сама назва роману «Раби “Майкрософту”» свідчать про цілковите підпорядкування персонажів компанії «Майкрософт», яка фактично визначає їхнє існування<sup>32</sup>.

У романі зображено стадії усвідомлення браку ідентичності (розділи «Раби “Майкрософту”», «Ооп!», «Інтеріоритет»), її пошуку («Момент істини») та результату формування нової особистісної ідентичності («Трекполітика», «Чікс» і «Транслюдство»). Автор демонструє, що корпоративна політика компаній на зразок «Майкрософту» спрямована на неусвідомлене споживання продукції та нівелювання здатності мислити. Усіх працівників уніфіковано: вони не мають сімей, не займаються спортом або ж фанатично вдосконалюють свої тіла в спортзалі, споживають нездорову їжу та виконують лише два види діяльності – працюють і сплять. Таку одноманітність життя роботодавець компенсує акціями компанії, що стають власністю програмістів лише по чотирьох роках роботи. Курс акцій знижується та зростає по кілька разів на день, спричиняючи психічне перенапруження працівників: одного року більшість із них зазнали серцевих нападів унаслідок різкого коливання курсу.

«Раби» піддають сумніву емпіричний та емоційний світи, а натомість, як відзначив Грассієн, часто раціоналізують «прикордон-

<sup>29</sup> Grassian D. Hybrid Fiction: American Literature and Generation X. – Jefferson: McFarland, 2003. – P. 134.

<sup>30</sup> Coupland D. Microserfs. – New York: HarperCollins, 1995. – P. 4.

<sup>31</sup> Там само. – С. 5.

<sup>32</sup> Kevorkian M. Color Monitors: The Black Face of Technology in America. – Cornell: Cornell University Press, 2006. – P. 122.

ну антисоціальної поведінки»<sup>33</sup>. Наприклад, Ейб пише в електронному листі до Дена: «Можливо, думаючи про справжнє життя, ви приймаєте таку його модель, що геть не придатна для існування. Як ми можемо знати, що всі ці люди без справжнього життя не перебувають на межі людської чуттєвості та сприйняття?»<sup>34</sup> Робота в галузі комп'ютерних технологій замикає персонажів у загрозовому колі, яке загострює їхні соціальні фобії та стає виправданням для ще глибшого усамітнення й ізоляції.

Якщо в першому романі Коупленда представники покоління Ікс зазіхали на фінансову незалежність старшої генерації, то вже чотири роки по тому в романі «Раби “Майкрософту”» спостерігаємо зміну цінностей: молодше покоління, що легко опанувало новітні технології, сприяло звільненням представників старшого покоління, яких скорочували внаслідок комп'ютеризації робочих процесів. Причину соціальної дезадаптації нової молоді автор вбачає у пропаганді понаднормової праці з боку великих впливових корпорацій на кшталт «Майкрософту»: «...найбільше, що корпорація могла зробити для працівника, — це забезпечити будинком; можливо, автомобілем; можливо, лікарем; можливо, супермаркетом»<sup>35</sup>. У 1970-х роках корпорації почали облаштовувати душові кабінки для працівників, які займаються бігом під час обідніх перерв, і встановлювати скульптури для душевного спокою. Проактивний гуманізм — найбільше вторгнення корпорації в особисте життя. У 1980-х корпоративна інтеграція вивела це вторгнення на наступний рівень: у кампусах компаній «Майкрософт», «Епл» тощо роботу і приватне життя стало неможливо розрізняти.

У романі «Раби “Майкрософту”» Коупленд артикулює теорію ідентичності в епоху глобальної комп'ютеризації: «Ідентичність. <...> Якщо існує так мало джерел, із яких можна черпати власну ідентичність, то палітра твоїх індивідуальностей, які створюєш у мережі, — меню альтернативних тебе — це і є справжній ти. Або твій ізотоп. Або твоя фотокопія»<sup>36</sup>. Множинність ідентичностей, кожна з яких претендує на оригінальність, за Жаном Бодріярмом<sup>37</sup>, — симулякр ідентичності. Тобто множинність ідентичностей у віртуальній реальності є нічим іншим, як відсутністю ідентичності. Тому зрозуміле праг-

33 *Grassian D. Hybrid Fiction: American Literature and Generation X.* — Jefferson: McFarland, 2003. — P. 178.

34 *Coupland D. Microserfs.* — New York: HarperCollins, 1995. — P. 187.

35 Там само. — С. 211.

36 Там само. — С. 231.

37 *Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Н. Зенкина.* — М.: Добросвет, 2000. — С. 9.

нення колишніх працівників «Майкрософту» віднайти реальний світ і своє місце в ньому.

Поступово герої роману розчаровуються у беззмистовному, вщерть наповненому роботою існуванні. Саме розчарування прискорює зміни. Колеги усвідомлюють, що робота не дає істинних винагород і не замінить справжніх стосунків. Ден збагнув: він не лише став рабом, а й перетворився на такого собі біоробота. Зрештою, його друзі наважуються вкласти кошти у свій перший проект, бути відповідальними за свої продукти, брати участь у всіх етапах побудови бізнесу: заснуванні, вивченні ринку, продажі та дистрибуції. У них з'являється мета, формуються цінності та переконання. Коупленд стверджує, що «соціальна реконструкція та духовне відродження у глобальній мережі міських будівель починається зі зміни людської свідомості та з негайного встановлення професійного зв'язку з електронним фронтиром»<sup>38</sup>.

Отже, у романі «Раби “Майкрософту”» зображено внутрішній конфлікт особистості в техногенну епоху, коли корпорації втручаються у приватний простір працівників, переобтяжених роботою. Позбавлення особистого життя та хобі негативно впливає на свідомість програмістів: вони не в змозі спілкуватися, будувати стосунки, радіти життю. Коупленд демонструє, що особистість може повноцінно реалізуватися, лише коли повертається до загальнолюдських цінностей, встановлює зв'язки з друзями, створює сім'ю та отримує задоволення від процесу роботи.

Два покоління, зображені у двох романах Коупленда, не варто порівнювати, адже перше зумовило формування наступного. «Ксері» розв'язали проблему власної невизначеності, позбувшись травм історичного милого, пов'язаних зі страхом війни та смерті. Водночас, реконструюючи минуле, вони виявляли, що ж стояло на заваді внутрішній свободі та щастю, і так формулювали свої життєві орієнтири. «Покоління Ігрек», генерація епохи інтернет-технологій, від початку мало палке бажання працювати, проте не в тих компаніях, що обмежують внутрішню свободу індивіда. Вони не слідуєть модним трендам, не ставлять за мету кар'єрне зростання чи досягнення слави. Вони просто керуються внутрішнім покликом, який і визначає життєві орієнтири. Такий їхній рецепт щастя на зламі століть.

---

<sup>38</sup> Kollin S. Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2007. – P. 27.

## Тема батьків і дітей та її поетикальні проєкції у сербській, хорватській, боснійській літературах кінця ХХ – початку ХХІ століття

Тема батьків і дітей належить до «вічних тем» літератури і має свою довгу і багату історію. Кожна нова літературна генерація звертається до неї, намагаючись дати власну, неповторну відповідь на питання взаємин із тими, чиї гени великою мірою визначають їхню ідентичність – чи то йдеться про людську генетику, чи про «гени прочитаних книжок». У сучасних літературах Сербії, Хорватії, Боснії і Герцеговини популярність теми батьків і дітей зумовлюється також потребою в осмисленні непростого історії кінця ХХ століття і з'ясування політичної, етичної, культурної спадщини попереднього покоління – колишніх громадян спільної держави СФРЮ, а водночас представників різних національностей, релігій, культур. До романів, у яких представлено оригінальне художнє трактування цієї проблеми, належить «Спліт» (Split, 2010) сербського прозаїка Славолюба Станковича. Романний твір, у якому змальовано складні стосунки молодого белградця із батьком і темою якого є пошук напівбрата – жителя хорватського міста Спліт, вийшов одночасно у видавництвах Сербії та Хорватії. Цей факт додатково підкреслив спільну для цих двох народів проблему стосунків із «напівбратом», який виявляється незнайомим і не завжди зрозумілим, попри кровну спорідненість – як сини одного батька в романі С. Станковича.

Із проблемою батька пов'язують також проблему відповідальності за минуле, яке кинуло важку тінь на життя дітей. Політика батьків,

---

*Поштова адреса:* Львівський національний університет імені Івана Франка, кафедра слов'янської філології, вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000. *E-mail:* allatatarenko@gmail.com

Статтю написано в рамках наукового проєкту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

що спричинила кривавий розпад країни, штовхає дітей на конфлікт із ними або змушує переглянути своє ставлення до їхньої дисидентської позиції. Яскравий приклад такої проблематики знаходимо в романі сербського письменника Владіміра Пиштала «Міленіум у Белграді» (Milenijum u Beogradu, 2000). Конфлікт між батьками і дітьми як конфлікт між традиційною, провінційною культурою і новими західними віяннями, неконвенційною модою і поведінкою часто стає темою оповідань хорватського прозаїка Даміра Каракаша («Кінотеатр “Ліка”» (Kino Lika) та ін.). Тема «духовного» (або «бездуховного») батьківства на прикладі мафіозного «хрещеного батька» і тих, чий життєвий шлях він визначає, з'являється у романі сербського письменника Вуле Журича «Смерть Сокола» (Narodnjakova smrt, 2009). Перелік тематичних конфігурацій і цікавих прикладів представлення теми батьків і дітей у сербській, хорватській, боснійській літературах можна продовжити і проаналізувати у зв'язку із проблемами, які хвилюють сучасне суспільство. Згадана тема є надзвичайно вдячною для порушення актуальних питань життя цих країн. У цій розвідці ми ставимо інакше, специфічно літературне завдання – з'ясувати поетикальні проєкції представлення теми «батьків і дітей» репрезентативними письменниками трьох літератур і трьох літературних генерацій ХХ–ХХІ століть.

Стосунки між батьками і дітьми, якщо йдеться про літературні покоління, визначаються багатьма факторами, тому вимагають уважного дослідження. У випадку літературних генерацій ураховується дія «маятника Чижевського», яка диктує поетикальну близькість «дідів» і «онуків», що ставить середнє покоління «батьків» у амбівалентну позицію. З погляду «дідів» – своїх батьків, вони є бунтівними силами, які відмовляються від традиції на користь новаторства, з погляду «онуків» – їхніх синів, вони – втілення традиції, яку треба відкинути в ім'я нових поетик. Тому питання батьків і дітей розглядати мемо на матеріалі не двох, а трьох літературних генерацій.

У сербській, хорватській, боснійській літературах, які протягом довшого часу перебували у спільному культурному ареалі, визначеному існуванням спільної мовної традиції, а відтак і спільних літературних тенденцій, можна простежити функціонування поетикальних генів, які у поєднанні з іншими факторами розвитку дають оригінальні художні результати. Особливо це стосується покоління «онуків», яке часто «виховане» дідами, але, при всьому неоднозначному ставленні до «батьків», отримує у спадщину певні їхні риси. З усього різноманіття можливих генераційних векторів і зв'язків оберемо поетикальну лінію, яка зародилася майже сто років тому і продовжує функціонувати досі, передовсім у сербській літературі, а також в інших

південнослов'янських літературах, які належали до югославських. Покоління «дідів» буде представлене творчістю сербського модерніста Мілоша Црнянського, творчість «батьків» – прозовою спадщиною «останнього югославського письменника» протопостмодерніста Данила Кіша та класика постмодернізму Мілорада Павича, а генерація їхніх «синів» – прозою постпостмодерністів: сербських прозаїків Слободана Владушича та Горана Гоцича, хорватського письменника Міленко Єрговича та представників боснійської літератури цього періоду Ненада Величковича та Мухарема Баздуля.

Мілош Црнянський (1893–1977) своїм першим романним твором «Щоденник про Чарноєвича» (*Dnevnik o Čarnojeviću*, 1921) заклав основи ліричного експресіоністського роману в сербській літературі та створив модель, яка досі свідомо чи підсвідомо використовується як матриця уже двома генераціями письменників. Цей роман Црнянський почав писати у ривчаках Першої світової, коли доля занесла його, тоді австро-угорського офіцера, на Галицький фронт. Відгомін цього роману чуємо і у творах, які з'явилися друком у 2013 році – майже через сто років після перших щоденникових записів молодого М. Црнянського. І сама хронологія життя і творчості автора у спосіб, про який подбав добре відомий письменникові «випадок-комедіант», дозволяє вибудувати своєрідну вертикаль наступних двох поколінь спадкоємців модернізму.

Свій перший роман «Щоденник про Чарноєвича» модерніст Црнянський закінчив писати, коли мав двадцять п'ять років, а видав його у двадцять сім.

Протопостмодерніст Данило Кіш (1935–1989) свій перший роман «Мансарда» (*Mansarda*) закінчив писати, коли мав двадцять п'ять років, а видав його у двадцять сім. Було це 1962 року, коли у Сербії вийшов роман М. Црнянського «Друга книга Переселень» (*Druga knjiga Seoba*), позначивши новий етап у розвитку письменника, і його лебедина пісня у поезії – поема «Плач над Белградом» (*Lament nad Beogradom*).

Цього ж 1962 року народилися Ненад Величкович та Горан Гоцич, яких ми відносимо до постпостмодерністської генерації.

У рік смерті Мілоша Црнянського, 1977-го, народився боснійський прозаїк Мухарем Баздуль.

У день, коли помер Мілош Црнянський, 30 листопада, відійшов у вічність автор оповідання «Смерть Мілоша Црнянського» (*Smrt Miloša Crnjanskog*) Мілорада Павича. А народився Павич у 1929 році, коли вийшов у світ роман Црнянського «Переселення» (*Seobe*).

2013 року, коли Сербія відзначала сторіччя від дня народження Мілоша Црнянського, вийшли романи, які свідчать про дію «гену»



його поетики – «Tai» (Tai) Горана Гоцича та «Ми, стерті» (Mi, izbrisani) Слободана Владушича.

Обираємо відправним пунктом роман М. Црнянського «Щоденник про Чарноевича»<sup>1</sup> ще й тому, що він написаний для сина. Сина, якого у письменника не було, як не було його і в ліричного героя цього роману. «Кому я це пишу? Хлопцям, може, моему синові, блідому й змученому», – запитує себе герой Црнянського. Вочевидь, ідеться не про реального нащадка, а про духовного сина. Про того, хто прочитає і зрозуміє цей роман-щоденник-лист. Історія сербської літератури доводить, що таким сином для класика сербського модернізму став представник постмодерністського етапу розвитку сербського письменства Данило Кіш.

Перший роман Кіша «Мансарда»<sup>2</sup> побудований як протопостмодерністський «Щоденник про Чарноевича». Як і у випадку роману Црнянського, йдеться про мемуари, які не є дослівно точними (окреслення Флобера, яке вжив у своєму есе «“Листопад” Г. Флобера» (Novembar G. Flobera) М. Црнянський<sup>3</sup>. Додамо, що автор «Пані Боварі» належить до найважливіших письменників для Д. Кіша). Якщо ліричний герой Црнянського писав щоденник, його автор (або редактор, якщо вірити письменникові) перетасував частини, перетворивши «Щоденник про Чарноевича» на ліричний роман. У цих записках бракує датування, і розвиток подій не лінійний. Змішуються сон і ява, прочитане й пережите. Читач губиться у здогадках стосовно імені і прізвища автора записів, якого частина читачів та літературознавців називає Раїчем, а інша – Чарноевичем, знаходячи у тексті підтвердження для обох версій. Загадковий морський офіцер-носій ескапістської теорії суматраїзму, автором якої був сам Црнянський, розглядається як *alter ego* наратора або його двійник. Можна припустити, що він той, кого вимріяв пристрасний читач – автор записів, який переживає художню літературу як паралельну реальність. Тому його щоденник уміщує як пережите, так і прочитане. Література супроводжує його. Він пише приватний документ – щоденник, у якому свідчить про життя, згадуючи літературні орієнтири.

У «Мансарді» Кіша йдеться про написання твору під назвою «Мансарда». Ліричний герой цієї «сатиричної поеми»<sup>4</sup> пише твір, у

<sup>1</sup> Crnjanski M. Dnevnik o Čarnojeviću. – Beograd: BIGZ, 1984.

<sup>2</sup> Кіш Д. Мансарда: сатирична поема. – Beograd: Стубови културе, 1999.

<sup>3</sup> Crnjanski M. Novembar G. Flobera // Crnjanski M. Eseji. – Beograd: Nolit, 1983.

<sup>4</sup> Так визначив жанр «Мансарди» сам автор. Натомість за традиційними жанровими ознаками твір можна віднести до ліричних романів, як і «Щоденник про Чарноевича».

якому читання має особливу роль. Замість освідчення у коханні наратора перед читачем постає, наприклад, фрагмент із «Зачарованої гори» Томаса Манна. Пристрасний читач «вживається» у любовну історію Касторпа, і мімезис читання замінює традиційний літературний. Важливе місце займає також мімезис письма – «Мансарда», яку пише герой на прізвисько Орфей або Лютнист, народжується на очах читача. Це своєрідне продовження лінії Црнянського, який відкрив перед читачами щоденник свого героя і розкрив його авторські наміри. Як і в романі М. Црнянського, у Кішовій «Мансарді» порушено лінійність оповіді, змішано дискурси, час і простір не тільки не характеризуються єдністю, а й не позбавлені певної фантастичності. У Црнянського змішуються простори сну і дійсності, натомість у Кіша відбувається взаємна інтерференція просторів реальності і художнього тексту. Простори літературної фікції (власної чи авторства іншого письменника) для героя Кіша так само природні, як і координати часу і простору, в які він уміщений як людина. Ім'я героя, як і в романі М. Црнянського, залишається загадкою. Завдання читача ускладнюється наявністю двійника – цього разу ним є раціональний *alter ego*, Цап-Мудрагель, який, як і Орфей, є письменником. Загадкою залишається також ім'я героїні, названої Еввідікою, як і інші деталі її «земного існування». У романі Кіша натрапляємо на чимало мотивів, символів, деталей, які відсилають до першого роману Црнянського.

У другому романі Кіша «Сад, попіл» (Bašta, pereo, 1965) спостерігаємо образ Батька, натхненний модерністом Бруно Шульцем<sup>5</sup>. Цей батько (як і у Шульца) асоціюється із читанням. У наступному романі «Клепсидра» (Peščanik, 1972)<sup>6</sup> протопостмодерніст Кіш робить крок від Батька і читання до Батька і письма. Лист Батька, яким завершується текст цього твору, перетворюється на зерно роману. У ньому Батько сповіщає про те, що міг би написати роман, однією із назв якого могла бути «Клепсидра». Замість нього роман пише син. Батько-читач і батько-автор інтимного документа (щоденника, листа) знаходить у синові продовжувача цієї лінії. Син стає літератором, автором роману. На місце життя як референта приходять твір попередника. Саме він стає постмодерністським референтом. Так на новому поетикальному витку відбувається інтерференція реальності літератури і реальності життя.

5 Див.: *Кіш Д.* Породинци циркус: Рани яди; Башта, пепео; Пешчаник. – Београд: Просвета, 2001.

6 Див. там само.

Образ батька важливий у творчості Кіша, хоча не менш важливі гени прочитаних книжок. Одним із творів, генетика яких була для Кіша особливою, став роман Артура Кестлера «Ніч ополудні». Останній твір Кестлера був не фікційним і стосувався історії хозарів: «Тринадцяте коліно: Хозарська імперія та її спадщина» (*The Thirteenth Tribe: The Khazar Empire and Its Heritage*, 1976).

Невідомо, чи цей твір зацікавив Кіша, але він міг зацікавити Кішового сучасника, автора «Хозарського словника» М. Павича. Історик, герой оповідання сучасного боснійського письменника Мухарема Баздуля «Травницька трійця» (*Travničko trojstvo*), який вивчає традицію коенів, звертає увагу на те, що справжнє прізвище Кішового батька — Кон, а також згадує героя «Хозарського словника» Коена. Він припускає, що автор найвідомішого постмодерністського роману-словника читав працю А. Кестлера про хозарів.

Якщо для Кіша, як свідчить його творчість, найважливішим романом Црнянського був «Щоденник про Черноєвича», можемо припустити, що для Павича таким романом були «Переселення». Такого висновку можна дійти на підставі вивчення інтертексту роману Павича «Остання любов у Царгороді» (*Poslednja ljubav u Carigradu*, 1994)<sup>8</sup>, в якому помітне місце належить мотивам із «Другої книги Переселення». Прикметно, що одна із центральних тем цього роману — тема батьків та дітей, яка представлена у кількох варіаціях: батько і син (Опуїчі, Тенецькі), мати і син, батько і донька, мати і донька та ін.<sup>9</sup>

В «Останній любові у Царгороді» розповідь про три смерті Опуїча-старшого поєднується із темою останньої любові — коли дружина Опуїча-сина захоче народити дитину від Опуїча-батька. В літературі трапляється, що письменник стає батьком книжки свого літературного батька. Це можна побачити на прикладі Кішових романів «Мансарда» і «Сад, попіл». До таких книжок (але вже у функції літературного «онука») належить твір «Батько моєї доньки» (*Otac moje kćeri*, 2002)<sup>10</sup> боснійського прозаїка Ненада Величовича. Сама назва його нагадує назву першого роману М. Црнянського, демонструючи «ліричну транспозицію пережитого» — створення дистанції стосовно описуваних подій, яка у Величовича реалізується в інакший спосіб.

<sup>7</sup> *Bazdulj M. Travničko trojstvo*. — Zagreb: Durieux; Sarajevo: Buzbook; Cetinje: Otvoreni kulturni forum, 2002.

<sup>8</sup> *Павич М. Остання любов у Царгороді: довідник для гадання / Пер. з серб. Наталя Чорпіта*. — Львів: Класика, 1999.

<sup>9</sup> Тема батьків і синів належить до наскрізних у творчості М. Павича і може бути предметом спеціального вивчення, яке мало б охопити як його художню прозу, так і есеїстику.

<sup>10</sup> *Veličković N. Otac moje kćeri*. — Beograd: Stubovi kulture, 2003.

У Црнянського щоденник наратора, якого ми можемо назвати також Чарноєвичем, перетворюється на роман тоді, коли стає «Щоденником про Чарноєвича» — «мемуарами, які не є дослівно точними». За окресленням «батько моєї доньки» ховається займенник «я», а за романною формою — автобіографічність оповіді.

Ліричний герой роману Црнянського повертається, як і сам письменник, із Першої світової війни, в результаті якої розпалася Австро-Угорщина — держава, громадянином якої він був і яка, по суті, не була його державою. Він пише «багато чого, що неохоче згадує»<sup>11</sup>. Батько своєї доньки також повертається із війни, виносячи схожий досвід розпаду держави (СФРЮ), до якої має, як і герой Црнянського, амбівалентне ставлення: серб за походженням, він бере участь у громадянській війні у Боснії на боці мусульман. На відміну від свого попередника, він пише, намагаючись зберегти від забуття найважливіші для нього речі, пов'язані з мирним життям, наприклад, ягоди малини зі смородинками всередині. Зберегти у пам'яті питання своєї доньки, які для нього важливіші від відповідей. Батько дівчинки пише книжку для неї, щоби занотувати те, чого вже немає. Чарноєвич запитує себе, кому він адресує щоденник, і відповідає: «можливо, моєму синові». Хоча він і має, і не має сина. Долю обох героїв визначило Сараєво: «смішний відовданський герой», через якого «всі ми» стали підозрілими для Європи, стріляв у ерцгерцога Фердинанда і запустив у такий спосіб колесо війни та переселень людей — і створення нових держав. Відлуння пострілу Принципа чуємо й у книзі сараєвця Величковича — його герої також підозрілі для Європи.

Герої-солдати не люблять згадувати війну. Чарноєвичу вона сниться, а Батько зберігає ті картини, які мають «людське обличчя» і тому варті пам'яті. Обоє — пристрасні читачі, свідомі кризи читання. Чарноєвич відвідує цвинтар старих романів, а його автор написав маніфест нової поетики «Пояснення *Суматри*» (*Objašnjenje Sumatre*) й оповідання «Адам та Єва» (*Adam i Eva*). Батько з роману Величковича дав ім'я Єви своїй дружині, а сам виступає як прихований Адам. Взагалі ні він, ні його донька, ні його мати не мають у романі імен, а Ванда та Єва — імена-маски. Црнянський також написав роман про героїв, які приховують власні імена: про сина Егона Чарноєвича, П'єра, Пубі, про анонімну польку. Хто знає, може, полька зі «Щоденника» мала польське ім'я Ванда? Сучасна Ванда не читає Бергсона, аби причарувати героя. У «Щоденнику» полька приносить хворо-

<sup>11</sup> *Crnjanski M. Dnevnik o Čarnojeviću. — Beograd: BIGZ, 1984. — P. 7.*

му Чарноєвичу квіти (три гіацинти, троянди), а Ванда у Велчковича приймає у подарунок букет і забезпечує героя ліками. У героїв романів складні стосунки з Богом, у кожному з текстів описаний похорон близької людини (з коментарями присутніх). Героїні сповідаються перед героями, тільки раніше ерос сповіді діяв через розповідь, а тепер – через електронні листи. Шурхітлива мова польки знаходить паралель у Вандиному акценті, у її трохи інакшій мові. Паралелізм доль виявляється у поверненні польки до чоловіка і шлюбі Ванди зі словенцем. Невідома дівчина на кораблі у романі Величковича і Чарноєвичева Марія у човні – це два образи недосяжного.

«Батько моєї доньки» – двозначна назва, що приховує інтенцію, яка в інакший спосіб реалізована у «Щоденнику про Чарноєвича». Це ще один роман про себе як про іншого. Прочитавши його, запитавмо себе: а хто є батьком цієї книги? Це не має зв'язку з питанням авторства (її автор, без сумніву, Ненад Величкович), але має з генами читання – із кодом Црнянського. На відміну від Кіша, який виходить із ситуації «мирного» героя, ідучи лінією читання та літературного світу, Величкович той самий відправний пункт використовує для того, аби піти в бік нового реалізму, характерного для постпостмодернізму, а в цьому разі – зумовленого реалістичним вектором розвитку боснійської літератури, пов'язаним із подіями війни 1990-х.

Виникнення постпостмодерністської реалістичної прози у боснійській і хорватській літературі пов'язують із творчістю Міленко Єрговича (1966), для якого характерний «новий автобіографізм». Образи членів родини наявні у багатьох його прозових творах – як у оповіданнях зі збірки «Мама Леоне» (Мама Leone, 1999), так і у найновішому фундаментальному творі письменника «Рід» (Rod, 2013), який налічує більше тисячі сторінок. Зупинимося на романі М. Єрговича «Батько» (Отас, 2010), який є яскравим прикладом постпостмодерністських тенденцій комбінацій фікційних та нефікційних первнів у творі художньої літератури. Наратор виступає як літературний двійник самого письменника, зберігаючи факти біографії його самого і найближчої родини. Водночас твір має жанрове визначення «роман» і має бути аналізований саме з таких позицій. Смерть батька стає відправним пунктом для оповіді, яка виходить за межі приватної родинної історії. Проблеми ідентичності вирішуються у категоріях спадковості, окремішності і відповідальності. Окрема людина розглядається у складній і часто взаємозаперечній системі координат: як особистість, яка є цінністю як окремішня, особлива і неповторна, що несе відповідальність лише за свої вчинки, і як носій крові, генів, колективної відповідальності за те, що було здійснене батьками,

батьками батьків, народом. Контroversійний роман, що на прикладі головного героя, який виріс без батька, ставить питання існування кровного зв'язку з ним і підсвідомої дії його генів – спадщини, яка може бути небажаною, неусвідомлюваною. Але це не применшує її дії. Індивідуальний конфлікт із батьком, відмова батька від участі у вихованні сина не позбавляють дії існування зв'язку між ними й існування «батька» у синові, як на рівні зовнішньої подібності, так і на рівні внутрішньої дії генів. Осмислення взаємин сина і батька автор проектує передовсім на суспільну, історичну площину, переростаючи у питання взаємин індивідуума зі своїм народом та пасток чіткого визначення національної ідентичності у випадку мультинаціональної спільноти. Конфлікт, представлений у романі «Батько», може бути спроектований і на площину літературну та прочитаний як визнання функціонування у сучасній літературі «прихованих» поетик попередньої епохи, які неусвідомлено проступають у творчості нових генерацій.

Такий висновок проступає в полі значень роману «Фелікс» (Feliks, 2007) сербського письменника тої ж генерації Владіміра Кецмановича (народженого, як і М. Єргович, у Сараєво). Позашлюбний син авантюриста, який взяв собі колись «мистецьке ім'я» Фелікс і спокусив його матір (здаймо «Визнання авантюриста Фелікса Круля» Т. Манна), мріє про помсту батькові, виявивши потім у собі безсумнівний голос його крові.

«Голос крові» літературних предків (у випадку сербських постпостмодерністів початку ХХІ століття – модерніста Мілоша Црнянського) відчувається і у романах Горана Гоича «Таї» та Слободана Владушича «Ми, стерті», які вийшли у 2013 році – ювілейному році автора «Щоденника про Чарноєвича».

Першою літературною премією, яку Г. Гоич отримав за свій перший роман «Таї», стала премія імені Мілоша Црнянського. Журі відзначило змішування жанрів як спільну рису цих авторів, однак на глибшому поетикальному рівні між першими романами письменників існує низка типологічних подібностей. Книжка, що має домінуючу форму монологу-сповіді «я-героя», добре приховує свої таємниці. Книжка про Схід більше говорить про людину Заходу; коли герой говорить про тайландку, то звертається до сербки (пригадаємо безіменних іноземок-героїнь Црнянського). Тайландка його приваблює своєю подібністю до сербки, до якої він має складні почуття, яку прикликає в оповідь багато разів і до якої повертається у кінці (як Чарноєвич до дружини Маці?). Обидва герої повертаються на батьківщину, збагачені досвідом кохання. Той, кого звать Володар, і той, хто

не володіє своїми почуттями, певним чином є сіамськими близнюками. У такий самий спосіб функціонують і жінки, сербка і тайландка, які святкують день народження в один день. Ідеться про існування уже двох пар двійників – чоловіків і жінок. Вирішуємо питання, чи можна цих сіамських близнюків роз'єднати, щоб жодний із них не загинув. Володар буде тим, на кого чекає смерть. Тайландка піде з бару, переставши при цьому бути тим, чим була для героя – втіленням, символом. Залишаються протагоніст і та, що супроводжувала його, як тінь. Подорож героя може трактуватися як утеча від себе або як повернення до себе. Він, як і Чарноєвич, повертається до рідного краю наприкінці романного кола. Для героя Гоцича це втеча в інакшість, яка дозволяє зрозуміти свою ідентичність.

Роман С. Владушича меншою мірою перегукується із романом Црнянського, зате у ньому наголошені поетикальні зв'язки з «Мансардою» Д. Кіша, які є достатньо експліцитними для того, щоб не бути предметом детального аналізу. Цей своєрідний діалог із Кішем, у якому Владушич проголошує не тільки плановане (як у фіналі «Мансарди»), а і здійснене повернення до реалізму й реальності. Натомість у романі Гоцича простежується шлях від реальності до реальності – через літературну фікцію.

Підсумуймо результат аналізу основних пунктів поетикальної вертикалі довжиною у сто років – від модерністського «Щоденника про Чарноєвича» до постмодерністських щоденників героїв Владушича і Гоцича. Ліричний роман Црнянського народжується з автентичних щоденникових записів шляхом створення романної дистанції. Його інтенції – представлення внутрішнього світу інтелектуала, емоційно й онтологічно пораненого війною. У цьому світі реальність переплітається зі сном, а внутрішній портрет героя додатково ускладнюється літературним компонентом, який є частиною його дійсності і сновидінь. Тому образ наратора складають як події, думки, почуття, пов'язані з його життєвим шляхом, так і події, думки, почуття, викликані його читацькою діяльністю.

Кіш робить свого героя письменником, який створює роман про самого себе і багато в чому самого себе створюючи. Герой-читач Црнянського «вживається» у маски літературних персонажів, випробовує їх на собі, співпереживає з ними. Герой-письменник Кіша сам створює світ, у якому оселяється. Цей світ багато в чому секундарний, адже будується на матриці роману Црнянського, але із засадничою відмінністю: зникає дистанція читання. Орфей із «Мансарди» не уявляє себе Гансом Касторпом. Їхні життя у певний момент – момент читання – накладаються. Він є Гансом Касторпом, бо читати

для героя — означає жити. Мімесис читання поєднаний у «Мансарді» з мімесисом письма. Літературна реальність для героя-читача стає частиною життєвої, а життєва переплітається із літературною, коли герой-письменник створює свою Мансарду. Мансарда, де у Црнянського відбувається кульмінаційна сцена «Щоденника про Чарноевича» — сцена осягнення істини — стає у Кіша тимчасовим сховком від недосконалої реальності. Натомість твір «Мансарда», що його пише герой, задуманий як «простір щастя» у просторах літератури. Втеча з реальної у літературну дійсність, до якої в різні способи, а передовсім уникаючи міметичних практик, вдавалися постмодерністи, яскраво тематизована у Горана Петровича в романі «Крамничка “З легкої руки”» (Sitničarica Kod srećne ruke, 2000). В одному з найвідоміших оповідань Петровича «Острів» (Ostrvo), яке презентує втечу від історії на острів зі снів, недаремно згадується «Архіпелаг Кіша».

В останньому десятилітті ХХ століття у південнослов'янських літературах відбувається поворот до міметизму, до нового реалізму, зумовлений як законами розвитку літературного процесу, так і подіями війни на просторах колишньої СФРЮ. Перший роман Црнянського знову стає «воєнним» — щоденником людини, яка пережила жахи війни і шукає прихистку в літературі. У такій ситуації, як засвідчує роман Н. Величовича, відбувається процес «переписування» ліричного тексту М. Црнянського в умовах оновленого реалізму — зі збереженням матриці твору і його характеру «мемуарів, які не є достеменно точними». Риси нового автобіографізму, характерного для постпостмодерної епохи, слугують для надання автентичності роману як свідoctва про драматичну епоху війни, яка нагадує епоху, коли створювався «Щоденник про Чарноевича».

«Мансарда», натомість, є «варіантом» «Щоденника про Чарноевича» мирної доби. Її протагоніст(и) не є воїнами. Натомість вони озброєні ескапістським досвідом Чарноевича-читача й автора щоденника. Цю лінію творчо продовжують протагоністи романів С. Владушича «Ми, стерті»<sup>12</sup> і Г. Гоцича «Таї»<sup>13</sup>. Обидва твори написані у сповідальній формі, яка диктується особливостями «я-оповіді». Лютнистові-Орфею відповідають у «сайбер-романі» Владушича М. П., а в романі Гоцича — «я-оповідач», електронна адреса якого, як і вказане у ній прізвище, збігаються з авторовими. Друге «я» — це Ghost<sup>14</sup> у

<sup>12</sup> Vladušić S. Mi, izbrisani: video-igra. — Beograd: Laguna, 2013.

<sup>13</sup> Gocić G. Tai. — Beograd: Geopoetika, 2013.

<sup>14</sup> Від ghostwriter — «літературний негр» (ghost — привид + writer — письменник). Герой роману Владушича є «найманним письменником», а водночас — героєм-привидом.



Владушича і Володар у Гоцича, які відповідають позиції раціонального «я» Цапа-Мудрагеля у першому романі Кіша. Якщо Кіш зробив своїх героїв шукачами маргіни, вільної від диктату реальності, герої Владушича і Гоцича стали маргіналами через індивідуальні особливості, які не відповідають панівному «духу епохи». В обох важливу роль відіграють подорожі: віртуальні у романі Владушича, реальна подорож до Таїланду у романі Гоцича. При активному використанні стратегії інтертекстуальності в обох текстах, її природа у кожному з них специфічна і суттєво відрізняється від інтертекстуальних інтенцій Д. Кіша. У Владушича відбувається активне залучення інтертексту масової культури, яка визначає характер її споживачів і диктує правила поведінки в їхньому «реальному житті». Відбувається зворотній вплив: у Црнянського вибір читання характеризував героя. Якщо на стінах Кішової «Мансарди» були латинські крилаті вислови, у М. П. на стіні висить нефікційний текст, присвячений «посмертній долі» німецького солдата, який створює «місток» до фікційних подій твору. «Ми, стерті» як твір художньої літератури, в якому не прочитуються автобіографічні корені, вписаний у реальність посередництвом «культурних» реперів і топографії кав'ярень, що реально існують у Суботиці, рідному місті письменника. Фікція повертає читача до реальності і змушує замислитись над тим, як віртуальний світ впливає на реальний.

Г. Гоцич вдається до інтертекстуальності на рівні тактики – вона зумовлена профілем головного героя і його мистецькими преференціями. Прикметно, що в кінці роману «Таї» додаються коментарі, які пояснюють інтертекстуальні алюзії читачеві. Вочевидь, автор не вдається до гри з («александрійським») читачем, який має спільні з автором «гени читання» (ні Црнянський, ні Кіш не мали сумніву щодо впізнаваності літературних орієнтирів, які вони використовували). Прототексти (літературні, філософські, кінематографічні) в романі Гоцича виступають у функції якомога точнішого змалювання внутрішнього портрета «я-оповідача» і відображають особливості його світобачення інтелектуала. Автобіографічні моменти лежать в основі романного твору з елементами дорожніх нарисів і філософських та культурологічних роздумів. Роман «Таї» привертає увагу читачів не так самою історією кохання головного героя, як роздумами про природу людських почуттів і про відмінність поглядів на світ східної та західної цивілізації. Можна зробити висновок, що у романі Гоцича відбувається своєрідне повернення до реальності через фікційний текст. Фікціоналізований матеріал автобіографії (у дусі постпостмодерністського «нового автобіографізму»), збагачений інтертекстом

культури, функціонує як художній твір. При цьому він має ефект нефікційного тексту, несучи автентичну рефлексію мандрівника і настановлюючи читача на роздуми культурологічного характеру. Автор повертає читача також до «великих нарацій» – роздумів про кохання, релігію, життя і смерть, які виходять за межі самої оповіді і належать радше до життєвих роздумів, до яких запрошується читач. Відправним пунктом є реальність автора, яка у процесі творення роману піддається фікціоналізації, а завершальним пунктом «подорожі» є реальність читача, який «прикладає» до себе роздуми головного героя. Від ліричного роману, який використовує форму щоденника, підходимо до дорожніх записів і роздумів, які набувають функції романного твору. Від роману модерністської моделі («Щоденник про Чарноєвича» М. Црнянського) через постмодерністський роман Д. Кіша («Мансарда») приходимо до моделі постпостмодерністського романного твору («Ми, стерті» С. Владушича та «Таї» Г. Гоцича), засвідчуючи тяглість неміметичної поетикальної лінії, започаткованої «дідами» і гідно продовженої «онуками».

## Художній образ покоління DP крізь призму постколоніального перепрочитання

Поняття «переміщена особа», або «особа Ді-Пі» (від англ. displaced person, DP), народжується після Другої світової війни. Спочатку це словосполучення означало саме біженців зі Східної Європи, більшість з яких було залучено до примусової праці або ж вислано з країн звичного місця проживання з расових, релігійних або політичних міркувань, а свої перші роки перебування на Заході вони провели в «Ді-Пі таборах» (від англ. DP camps). Зрозуміло, не йшлося про якесь одне покоління, що зазнало міграції, натомість в українському науковому дискурсі закріпився термін «третя хвиля» еміграції, який є набагато ширшим за віковими та культурними показниками. Починаючи з п'ятдесятих років XX століття тема «переміщених осіб» проникає в західні літератури (яскравий взірець — оповідання Фланнері О'Коннор «Переміщені особи» (Displaced Persons, 1955)).

Наприкінці минулого століття знову прокидається інтерес до теми Ді-Пі через масштабне відродження моди на автобіографічне письмо, і колишні переселенці вповні користуються художнім шляхом легітимізації пам'яті. «Синдром свідчення» занотовували у спогадах українські письменники-емігранти й дослідники: Михайло Бажанський, Галина Журба, Григорій Костюк, Юрій Луцький, Іван Кошелівець, Улас Самчук, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук та багато інших. На зламі XX–XXI століть самостійний художній образ покоління Ді-Пі викристалізовується у текстах другого покоління емігрантів, що потрапили на Захід дітьми разом із «переміщеними» батьками або народилися вже в нових країнах у родинях переселенців.

Тому це дослідження актуальне у межах запропонованої тематики. Об'єктом уваги став художній образ покоління Ді-Пі у текстах

американських письменників другого покоління емігрантів Аскольда Мельничука, Ірини Забитко та Олександра Мотиля. За матеріал дослідження обрано їхні перші книжки: роман «Що сказано» (What Is Told, 1994), роман у оповіданнях «Коли Люба залишає дім» (When Luba Leaves Home, 2003 (написано наприкінці 1990-х років)) та роман «Хмільний священник» (Whiskey Priest, 2005) відповідно. Предметом є прочитання образу покоління Ді-Пі з погляду постколоніального дискурсу.

Вибір письменників не випадковий: Мельничук (народився 1954, Нью-Джерсі), Забитко (1954, Чикаго) та Мотиль (1953, Нью-Йорк) є однолітками, народилися на американському континенті, товаришують між собою і спільно беруть участь у різноманітних мистецьких акціях, зокрема у знаковому для українських митців-емігрантів нью-йоркському Cornelia Street Cafe. Вочевидь, маємо справу з колом однодумців, яких поєднують певні зовнішні контакти, що нерідко переходять у контакти внутрішні, тобто такі, що позначаються на тематиці, сюжетах та структурі творів. Про приналежність до другого покоління емігрантів заявляє Аскольд Мельничук, виступаючи на конференції з американістики, що відбулася в Києві 2002 року:

Протягом тривалого часу багато хто з мого українсько-американського покоління не міг нічого знайти про українців в американській літературі. <...> Як багато україно-американців мого покоління відчували себе «марсіанами», яких виростили такі ж самі батьки у затишку власних домівок, проте забули сказати нам перед тим, як ми вийшли у світ, що не потрібно знімати капелюхи, щоб не показувати гострі вуха, і мусимо носити шарфи, щоб прикривати ярма на наших шиях<sup>1</sup>.

У цих словах недвозначно озвучено специфічне ставлення до покоління батьків, відчувається бунт нового гібридного — за ознаками ідентичності — покоління дітей, яке усвідомлює себе трансформованим настільки, що це виявляється у фізичних вадах, нехай навіть уявних. Тема пошуку свого «я», діалог із минулим, перепрочитання історії та відновлення пам'яті роду стають стрижнями, які об'єднують художні тексти, що їх буде розглянуто. Також ці три романи розгортаються у двох площинах, які Тамара Гундорова визначила як «оповідь про розрив поколінь» і «відродження великих істо-

---

<sup>1</sup> Мельничук А. Очима Заходу: образ України в сучасній американській літературі // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24–26 вересня 2002 р. / Укл. Т. Н. Денисова. — К.: ІМВ, 2004. — С. 449.

рій роду», де «ці, здавалося б протилежні оповідні стратегії, насправді пов'язуються їхнім постколоніальним походженням»<sup>2</sup>.

Найперше, що привертає увагу в усіх романах, — це наявність трьох поколінь, які з різних перспектив сприймають одні й ті самі події в межах одного часового відтинку. Відповідь надає робота «Навколо Галілея» (*En torno a Galileo*, 1933) Хосе Ортега-і-Гассета, в якій він закликав чітко розрізнати сучасників і ровесників:

Три різні життєві часи існують, розташувавшись у одному зовнішньому хронологічному часі. Це те, що я зазвичай називаю головним анахронізмом історії. Завдяки цій внутрішній нестабільності вона рухається, змінюється, повертається, плине<sup>3</sup>.

Схема, що її запропонував Ортега-і-Гассет, виявилася надзвичайно зручною для моделювання художнього часопростору. Аналогічно до розвитку історії три покоління у межах єдиного хронотопу тексту створюють рух думок, зміну перспективи бачення минулого й ролі кожного покоління у цьому процесі та забезпечують діалогічність тексту, що є однією з основних ознак постколоніального дискурсу. Отже, в усіх романах покоління Ді-Пі подається в органічному зв'язку з попереднім і наступним поколіннями, що додає динаміки його художньому образу й ілюструє постколоніальні стратегії *writing back* та *re-writing*.

У романі «Що сказано» Аскольд Мельничук зберігає хронологічний розвиток подій: перед читачем розкриваються перипетії життя спочатку старшого покоління, до якого належать Зенон Забобон, професор історії мистецтв, його дружина Наталка та брат Стефан; потім покоління Ді-Пі, яке представляє донька Зенона й Наталки Ластівка, її майбутній чоловік Аркадій Ворог; нарешті українсько-американського покоління в особі онука Богдана. Під час окупації Зенон доправляє Наталку з донькою та брата Стефана до Австрії, а сам залишається на окупованій території допомагати українським патріотам, але гине від рук німецького офіцера. Із цим поколінням у романі асоціюється ідея славетного історичного минулого України, знаковими в цьому контексті є професія Зенона, коло його мистецьких зацікавлень українською давщиною, а також оповідь про давнього царя Роздоріжжя Тура Забобона. Паралельно в образі родини Забобонів озвучено ідею європейськості українців, їх дотичність до світової культури-

<sup>2</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. — К.: Грані-Т, 2013. — С. 113.

<sup>3</sup> Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М.: Весь мир, 1997. — С. 261. Тут і далі цитати в моєму перекладі. — Т. О.

ри, мистецтва та історії. Водночас засуджується імперський дискурс з його етноцидом і геноцидом українців в УРСР.

Наступне покоління, власне, це і є покоління Ді-Пі, відкрито не вступає в конфлікт із поколінням батьків, демонструючи еволюційний шлях сприйняття інформації від попередників. На фоні зовнішнього військового конфлікту їх стосунки розгортаються доволі спокійно, хоча не без внутрішніх суперечностей. Ось як представлено подорож до Європи:

Ластівка не була пригнічена. Навпаки. Вона відчувала, що широкий світ починає відкриватися їй. Вона чекала на цю подорож усе життя. <...> Її мати була поруч, і вона почувалася безпечно. Вони обидві вже стільки пережили, а їх дружба була однією з окрас життя. Стефан у свої шістдесят бачив усе інакше. <...> У Роздоріжжі він міг спати. Роздоріжжя було домом<sup>4</sup>.

Знаковою здається згадка про вік Стефана, адже шістдесят років — це та межа, за якою, відповідно до Ортеги-і-Гассета, починається старість: «До старої людини приходять по допомогу саме тому, що вона вже не живе цим життям, а перебуває ніби поза ним, відсторонено від його боротьби і пристрастей»<sup>5</sup>. У межах художнього простору Мельничука саме це покоління батьків віком за шістдесят стає ланкою зв'язку з минулим: Стефан уособлює дух Забобонів, переповідає давні легенди й історії, а Наталка входить у стан сновиди, що марить наяву, спілкується з предками, розмовляє з померлим чоловіком Зеноном. Тобто вони виконують функцію хранителів колективної пам'яті й пам'яті роду. Переміщення їх у табори Ді-Пі й далі, до Сполучених Штатів, не мають вирішального значення для внутрішнього розвитку цих характерів: їх остаточно сформували події на Батьківщині, і хоча фізично віддаляються від неї, духовно перебувають у полі її тяжіння. До істинної історії, знов-таки, в термінах Ортеги, належать лише дві зрілі пори, які він називає вік «входження у життя», який триває від 30 до 45 років, та вік «панування» — від 45 до 60 років. Саме на періодах становлення і пізнішого панування покоління Ді-Пі загострює увагу автор у романі «Що сказано».

Наскрізьним для трьох текстів є образ табору Ді-Пі як відправної точки, з якої починається відлік першого етапу «входження в життя». Услід за багатьма свідками Мельничук змальовує життя у таборах Ді-Пі таборач доволі оптимістично, особливо стосовно духовно-

<sup>4</sup> Melnyczuk A. What Is Told. — Boston, London: Faber and Faber, 1994. — P. 55–56.

<sup>5</sup> Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М.: Весь мир, 1997. — С. 275.

го й національного відродження. Табори стають осередком свободи, культури, освіти. Ластівка відновлює свої музичні вправи, зустрічається і закохується в Аркадія Ворога. Загальні настрої автор зображує так: «Люди експериментували зі своїм альтернативним “я”. Підліткові роки збігли для багатьох надто швидко – що вони могли знати про себе? Тепер вони побачать, відкриють, накреслять наново»<sup>6</sup>. Важливим стає акцент на культурній і соціальній ролі, що їх відіграли гетто у становленні покоління Ді-Пі. Прикметне також багаторазове посилення і цитування масової американської культурної продукції, зокрема повоєнного Голівуду, який ніби прокладає ментальний місток до нової країни з її новими цінностями, добробутом та свободою. Аналогічно й у романі «Хмільний священик» Олександра Мотиля табори Ді-Пі змальовано як острівці свободи, але з наголосом на політичній складовій, яка актуалізує антитоталітарний дискурс, спадкоємцями якого стають переселенці з українських поневолених земель:

Битви розгорталися за серця і розум переміщених осіб, Ді-Пі табори стали фортецями політичного впливу, а руїни були зручним місцем для того, щоб потопити тіла ворогів та зрадників. Але більше за всіх Мюнхен був раєм для тисяч українців, розміщених у таборах. Вони були молоді, енергійні, пристрасні та сильні. У них не було іншого діла, як тільки відтворювати в пам'яті батьківські землі, фліртувати, пиячити і грати в карти, забувати війну, готуватися до нової війни, мріяти про те, що вони мали, і про те, що могли би мати<sup>7</sup>.

Низка оповідань у романі «Коли Люба залишає дім» Ірини Забитко також містить спогади персонажів про перебування у таборах Ді-Пі. Їх тональність менш оптимістична, ніж у Мельничука й Мотиля. Наприклад, з оповідання «Зобов'язання» читач дізнається, що в таборі перебувала старша подруга оповідачки Христі Леськів, яка стала там свідком звалтування та смерті матері. Пережита травма довгі роки перешкоджала Христі віднайти себе в новому суспільстві. Історію про страждання і виснажливу працю в таборі переповідає Любі, головній героїні, пані Слава в оповіданні «Лавандове мило». Однак і в цьому тексті простір Ді-Пі табору стає містком між минулим і майбутнім, адже саме тут зустрічаються і закохуються батьки героїні Люби Вовченко.

Як бачимо, основною характеристикою покоління Ді-Пі на першій стадії стає прагнення руху і змін, які призводять до зрушень у

<sup>6</sup> Melnychuk A. What Is Told. – Boston, London: Faber and Faber, 1994. – P. 69.

<sup>7</sup> Motyl A. Whiskey Priest. – New York: iUniverse, Inc., 2005. – P. 62.

ідентичності персонажів. У всіх трьох романах це «вік початку, творчості та полеміки»<sup>8</sup>, коли переселенці тільки зачинають створювати свій світ. Із роками їхня ідентичність перетворюється на розщеплену, з одного боку, через прагнення долучитися до нового культурного тла, а з другого, через велику залежність від культурної і колективної пам'яті, а також пережитих жахів війни. Найкраще таку ситуацію схарактеризувала Юлія Кристева у монографії «Самі собі чужі» (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988):

Простір чужинця – це поїзд у русі, літак у леті, це власне перетворення, що включає зупинку. Якись віхи? – далєбі, жодних. Його час? Це час воскресіння, яке пам'ятає про смерть і про те, що перед нею, йому, однак, бракує величч бути по той бiк: є лишень відчуття відстрочки, так, наче наразі вдалося вислизнути<sup>9</sup>.

Спільним для всіх трьох романів стає образ корабля, що рухається до нового континенту. Символічно він уособлює кілька основних значень: ідею руху, відірваність від минулого та подвійність майбутнього. З одного боку, корабель є символом романтичним та таким, що запліднює майбутнє, дає дорогу народженню нового життя. Поведінка молоді на кораблі в романі Аскольда Мельничука ілюструє думку Юлії Кристєвої про те, що для чужинців знімають табу, зокрема й сексуальні, а «вигнання завжди передбачає спалах давнього тіла»<sup>10</sup>. Мельничук це виписав яскраво, адже пасажирів було поділено між чоловічими й жіночими каютами, тому: «Улюбленою справою чоловіків, дружин і нещодавно закоханих став пошук закамарків, у яких можна було кохатися. Подихи та стогін чулися з-під сходинок, із шаф»<sup>11</sup>. З іншого боку, образ корабля візуалізує метафору подвійності через систему палуб: Ластівка перебувала на верхній палубі, а з нижньої до неї зверталася стара баба, яка пророкувала всім страшні страждання через те, що вони «забули своїх привидів»<sup>12</sup>. Боротьба між пам'яттю і забуванням забезпечує трансформацію свідомості переселенців. Умовно можна розподілити три покоління за домінантою одного чи іншого. Як зазначено, перше покоління стає уособленням пам'яті. Покоління Ді-Пі робить спроби забути минуле й розпочати нове життя. В Америці пам'ять минулого переслідує переселенців, попри спроби звільнитися від її тяжіння: «Люди удавали, що не

<sup>8</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Вокруг Галилея (схема кризисов)... – С. 274.

<sup>9</sup> *Кристева Ю.* Самі собі чужі / Пер. з фр. З. Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 15.

<sup>10</sup> Там само. – С. 42.

<sup>11</sup> *Melnyczuk A.* What Is Told. – Boston, London: Faber and Faber, 1994. – P. 79.

<sup>12</sup> Там само. – С. 80.



впізнають своїх колишніх знайомих зі старого світу. В Америці в них було право на забування»<sup>13</sup>. Однак це право для покоління Ді-Пі так і залишається нереалізованим, переселенці стрімко відокремлюються від американського соціуму, натомість на перше місце виходить ідея повернення на Батьківщину, що призводить до створення зовнішніх і внутрішніх гетто як обмеженого світу, в якому можливе панування представників покоління Ді-Пі.

Із погляду другого покоління письменників, проблема їхніх батьків полягала в тому, що вони, по суті, відмовилися брати участь у провідній тенденції тогочасного американського суспільного життя, а саме у проєкті *melting pot*, який також мав своєрідний колоніальний присмак і був спрямований на нівелювання національних та культурних особливостей іммігрантів. Скажімо, Мельничук характеризує ставлення сусідів до родини Ворогів (навіть прізвище родини українських емігрантів обрано промовисте): «Вони відвернулися від нових поселенців, які, здавалося, не могли перетворитися на прийнятну масу» (в оригіналі друга частина фрази звучить красномовно: «...who seemed unable to melt into agreeable molds»; зазначу, що пряме значення слова *mold* – «пліснява»)<sup>14</sup>.

Натомість виховання й освіти власних дітей, тобто в межах тексту це вже третє покоління, покоління онуків, зосереджували на прищепленні їм національної гідності, знань про історію та культуру невідомої України паралельно з навчанням у американських школах, що й забезпечило надалі зміну американської культурної парадигми на мультикультуральну, а пізніше – на постколоніальну. Саме з цим поколінням у романі асоціюється повноцінне майбутнє, що добре усвідомлюють представники покоління Ді-Пі: «Дитина втримає живим ім'я родини. Дитина переможе їхніх ворогів. Дитині вони зможуть передати все, чому їх навчило жорстоке життя. Не все можна зробити лише за одне покоління. Деякі мрії потребують праці кількох життів»<sup>15</sup>. У цій цитаті також чітко відчувається якісний перехід покоління Ді-Пі до «періоду панування і правління»<sup>16</sup>, коли воно живе у світі, який створило власноруч. Бунт молодого американського, революційного (на відміну від еволюційного) покоління проти нав'язування чужої пам'яті залишається поза межа-

<sup>13</sup> Там само. – С. 90.

<sup>14</sup> Там само. – С. 96.

<sup>15</sup> *Melnyczuk A. What Is Told.* – Boston, London: Faber and Faber, 1994. – P. 89.

<sup>16</sup> *Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды.* – М.: Весь мир, 1997. – С. 274.

ми роману Мельничука, але його яскраво презентовано у двох інших текстах.

Твір «Коли Люба залишає дім» Ірини Забитко написано у формі оповідань-спогадів доньки переселенців Люби Вовченко про її дитинство та юність, які вона провела в Українському Селі, районі американського міста Чикаго. Відтак ракурс спостерігача посувається на сприйняття покоління Ді-Пі та подій середини ХХ століття крізь призму бачення уже сформованої особистості другого покоління емігрантів. Хронологічний розвиток подій заступає паралельне звертання до однієї деталі кілька разів із різних ракурсів у різних оповіданнях, наявні розлогі флешбеки, вставні епізоди, що забезпечує поліфонічність тексту загалом. Основною прикметою письма стає діалогічність між героїнею і попереднім поколінням, опис її спроб виватися з-під влади батьків та отримати свободу.

Авторка загострює увагу на суперечностях, що виникають між представниками покоління Ді-Пі, до якого належать батьки Люби, й поколінням дітей, становлення яких припало на буремні 60-ті. В оповіданні «Бар Стіва» їх візуалізовано через різне ставлення до їжі, напоїв, масової культури, війни у В'єтнамі. Покоління Ді-Пі змальовано в іронічно-доброзичливих тонах: люди збираються у барі, аби поговорити про Стару країну, випити й нерідко дати вихід негативним емоціям у бійці. Причиною негативу є ставлення до них американців, ізоляваність, пам'ять про минулі травми та звичка до носіння «маски безпристрасної особистості»<sup>17</sup>. Водночас старші закликають молодших користися американській владі, дотримуватися законів тощо. Це відповідає думці Юлії Кристєвої про те, що чужинець:

Зазвичай відчуває певне захоплення тими, які його прийняли, бо найчастіше вважає вищими за себе, чи то матеріально, чи політично, чи соціально. Водночас він усе-таки вважає їх трохи обмеженими й сліпими. Бо його гордовиті господарі не мають тієї відстані, яку має він, аби бачити і себе і їх<sup>18</sup>.

Зазначу, що в романі Аскольда Мельничука ці характеристики розділено між образами Ластівки та Аркадія: коли Ластівка переглядає фільм «Касабланка» (Casablanca, 1942), у таборі відбувається такий внутрішній діалог: «Ось які вони американці, подумала Ластівка зі сльозами на очах. Це і є наші нові господарі»<sup>19</sup>. В образі Аркадія яскравіше прописано зневагу до американців і зверхне ставлення до

<sup>17</sup> Кристєва Ю. Самі собі чужі / Пер. з фр. З. Борисюк. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 13.

<sup>18</sup> Там само. — С. 13–14.

<sup>19</sup> Melnyczuk A. What Is Told. — Boston, London: Faber and Faber, 1994. — P. 68.

них (наприклад, у сцені запрошення на гостину американця, який став першим і останнім, що переступив поріг дому Ворогів).

Різне сприйняття можливостей нової країни добре вдається виписати Ірині Забитко в образі автомобіля, який Люба самотужки придбала і навчилася ним керувати. Машина дозволяє їй перетинати межі українського гетто, що робить її персонажем динамічним на відміну від батьків, які жодного разу не виявляють навіть бажання проїхатися містом. Любина мати взагалі ненавидить будь-які перетини кордону, а батько виїжджає з донькою лише через потребу відвідувати лікарню. Батько був куратором Музею української старовини, що втратив роботу в центрі Чикаго через загострення хвороби зору. Сліпота робить його ще більш залежним від оточення, примушує заглибитися у минуле, стати охоронцем пам'яті предків. У цьому образі відчуваємо перегук з образами Зенона, Стефана та Наталки з роману Мельничука й занотовуємо змінність поколінневих рис: текстуально генерація Ді-Пі з часом набуває тих самих ознак, які характеризували покоління їхніх батьків, від яких вони намагалися абстрагуватися замолоду, з віком це покоління стає застиглим, негнучким, пасивним, закритим, зосереджується на минулому.

Покоління онуків прагне власної внутрішньої самореалізації, що в межах художнього тексту виражається також у низці зовнішніх проявів *generation gap*: бажання змінити ім'я та прізвище, зачіску, стиль одягу, зовнішній вигляд (цього разу йдеться про реальне втручання в тіло: нанесення татуювань, пірсинг тощо), небажання читати старі книжки, погоджуватися із батьківськими порадами щодо вибору майбутньої професії, активне освоєння простору через постійний рух, подорожі й інше. Одночасно підсвідомість українсько-американського покоління виявляється заплідненою спогадами сім'ї та колективу, що формують їхню групову, колективну, культурну пам'ять та ідентичність. Невипадково Забитко розпочинає свій роман словами: «For us, the DP Ukies of Wheat Street...»<sup>20</sup> («Для нас, Ді-Пі укрів із Пшеничної вулиці...»), які сигналізують про остаточне примирення цього перш революційного покоління з приналежністю до української культури й історії. В ініціальному «для нас» лежить ключ до розуміння цілого тексту, написаного з перспективи досвідченого представника другого покоління емігрантів про період становлення і конфлікту з поколінням Ді-Пі та подальше примирення і сприйняття цінностей батьків.

---

<sup>20</sup> *Zabytko I. When Luba Leaves Home. Stories.* – Chapel Hill: A Shannon Ravenel Book, 2003. – P. 1.

В оповіданні «Останній корабель» Люба стає свідком передсмертних марень і спогадів дядька Теодора Дутка про переїзд до Америки. Психологічно героїня опиняється у центрі часопросторових зрушень і стає об'єктом, на який перекладають відповідальність за збереження родинних історій, що створює підґрунтя, щоб долучити до її індивідуальної ідентичності набір різних культурних означників, які є основою сучасного розуміння гнучкої діалогічної ідентичності. Образ корабля тут має ліричний характер, і код двійки також прописано яскраво: Теодор і його наречена перебували в каютах другого класу, їм було заборонено вхід до танцювального залу для пасажирів першого класу, за якими вони могли лише осторонь спостерігати, а самі танцювали на палубі під чарівливі звуки оркестру. Саме люди з корабля і музика супроводжують відхід дядька Теодора в по-тойбічний світ.

Відтак образ головної героїні зазнає поступової трансформації: від бажання втекти за межі гетто, відсторонитися від батьків, змінити прізвище Люба приходиться до усвідомлення цілісності своєї ідентичності, яка складається з двох рівноправних частин – американської та української. Абсолютним каталізатором такого самосприйняття стала спроба Люби зав'язати стосунки з американцем Джоном Марсом, у яких вона намагалася позиціонувати себе лише як американка, кинувши виклик впливові батьків. А поведінка Марса допомагає Любі усвідомити своє «добровільне сирітство», як коментує таку ситуацію Юлія Кристева:

Щойно інші дають вам знати, що ви нічого не варті, бо ваші батьки нічого не варті, що будучи невидимими, вони не існують, ви несподівано відчуваєте себе сиротою, а інколи й відповідальними за те, що це саме так. Тоді якесь дивне світло осяває присутністю всередині вас тьмяну, і триумфальну, і винувату тьмяну первородної залежності, перетворюючи її на солідарність із людьми з попереднього життя, нині загубленими<sup>21</sup>.

Усе це допомагає героїні віднайти багато спільного насамперед із власною матір'ю: від іронічно презентованої ідеї спадкоємності жіночої міцної селянської спини, яка викликала захоплення у художника, до прийняття ідеї спадкоємності поколінь, яку висловлює Любина мати: «Протягом нашої війни ми знали, що життя коротке — і це подарунок. Воно так само коротке для твого покоління, Любо»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. з фр. З. Борисюк. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 31.

<sup>22</sup> Zabytko I. When Luba Leaves Home. Stories. — Chapel Hill: A Shannon Ravenel Book, 2003. — P. 210.

На схоже сирітство спочатку прирікає себе й героїня роману Олександра Мотиля Джейн Світ, вбачаючи свободу у тому, щоби відмовитися від зв'язків з батьками-переселенцями, вибратися з домівки на Лонг Айленді, витіснити спогади, співпрацювати з ЦРУ. Цікаво, що цьому частково сприяють і самі батьки, особливо тато, який власноруч американізує її прізвище зі Світ (Svit) на Світ (Sweet). Однак розмови батьків і баби не відпускають Джейн, спливаючи в її свідомості пропорційно до загострення сюжету:

Її мама, тато та бабця сидять у білих кріслах. Говорять, завжди говорять, завжди говорять про одні й ті самі речі, про які говорять завжди. Війна. Більшовики. Німці. Хто помер. Хто боровся. Хто втік. Куди вони втекли. Як вони тікали. Поїзди. Табори. Війна, війна, війна. Завжди та сама розмова, в якій кожен дорослий по черзі говорить ті самі речі, про які щойно говорили інші<sup>23</sup>.

Внутрішній голос Джейн намагається опиратися дитячим спогадам через діалог, що зафіксовано на письмі зміною шрифту. Наприклад:

Коли ж нарешті закінчиться радянська окупація? *Як же я ненавиджу твої риторичні запитання, тату.* Недільний ранок, я збирався поїхати з дому, коли сусід сказав, що розпочалася війна. Звідки він дізнався? *Можливо, почув по Бі-Бі-Сі.* Чи це була чергова плітка? *Звичайно ж ні, ти ж знаєш, що це не так*<sup>24</sup>.

Із цих перших діалогів читач відчуває роздратування Джейн, яке минає під час її подорожі до України, натомість з'являється бажання відновити найдрібніші деталі минулого у власному підсвідомому, склавши наратив індивідуальної історії з уривків спогадів: «Так багато було того, що варто пригадати, того, що треба було зрозуміти, так багато розділів її життя треба написати та переписати. Занадто багато, дуже багато»<sup>25</sup>. Іншими словами, Джейн доводиться стати «істориком для самої себе», що є ознакою сучасного стану історичної парадигми мислення, як стверджують Пітер Мідлтон і Тім Вудс у дослідженні «Літератури пам'яті: історія, час та простір у повоєнних творах» (*Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing*, 2000): «Суперечка щодо способу, як люди відчувають ідентичність — і індивідуально, і колективно, — глибоко пов'язана з тим, як вони уявляють історію <...>; це приводить нас до повсякденного розуміння того, що означає бути істориком для самого себе»<sup>26</sup>. Ці-

<sup>23</sup> Motyl A. *Whiskey Priest*. — New York: iUniverse, Inc., 2005. — P. 20.

<sup>24</sup> Там само. — С. 20.

<sup>25</sup> Там само. — С. 95.

<sup>26</sup> Middleton P. and Woods T. *Literatures of memory. History, time and space in postwar writing*. — Manchester and New York: Manchester University Press, 2000. — P. 29.

каво, що сам Олександр Мотиль є знаним істориком і політологом, який прямо причетний до створення інституалізованої історії. На мою думку, жанр роману дав змогу письменникові експериментувати з власною історичною пам'яттю й американською ідентичністю через використання можливостей текстуального діалогу з минулим, який заперечує існування метанаративної історії:

Контексти й тотемічні значення, із яких постає наша колективна свідомість минулого, більше не є результатом єдиних, гомогенних наративів, натомість вони народжуються у місцях далеких від єдності: місцях конфлікту й символічного розриву в суспільстві; текстуальні спогади — це полівалентні та полісемантичні практики, які покладаються на ресурси багатьох культурних міфів у розмаїтій ідеологічних та політичних цілей<sup>27</sup>.

У романі чітко озвучено ідею полівалентності історії поколінь і проблематичність написання єдиного гомогенного наративу:

Порядок оповіді був не зовсім правильним. Можливо, було б краще зробити перший розділ другим, другий четвертим, а четвертий першим? Або четвертий другим, другий першим, а перший четвертим? Але де ж тоді буде третій? Третій розділ повинен бути третім, чи його треба посунути на місце першого, другого чи четвертого? Це означає 24 різні версії. Хоча як таке можливо? Як може існувати 24 однакових, але різних версій одного життя? Чи не краще було б обрати — написати один найправдивіший наратив? Але чи це їй під силу?<sup>28</sup>

Образ корабля у романі Мотіля представлено також символічно. Марення корабля, страхи баби й матері від шторму, в який вони потрапляють, навідують Джейн у літаку до Львова. Їхні переживання стають переживаннями самої героїні. Так відбувається нашарування знань і переживань попередніх поколінь на свідомість нової генерації. Образ бурі, в яку потрапляє корабель, візуалізує метафору поєвірян і життєвих проблем, з якими доведеться зіткнутися родині в Америці. Тимчасом загострення уваги читача на жіночих динамічних образах Люби і Джейн, на відміну від передбачуваних і статичних образів батьків у романах Забитко й Мотіля, підтверджують думку Тамари Гундорової, що «травма має жіноче обличчя»<sup>29</sup>, а поле існування постколоніального індивіда — це «материнське поле рідної культури, тобто природне оточення, ще не зовсім зруйноване чу-

---

<sup>27</sup> Там само. — С. 55.

<sup>28</sup> *Motyl A. Whiskey Priest.* — New York: iUniverse, Inc., 2005. — P. 96.

<sup>29</sup> *Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї.* — К.: Грані-Т, 2013. — С. 147.

жинцями, мова, яка ще не зовсім зникла, рід, який все ще тримається, хоча й розпадається»<sup>30</sup>.

Бабу й матір Джейн змальовано крізь призму бачення головної героїні. Вони втрюх виступають ланцюжком неперервності жіночої долі. Наприкінці роману Світ ототожнює себе саме з бабою: «Я говорю так, як баба! Я думаю так, як баба! Широка усмішка з'явилася на обличчі Джейн. Бачиш, бабо? Крізь усі ці роки ти нарешті примусила мене всміхатися»<sup>31</sup>, посвідчуючи думку про охочіший зв'язок молодого покоління не з батьками, а з поколінням дідів. Поступово в жіночому персонажі Мотиля оживають десятки свідчень, особистісних історій, яким героїня не може протистояти. І лише пригадавши все, адаптувавши чужорідні спогади, Джейн звільняється від минулого і здобуває абсолютну свободу:

Я покинула мої дитячі краєвиди, я подорожувала, я намагалася втекти від спогадів баби, мами, тата. І де я зараз? Я пройшла повне коло. Їхні спогади не мої, але я бережу спогади про їхні спогади. Чи робить це місце моєю домівкою? І чи цілковито я одна з них? Хто знає, де мій дім і кому до цього є діло? <...>. Минуле звільнило мене від минулого. Я можу робити все, що захочу<sup>32</sup>.

Своєрідною кульмінацією стає останній внутрішній діалог Джейн із батьком, коли вона просить його говорити, співпереживає його переховуванням у лісах від більшовиків, навіть намагається втрутитися у хід історії і не дозволити знайти батька. Отже, у фіналі покоління Ді-Пі отримує символічну реабілітацію в очах власних дітей.

Олександр Мотиль також робить Джейн Світ інструментом насильства, що, за Францем Фаноном у трактуванні Тамари Гундорової<sup>33</sup>, є ознакою постколоніального письма. Адже героїня постає месником, позбавляючи життя представника контрїсторії Анатолія Філатова, спогади якого про те, як українські націоналісти убили батька-енкаведиста у Львові, про його службу в КДБ також заповнюють текстуальний простір роману. Духовна рівновага Джейн, якої вона досягає, повернувшись в Україну, дає їй право зробити вибір: дозволити Філатову убити Базарова (образ нового українського емігранта, який одночасно працює на КДБ та ЦРУ та причетний до відмивання грошей і торгівлі жінками) або самій застрелити Філатова.

<sup>30</sup> Там само. – С. 106.

<sup>31</sup> Motyl A. Whiskey Priest. – New York: iUniverse, Inc., 2005. – P. 123.

<sup>32</sup> Там само. – С. 130.

<sup>33</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – С. 148.

Трансформація її індивідуальної пам'яті в межах колективної пам'яті й історії українського народу змінює її тотожність і спонукає до очищення (вона переходить межу між життям і смертю, адже Філатов мав убити її разом із Базаровим), нового народження (акт кохання між Світ і Філатовим) та ініціалізації смертю (убивство Анатолія). Двічі символічне вбивство чоловіків-ровесників та одночасна спроба реабілітації батька підтверджують нашу думку щодо жіночого обличчя постколоніального тексту Мотиля. У романі також представлено рухому парадигму візії покоління Ді-Пі крізь призму бачення представника другого покоління письменників. По-перше, твір якнайяскравіше ілюструє діалогічність тексту, в якому є різні типи дискурсів. Третє покоління в образі Джейн спочатку різко негативно ставиться до пережитого досвіду батьків і дідів, однак пам'ять стає тим ланцюжком, який відроджує зв'язок, сімейні історії повертають єдність ідентичності. Розриви лікуються через комунікацію. У постколоніальній історії Мотиля, за влучним висловом Гундорової, «справжньою історією є не задокументована фактографічна канва і не гламурна “сторі”, а внутрішнє екзистенціальне *знання*»<sup>34</sup>, якого наприкінці досягає головна героїня Джейн Світ.

Унаслідок проведеного порівняльного аналізу мені вдалося виокремити такі спільні стратегії постколоніального прочитання історії українських переміщених осіб на американський континент:

- усі автори звертаються до мотиву «трьох поколінь» у межах одного хронологічного часу; знаковим стає мотив переповідання родинних історій, а відтак основною є тема пам'яті і шляхів формування ідентичності через її наративізацію;
- перше покоління найвиразніше асоціюють з антиколоніальним типом дискурсу, воно стає метафоричним носієм пам'яті предків;
- покоління Ді-Пі проходить трансформацію свідомості: спочатку це активний діяльний суб'єкт, налаштований на завоювання нового світу, потім розчарований і меланхолійний мрійник, що над усе прагне повернутися в Україну й надає перевагу старим цінностям. Саме це заважає йому влитися у нове суспільство, примушує його до принаймні зовнішнього упокорення та мімікрії. Поступово представник покоління Ді-Пі перетворюється на застиглу формулу, закриту циклічну свідомість, що обертається навколо пережитої травми війни, переміщен-

---

<sup>34</sup> Там само. — С. 134.



- ня, і не може вийти на рівень щирої комунікації з поколінням власних дітей, що призводить до їхнього бунту проти батьків;
- гібридну свідомість, що її успадковують представники другого покоління емігрантів, спочатку сприймають доволі негативно, їй опираються через різні техніки і стратегії заперечення приналежності до українсько-американської спільноти, хоча в усіх проаналізованих текстах герої поступово усвідомлюють власну ідентичність, перепрочитуючи родинні історії і переосмислюючи їх у межах Великої Історії, що надає їм відчуття власної завершеності, винятковості та повноти;
  - прикметними образами, які забезпечують метафоричність переходу героїв з одного світу в інший, стають образи Ді-Пі табору й корабля;
  - у манері письма авторів є багато спільного: акцент на міжпоколінній діалогічності через використання курсиву (Мельничук, Мотиль), наявність великої кількості флешбеків, децентрація письма, використання промовистих імен тощо.
- Водночас кожен із текстів має свої особливості:
- твір Аскольда Мельничука сконцентровано на тому, як сприймають світ представники покоління Ді-Пі; також активно використано ідею переходу від стадії становлення до стадії панування цього покоління;
  - у романі Ірини Забитко наголос зроблено на баченні та презентації подій крізь призму дорослої свідомості представниці другого покоління; зафіксовано період переходу покоління Ді-Пі до пасивної стадії у віці після шістдесяти років та конфлікт між батьками й дітьми, народженими у Сполучених Штатах;
  - Олександр Мотиль деталізує хід побудови наративізованої історії і свідомості другого покоління емігрантів; його текст виразно ілюструє «жіноче» обличчя сучасного постколоніального роману.

## «Кобзар на мотоциклі» як генераційний концепт доби «розстріляного відродження»

У сучасній українській гуманітаристиці на означення мистецького періоду 1920–1930-х років усталилася назва «розстріляне відродження», рідше вживана – «червоний ренесанс». Перша пов'язана з виданням «Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933» Юрія Лавріненка (1959), друга – із дослідженням «Ренесанс української літератури» Олександра Лейтеса (1925). Обидві назви умовні, радше ідеологічно-історичні, ніж культурологічні чи естетичні; щодо кожної – як основного означника процесів в українському мистецтві цього періоду, – звісно, можна сперечатися. Однак саме вони, доповнюючи одна одну, найточніше передають його збірний образ, як і образ перспективного й водночас трагічного покоління 1920–1930-х років.

По-перше, це період діяльності специфічного духовно-культурного та соціокультурного покоління молодих українських митців, завдяки яким тодішній розвиток мистецтва досяг свого піку, хоча й був перерваний. По-друге, будь-яке відродження, спираючись на попередні здобутки, неодмінно накреслює чи й усталює якусь перспективу. Словосполучення «розстріляне відродження» уміщує також ідею процесу, перехідності, трансгресивності, подолання, руху – раптово перерваного ззовні, несподівано (і брутально) зупиненого. Водночас «червоний ренесанс» наголошує на внутрішній дилемі розвитку мистецтва 1920–1930-х років, зокрема на ідеологічному чиннику, який поступово, мов корозія, роз'їдав це мистецтво зсередини, призводив до безперспективного, згубного «змішування культури з політикою»<sup>1</sup>.

---

*Поштова адреса:* Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, вул. Грушевського, 4, м. Київ, 01001. *E-mail:* raya.movchan@gmail.com

<sup>1</sup> *Еліот Т. С. Єдність європейської культури / Пер. з англ. М. Рябчука // Всесвіт. – 2003. – № 1/2. – С. 147.*

Постає закономірне питання: чи покоління «розстріляного відродження» («червоного ренесансу») можна вважати втраченим поколінням? Історія свідчить, що ні. Адже це покоління митців, попри супутній згубний ідеологічний чинник, залишило в українській літературі глибокий слід, за нетривалий період забезпечило її небувалий розвиток, заклало традицію на десятиліття наперед, що підтверджено всією подальшою художньою практикою.

Один із найактивніших літературознавців-культурологів 1920–1930-х років Олександр Лейтес уточнював: «В данім разі ренесанс для нас означає розцвіт. Це не відродження старих форм. Це, навпаки, відродження творчих сил, що береглися довгі віки десь в глибині і тільки зараз, при нових формах соціально-економічного побуту, найшли своє нове завершення»<sup>2</sup>. Цю думку доповнює Іван Дзюба, наголошуючи, що «період 1920-х років дав сузір'я яскравих особистостей в усіх сферах життя», адже тоді відбувся національно-культурний вибух, вивільнилася потужна «енергія, нагромаджена за роки піднесення українського життя й української думки передреволюційної доби»<sup>3</sup>.

Ці зауваги підтверджують безпосередню пов'язаність мистецького (літературного) покоління українських митців 1920–1930-х років із тогочасним суспільно-історичним поколінням. Власне, перше є органічною складовою другого. Спробуємо окреслити збірний культурософський портрет цього покоління «творчих сил», зокрема літературного покоління.

То був час покоління акромантів – активних романтиків, експериментаторів, шукачів і мандрівників. Вони були діяльними учасниками тодішніх суспільних подій або ж намагалися максимально до них долучитися. Революційні перетворення більшість представників покоління спершу сприймали натхненно, зі щирою вірою в більшовицькі ідеали. Відповідно їм був властивий месіанізм, відчуття особистої причетності до радикальних змін в українському мистецтві. Загалом вони перейнялися вітаїстичною (життєствердною) суспільною атмосферою 1920-х років: повсюдним ентузіазмом творити, дерзати, відкривати; заперечувати, руйнувати і водночас стверджувати, розбудовувати – атмосферою активної позиції та дії.

То було покоління скептиків: багато хто не прийняв революції, швидко в ній розчарувався; були й особистості, стійкі до будь-яких

<sup>2</sup> Лейтес О. Ренесанс української літератури: факти й перспективи. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 27.

<sup>3</sup> Дзюба І. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна. – К.: Криниця, 2003. – С. 37.

оманливих політичних гасел. Нову дійсність вони сприймали реалістично, без ілюзій чи самообману, аналітично та критично.

То було й покоління «зайвих людей»: хтось із них не знайшов гідного місця в «новому побуті», мистецькому зокрема. Здебільшого саме з таких формувалися згодом пристосуванці, лицедії та фарисеї – на підсвідомому рівні вони робили це заради бажаного «місця під сонцем».

То було також покоління пролетарських митців: для більшості з них ідея нової пролетарської літератури (пролетарського мистецтва) стала універсальною модерною моделлю в пошуках кардинального оновлення художньої свідомості, а отже, і художньої практики.

Ці генераційні тенденції, чи то концепти, на мій погляд, можуть бути визначальними іпостасями збірного (узагальненого) соціокультурного, психологічного портрета літературного покоління «розстріляного відродження». Часи цього покоління, що припали на два найнеоднозначніші десятиріччя ХХ століття, можна описати словами Хосе Ортеги-і-Гассета:

Отже, були такі епохи в історії, які почували, що вони осягли повну, остаточну височінь; часи, коли здається, що вже осягнуто ціль подорожі, коли здійснюється давнє бажання і сповнюється надія. Це є «повнота часів», повна зрілість історичного життя.<sup>4</sup>

Загальне відчуття «повноти часів», яке об'єднувало тогочасну творчу еліту українського суспільства, було зумовлене спільним переживанням знакових історичних подій (соціальної революції, національно-визвольних змагань тощо), тому, за Вільгельмом Дільтеєм, перетворювало цю еліту на «гроно покоління». Однак – природно – різні спільноти переживали ці події по-різному. Можна говорити про окремі групи всередині покоління «розстріляного відродження», сформовані на основі різних принципів: футуристи, пролетарські митці, акроманти, неокласики, ваплітяни тощо. При цьому, безперечно, до «грона покоління» належали переважно люди молоді, які перебували у процесі самоідентифікації та становлення, надавали перевагу всьому новому та перспективному, хоча й не завжди чітко означуваному.

Звернімо увагу на концепт «кобзар на мотоциклі», який у такому генераційному портретуванні відіграє, можливо, похідну роль, проте надзвичайно характерну для українського контексту 1920-х років, коли саме творча молодь вийшла на арену активного суспіль-

---

<sup>4</sup> Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з іспан. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 29.

ного життя, стала основним його рушієм. Назва походить від однойменного вірша Леоніда Чернова, написаного в Одесі 1929 року, а сам концепт однаково стосується і суспільно-історичного, і літературного покоління. Він є показником водночас психологічним, культурософським, соціальним, етичним і естетичним: образ цей має багатозначний смисл, де переважають стани руху, еволюції, і, як проміжний етап, – боротьба (і водночас взаємозв'язок) між старим і новим, традицією та новаторством; зрештою, і генераційний чинник «батьки та діти». Поява у тогочасній українській літературі феномена «кобзаря на мотоциклі» відображає суттєві якісні зміни на різних рівнях, пов'язані з новим етапом її розвитку – «зрілим» модернізмом.

Таке генераційне означення уособлює і маргінальний – у значенні межового стану – тип українського митця (чи української людини), який перебуває в стадії провисання між «своїм» і «чужим» (селом і містом), який утратив колишнє становище, зв'язки (або відмовився від них) та не пристосувався до нових, не цілком засвоїв культурні та соціальні цінності нового середовища.

Варто пригадати, що реальний початок індустріальної доби в Україні припадає на часи Першої світової війни, яка на метафізичному рівні загострила трагічний конфлікт між природою та цивілізацією. Відтоді українська людина неминуче втягувалася у світові урбанізаційні процеси, уперше відчувала свою безпосередню до них причетність, виривалася зі звичної патріархальної атмосфери, опинялася на порозі радикальних суспільних змін, у ситуації екзистенційного вибору. Стати частиною нового світу для неї означало насамперед прийняти неминучість розриву з вічною, незмінною природою, а також пристати до котроїсь штучної модерної спільноти (класу, партії, комуні, колгоспу, артілі тощо) замість сім'ї, роду, сільської громади. Безперечно, це спричиняло психологічний дискомфорт, іноді – глибокий внутрішній конфлікт, не цілком усвідомлений.

Урбанізаційним процесам у суспільній свідомості 1920-х років сприяла й тотальна ідеологічна «пролетаризація» на тлі післяреволюційного розвитку міст як осередків модерності розвитку міської культури, дедалі ширшого впровадження елементів міського побуту в повсякдення українського селянина.

Усе це виразно актуалізувало у свідомості тогочасного українця архетип Вічного міста як уособлення кращого, вимріяного, нового життя, прогресу, що, поза сумнівом, сприяло модернізації української нації загалом. У такому контексті все «міське» підсвідомо сприймалось як щось нове, перспективне, ідеальне. Місто для українця споконвіку було надзвичайно звабливим, але водночас незрозумілим,

загадковим, недосяжним, тому дуже часто «чужим» – утім, воно ніколи не переставало бути мрією. Ці неоднозначні ментальні відчуття відтворив Степан Васильченко в ліричному етюді «Місто» (1929):

Я, мовчазний і безлюдькуватий, люблю гóрод. Люблю близько одчувати таємничий світ наукових зорь, шум і гомін студентства, музеї, музику, театр... На все це я дивлюся, як колись малим у щілочку крізь паркан у чужий сад. Так зручніше. Приходжу я в місто із лісу, як вовк, не помітний нікому. Життя шумить, вабить, втягує мене, і я забуваю про ліс. Аж ось починає пекти і в ноги, і в руки, і в плечі, і я бачу, що тутешнє життя – пожежа. І я горю. Тоді я згадую про ліс і тікаю<sup>5</sup>.

Таке своєрідне ставлення української людини до Вічного міста – як зазирання «у щілочку крізь паркан у чужий сад» – є наслідком зіткнення «свого» та «чужого» і є одним із симптомів маргіналізації. Адже така людина ніколи не позбудеться остаточно свого селянського коріння, яке повсякчас підживлюватиме її світосприйняття, її вибір на підсвідомому рівні. Вона також не зможе цілковито, на рівні найглибших відчуттів, прийняти всі культурні, морально-етичні цінності нового, міського середовища.

Отже, для українця місто – чужий часопростір, який треба постійно завойовувати. На початку 1920-х років 80 % населення України становили селяни, переважно етнічні українці. При цьому в містах, на той час невеликих, українців проживало лише 32 %. Наприклад, у Києві з 400 тисяч містян лише чверть були етнічними українцями. До того ж радянська влада від початку всіляко намагалася витіснити українську культуру з міст, асимілювати її у «правильний» ідеологічний контекст. Від середини 1920-х років ситуація почала змінюватися у зв'язку з політикою «коренізації» («українізації»). У 1926–1939 роках чисельність міського населення зросла вдвічі, у великих містах проживало вже 58 % етнічних українців.

Так з'явився ґрунт для розвитку саме української міської культури, мистецтва. Особливістю українського модернізму 1920-х років були тенденції сміливого оновлення національної традиції у нових формах, випробовування її в нових функціях. Скажімо, український авангард, зокрема футуризм, як найрідніше «дитя» тодішнього міста, перебрав чимало мистецьких ознак національної селянської традиції (життєствердну ритміку, колористику, орнаментуку, композиційні рішення українського ужиткового мистецтва, іконопису; ігрову барокову динаміку тощо), які органічно доповнювали й увиразнювали його провідні урбаністичні тенденції. Однак невдовзі авангардне мистецтво зазнало інтенсивної ідеологізації.

5 Васильченко С. Місто // Васильченко С. Твори: у 3 т. – К.: Дніпро, 1974. – Т. 2. – С. 405.

У таких неоднозначних умовах у літературу прийшло нове покоління письменників, які пов'язували свою творчість насамперед із містом як носієм нової, модерної художньої свідомості. Вони шукали нові шляхи подальшого розвитку українського мистецтва, першими їх випробовували. Це стосувалося навіть тієї численної когорти «плужан», для яких селянська тематика залишалася провідною, — вони скеровували свій погляд на модернізацію українського села, для якого теж наставала революційна індустріальна епоха. Романтична селянська Україна терпінь і плачів, довірлива, наївна та водночас революційно-бунтівлива, відходила в минуле.

Натомість поступово, нехай і з неабиякими потугами, у драматичному зіткненні нового зі старим народжувалася «електрична», модерна країна машин і Дніпрогесу, заводів і вугільних копалень, соціальних експериментів, нової моделі суспільних взаємин, нестримного прагнення руху та розвитку. Усе це, особливо на селі, супроводжувалося психологічними катаклізмами та конфліктами, жорсткими протистояннями, що відображено у прозі Григорія Косинки, Івана Сенченка, Василя Вразливого, у п'єсах Миколи Куліша, кінофільмах Олександра Довженка, полотнах Казимира Малевича та Давида Бурлюка.

На шляху інтенсивного пошуку модерності 1920-х років закономірно прагнули відмежуватися від своїх попередників, зокрема від літературного покоління «батьків», що представляло, як означив Микола Зеров, «старосвітське українське народництво». На відмежуванні від «старосвітських бур'янів», «просвітянського реалізму», що стоять на заваді розвитку новітньої української літератури, постійно наголошував Микола Хвильовий. «Я безумно люблю гóрод!» — варіації його декларативного та водночас ліричного лейтмотиву, який виражає нове життєствердне відчуття, радість віднайдення перспективного шляху, наближення до заповітної мрії, знаходимо у творах багатьох тогочасних акромантів.

Водночас це було і заперечення селянської тематики, поширеної в реалістичній літературі попередників. Визначальній тенденції не суперечило й гасло *Ad Fontes!*, у силовому полі якого формувався український модернізм 1920-х років: воно стало одним із ключових у новітньому мистецькому самоусвідомленні, у визначенні модерністських мистецьких стратегій і практик, базованих на ревізії, переосмисленні національної традиції.

Тодішній письменник наполегливо шукав нові художні засоби та прийоми, динамічні ритми, відкривав нові теми, сміливо порушував табуйовані моральні питання. Щоб не лише описати, зафіксувати в

нових формах, а й художньо осмислити нове післяреволюційне життя з його актуальними проблемами, колізіями та парадоксами, «новітній український кобзар» неминуче мусив пересісти з воза на мотоцикл. Святослав Гординський писав про футуриста-експериментатора Леоніда Чернова-Малошийченка, що той був прикладом

...того українця, що в нових індустріальних ритмах на Україні побачив не тільки трагедію – загин села, а й зрозумів не по-романтичному, що треба самому опанувати і літак, і мотоцикл, і трактор, і електрику, й інші здобутки новочасної техніки, – опанувати, а то опанують їх інші, а ми залишимося на своїх «родючих полях – кузні героїв на милицях»<sup>6</sup>.

Варто врахувати, що більшість українських митців 1920-х років були вихідцями з села, багато хто – учасниками Першої світової, нещодавніх революційних протистоянь, національно-визвольних рухів. Тепер вони охоче надягнули модні капелюхи, армійські шинелі поступово змінили на пальта: для них місто із «дитячої мрії» перетворювалося на доступну реальність, у якій вони, попри все, прагнули ствердитися. Навіть більше: вони відчували себе безпосередніми учасниками, рушіями непротих суспільних процесів того часу. Валер'ян Підмогильний так пояснював задум свого відомого роману:

Написав «Місто», бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній. І коли мені частина критики закидає «хуторянську ворожість» до міста, то я собі можу закинути тільки невдячність проти села. Але занадто вже довго жили ми під стріхами, щоб лишатись романтиками їх<sup>7</sup>.

Футуристи Михайль Семенко, Микола Бажан і Гео Шкрупій, попри певні розбіжності в поглядах на національне мистецтво, сходилися на тому, що необхідно «висадити десант» і піти «українськими преріями, вносити електрифікацію на хутори й перешкоджати знищувати ті індустріальні надбання...»<sup>8</sup>, уже привнесені в українську культуру. Така позиція перегукується з «Нашим універсалом» – маніфестом групи «Жовтень» 1921 року, який підписали Микола Хвильовий, Володимир Сосюра, Майк Йогансен. Вони заявляли:

Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших – селянства українського. Перетвори-

<sup>6</sup> Гординський С. Про одного агронавта // Чернов-Малошийченко Л. Кобзар на мотоциклі: вірші, гуморески, оповідання, листи, спогади про письменника. – Одеса: Барбашин, 2005. – С. 287.

<sup>7</sup> Підмогильний В. Несподівано // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.

<sup>8</sup> Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // Бажан М. Політ крізь бурю: Вибрані твори. – К.: Криниця, 2002. – С. 572.



мо, переплавимо, перекуємо ті скарби селянські на нашій фабриці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль одностайних<sup>9</sup>.

Ці твердження відображали загальну чітку тенденцію 1920-х років «пролетаризувати» (урбанізувати) українську літературу. На практиці це означало насамперед розширення її тематично-проблемних меж: з'являються міські сюжети, індустріальні пейзажі, побут, міські професії, атрибути міської культури, нові персонажі – робітники, інженери, непмани, люди творчих професій (письменники, актори, художники), службовці, студенти, гімназисти, повії, безпритульні та ін. Відповідно дістали відображення розмаїті проблеми, що неминуче супроводжують людину в місті. До цих тем зверталися Михайль Семенко, Майк Йогансен, Володимир Сосюра, Павло Тичина, неокласики, Євген Плужник, Гнат Михайличенко, Клим Поліщук, Микола Хвильовий, Валер'ян Підмогильний, Михайло Могілянський, Віктор Домонтович, Аркадій Любченко, Василь Вразливий, Гео Шкурूपій, Борис Тенета та інші. У їхніх творах не лише оприявлено архетип Вічного міста, а й художньо проаналізовано, досліджено його як новий цивілізаційно-культурологічний код, що загалом сприяло модернізації свідомості української людини.

Ця тенденція об'єднувала на спільному «шляху в майбутнє» представників усіх угруповань і стильових течій, якими ряснів тогочасний літературний процес в Україні. Проте давній міф про Кожум'яку, який рятує Вічне місто від ворогів, у неоднозначних суспільних умовах 1920-х років митці інтерпретували, звісно, по-різному. Тому в українському модерністському мистецтві цього періоду наявні кілька дискурсів міста. Можна вирізнити, зокрема, футуристичний, неокласичний, імпресіоністичний, неоромантичний, неореалістичний, а також екзистенційний і філософський («місто вмерло», «народжується місто») дискурси, межі між якими розмиті. Більшість окремо взятих дискурсів вибудовані на дилемі село–місто, що варіюється у межах стабільності, автентичності, спокою, покірності та непередбачуваності, змінності, плинності, агресивності. Проте найчастіше ця дилема стосується насамперед української людини, її нового буття в неоднозначній межовій ситуації (між селом і містом).

Урбанізація української літератури в 1920-х роках означала не лише розширення її тематично-проблемних меж, що було вкрай важливо, а й оновлення її художньої мови, композиційних прийомів, сюжетних особливостей тощо.

<sup>9</sup> Наш Універсал // Жовтень: Збірник, присвячений роковинам Великої пролетарської революції. – Х: Всеукраїнський літературний комітет, 1921. – С. 2.

Багатоіпостасний образ міста в тогочасній літературі не завжди створювався «урбанізованою», тобто новою мовою. Нерідко про нього писали «мовою села» (Юрій Шерех), що означало застосування застарілих художніх прийомів, традиційних засобів. Особливо це стосувалося творів, витриманих у річищі вимог пролетарської ідеології. Не дивно, що навіть заангажовані партійні критики закликали «вирватися із задушливої атмосфери просвітянської обмеженості й ідейного убогства на широкі простори соціальної художності»<sup>10</sup>.

«Літературний урбанізм» як стильова тенденція був притаманний передусім українським авангардистам. Поети-футуристи, услід за Марінетті, ознакою нового урбанізованого часу вважали «красу швидкостей», «динамічну поезію», безпосередньо пов'язану з прискореним ритмом життя, стрімким рухом міста. Схожі естетичні смаки були властиві «динамічним конструктивістам» на чолі з Валер'яном Поліщуком. Фіксація факту, лаконізм, що переростав у схематичність (як у «лівому романі» «Інтелігент» Леоніда Скрипника, 1929), стрімкий, непередбачуваний, «відкритий», алогічний сюжет, кінематографічний монтаж фрагментів, «рваний» наратив, – у цьому виявлялася модерністська «краса без окрас», яка кодувала, шифрувала, очуднювала оповідь, неминуче втягуючи читача в умовний ігровий ритм. Так реалізовувалося синхронне відтворення хаотичного ритму і психологічно нестабільного післяреволюційного часу.

Ці риси, виявлені спершу в поезії, швидко підхоплювали прозаїки, додаючи їм експресивності та своєрідної екстравагантності. Вони ігнорували детальні описи, розлогі пояснення, тодішня проза масово «потерпала» на лаконізм і вибіркові акценти. Художній простір дедалі ширше опановував порушені чи розірвані зв'язки, розібрані форми, багатощарові змісти. Прискорені темпи новітнього часу вимагали коротких жанрів – етюду, новели, оповідання. Таке «урбанізоване» письмо охоплювало не лише міську тематику, як-от у творах «На золотих богів» Григорія Косинки (1920), «Мамутові бивні» Юрія Яновського (1924), «Кольорові аркушики» Гната Михайличенка (1928), «Арабески» Миколи Хвильового (1929). Цей стиль впливав і на героя-селянина, який теж був позбавлений стабільності, упевненості, опинявся в полоні сумніву, збентеження, складного вибору (наприклад, селяни в новелах Косинки).

У прозі 1920-х років «літературний урбанізм» сприяв деструкції традиційного роману, що підтверджують, наприклад, твори «Майстер

---

<sup>10</sup> Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // Гарт. – 1927. – № 6/7. – С. 142.

корабля» Ю. Яновського (1928), «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена (1928). Ці процеси були суголосні «мистецькому урбанізму», утілюваному в ритмі вистав Леся Курбаса, акцентній динамічності фільмів Олександра Довженка, супрематизмі Казимира Малевича, експресіонізмі Давида Бурлюка та Георгія Нарбута.

Інша річ – «літературний урбанізм» В. Підмогильного, чиї «Місто» та «Невеличка драма», безперечно, є взірцями класичного роману. А все ж, як зазначає Юрій Шерех, цей автор «уміє загнздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви “розливних сліз, плиткої гістерії”», для нього характерна «карбована, іронічна й твереза» мова; зауважує «дикцію Підмогильного», яка стала тріумфом «урбанізму в творчій методі», і наголошує: «...уже самого цього було б досить, щоб “Місто” було однією з вершин української прози і дороговказом для її дальшого розвитку»<sup>11</sup>. Отже, ідеться про тріумфальну появу власне прозового наративу, якого так бракувало в тогочасному ліризованому літературному просторі.

Як бачимо, концепт «кобзар на мотоциклі» є важливим соціокультурним чинником модерністських тенденцій в українській літературі 1920-х років, безпосередньо пов'язаним із поколінням «розстріляного відродження».

---

<sup>11</sup> Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валер'яна Підмогильного) // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 88–89.

## Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя

Серед ознак приналежності поета до того чи іншого літературного покоління сучасні українські критики найчастіше називають: *спільність досвіду*, тобто спільне переживання певних історичних ситуацій, особливо кризових (революція, війна, глобальна катастрофа, як-от Чорнобильська); *світоглядні орієнтири*, наявність певної мистецької мети та спільних чи споріднених естетичних ідеалів, творчих принципів тощо; *поколінневу самосвідомість* – «усвідомлення самим поколінням, що воно є чимось окремим та відмінним від своїх попередників у контексті загального літературного процесу» (Леся Демська<sup>1</sup>). Часовий період, який об'єднує митців у покоління, теж відіграє важливу роль, але радше з огляду на спільний історичний досвід, а не хронологічні межі. Адже нерідко буває так, що представники хронологічно молодшого покоління світоглядно належать до попереднього чи, навпаки, до наступного; а митці, які працюють у часових межах певного покоління, можуть нічого спільного, крім хронології, з цим поколінням не мати.

Тому, на переконання багатьох дослідників, якщо й можна застосувати до літератури поняття покоління, то лише як «метафоричне означення групи чи течії, об'єднаної аж ніяк не віком, а поглядами та прагненнями»<sup>2</sup>. Тобто терміном «літературне покоління» можна

---

Поштова адреса: Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Інститут філології, вул. 68 Десантників, 10, 54003, м. Миколаїв. E-mail: nlebedintseva@yahoo.com

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12H 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

<sup>1</sup> Покоління про покоління // Література плюс. – 2001. – № 9–10. – С. 8–9.

<sup>2</sup> Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. – М.: Наука, 1973. – С. 30.

означити певне коло митців і пов'язаних із їхньою діяльністю мистецьких явищ, об'єднаних співзвучними світоглядними орієнтирами, що зумовлені спільним історичним досвідом, а також специфічним емоційним переживанням світу, далеко не завжди усвідомленим, але так чи так вираженим у їхній творчості. Іншими словами, явище покоління в літературі визначається характерним *світовідчуттям* у найширшому розумінні, яке охоплює не лише світогляд, ціннісні критерії, моральні й естетичні засади творчості, а також – і це, мабуть, найважливіше – особливу психологічну реакцію на довколишню дійсність, що виявляється насамперед на емоційному (відчуттєвому) рівні світосприймання.

Саме за специфікою світовідчуття дослідники поділяють український літературний процес від шістдесятих років ХХ сторіччя до початку ХХІ сторіччя на окремі літературні покоління. При цьому часто застосовують «десятинний» підхід, прив'язуючи покоління до календарних десятиріч, хоча такий поділ мав би бути радше винятком, ніж загальним принципом. Найчіткіше, починаючи з шістдесятників (за аналогією з якими, власне, і виник поколіннєвий формат у сучасній українській критичній традиції), вирізняють п'ять періодів у розвитку української поезії<sup>3</sup>:

- 1) шістдесятники із властивими їм громадянською позицією митця, моральним імперативом, настановою на проголошення правди та обстоювання людської гідності тощо;
- 2) представники «герметичної» поезії (насамперед поети Київської школи та «метафористи» середини 1980-х років – Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Іван Малкович та інші), спільним знаменником творчості яких є навмисна ускладненість, «закритість» поетичних текстів, глибоке занурення у праісторичні шари колективного досвіду, так зване наївне міфологічне переживання світу, переважання екзистенційних мотивів;
- 3) літературний авангард (представники літературних угруповань Бу-Ба-Бу, «Пропала грамота», ЛуГоСад, «Нова література» на чолі з Володимиром Цибульком та інші), якому притаманні карнавалізація світу, епатаж, зняття табу, блазнювання, пародіювання дійсності з метою оновлення, очищення культури;

---

<sup>3</sup> Моренець В. Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуху): автореферат дис. д-ра філол. наук / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1994; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999; Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ ст.: дис. канд. філол. наук / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2001; Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період. – К.: ВЦ «Академія», 2008.

- 4) покоління дев'яностих (поетичні групи «Нова дегенерація», «Червона фіра», «Нечувані», а також більшість поетів, які дебютували у першій половині 1990-х років), у творчості представників якого домінують мотиви розчарування, розгубленості (чи то загубленості) ліричного героя, песимістичні та нігілістичні настрої, агресивність поетичного дискурсу, дезорієнтованість, що зумовлено браком у «дев'яностників», порівняно з попередніми поколіннями, цілісного світосприйняття, сталої ціннісної системи та культурних орієнтирів.
- 5) покоління «двотисячників», або «нульове покоління», яке звертається до тем віднайдення себе, своєї ідентичності в реальному буттєвому просторі, що існує незалежно від бажань і проєкцій суб'єкта, звідси – поглиблення екзистенційних мотивів осмислення себе-у-світі, пошуку відповіді на питання «хто я?» і «для чого я?», стоїчне прийняття світу-яким-він-є.

При цьому поети третього з названих періодів – представники літературного авангарду – не становлять окремого покоління, пік їхньої творчої активності припадає на межу 1980-х і 1990-х років: вони формувалися як митці під впливом культурної ситуації 1970–1980-х років, а реалізували свій творчий потенціал у 1990-х. До того ж сама суть авангарду як провісника нового на руїнах старого зумовлює його виняткове місце в літературному процесі, неприналежність до жодної усталеної культурної форми. Тому «бубабістів» та їхніх колег часом відносять до покоління вісімдесятників, адже вони хронологічно закривають своєю творчістю епоху соцреалізму, а часом – до дев'яностників, бо в 1990-х роках їхня естетична концепція оформилася остаточно. Аналогічна ситуація склалася з позиціонуванням представників Київської школи: хронологічно та світоглядно це покоління 1970-х років, однак оприявлення їхньої творчості (на рівні офіційних публікацій), як і формування так званого міфу Київської школи, відбулося у 1980-х роках.

Принцип періодизації літературного процесу за поколіннями та розмежування літературних поколінь за десятиріччями закономірно не влаштовує більшість дослідників, адже не відображає об'єктивної сутності літературного процесу та окремих його виявів і має значно більше вад, ніж переваг. Ще в 1990-х роках цю проблему доволі жваво обговорювали на шпальтах української періодики: від передмов і оглядових статей<sup>4</sup> до дискусії «Покоління про покоління», що

---

<sup>4</sup> Бондар-Терещенко І. Тур вальсу з королевою Ю. Ж. Д. (Український постмодерн: від лібідо до постсовкізму) // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 38; Бондар-Терещенко І. Український

розгорнулася на сторінках «Літератури плюс» 2001 року. Крім того, це питання досить послідовно розглянуто в навчальному посібнику Роксани Харчук «Сучасна українська проза. Постмодерний період».

Утім, усталеного розуміння генераційної парадигми в сучасній українській літературі наразі не вироблено. Українські дослідники або взагалі відмовляються від поколінневого підходу («У літературі існує тільки література й макулатура», на думку Надії Мориквас<sup>5</sup>), вважаючи його «ознакою розумового лінівства» (Оля Гнатюк), або ж намагаються обмежити його сферою літературно-критичного дискурсу: як тимчасовий спосіб узагальнення певних літературних явищ в умовах «відсутності базової шкали цінностей та критеріїв узагальнення» (Елеонора Соловей) чи – в окремих випадках – на позначення унікального літературного явища на зразок «утраченого покоління» (Анатолій Дністровий)<sup>6</sup>.

Попри це, коли йдеться про сучасну українську літературу, ми щоразу натрапляємо на впевнені розмежування її на окремі літературні покоління, розбіжності в означенні яких полягають лише у пропонованих назвах. Наприклад, поетів-«вісімдесятників» називають метафористами, герметичним поколінням, поетами витісненого покоління, літературним андеграундом, поколінням тридцятилітніх тощо; поетів 1990-х років (дев'яностники, дев'ятдесятники, дев'яностики) характеризують як авангардистів, постмодерністів, покоління постепохи (Роксана Харчук); покоління, що заявило про себе на початку XXI сторіччя, називають двотисячниками, нульовиками, поколінням зеро та навіть «нулячниками»<sup>7</sup>.

Звісно, можна припустити, що принцип структурування літературних поколінь за десятиріччями є таким собі віддзеркаленням десятирічного навчального циклу радянської середньої школи, але, з іншого боку, його можна зіставити і з етапами розгортання окремого циклу генераційної парадигми (згідно з теорією Нейла Хоува та Вільяма Штрауса). Проте, щоб розглянути наш предмет у контексті теорії поколінь і з'ясувати, чи застосовна вона до української літератури (і взагалі до художньої літератури як окремого виду мистец-

---

симулякр // Іменник. Антологія дев'яностих. – К.: Смолоскип, 1997. – С. 245; Бриних М. Робокопи української словесності // Art Line. – 1996. – № 10–11. – С. 37; Штонь Г. Історична асоціативність сучасної української поезії // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 14–16.

<sup>5</sup> Мориквас Н. Позадесятники: Поетична антологія – 2. – Л.: Престиж Інформ, 2000.

<sup>6</sup> Покоління про покоління // Література плюс. – 2001. – № 9–10. – С. 8–9.

<sup>7</sup> Недавна К. Метафора тіла як основний спосіб концептуалізації хвороби у текстах двотисячників // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2013. – № 2 [synopsis.kubg.edu.ua].

тва), слід визначити точку відліку генераційного циклу: чи це буде шістдесятництво, чи 1920-ті роки, чи межа XIX і XX сторіч.

Поколіннева «зацикленість» в українській літературознавчій рецепції другої половини XX сторіччя дає підстави говорити про витворений критичним дискурсом ефект замкненого спадкового ланцюга батьки-діти – кола, у якому обертається сучасна українська, уже постколоніальна, культурна свідомість. Водночас у власне літературному просторі опозиція батьків і дітей очевидно загострюється лише в протистоянні шістдесятників і «авангардистів», що можна тлумачити як розрив або спробу розриву традиційної (батьківської) парадигми на межі вісімдесятих і дев'яностих років XX сторіччя.

Наприклад, Тамара Гундорова розглядає світоглядну кризу 1980-х років, що відбилася у творчості представників Бу-Ба-Бу, інших угруповань і окремих письменників авангардного спрямування, як зумовлену «постчорнобильським синдромом» точку біфуркації, з якої починається новий відлік: «Уся українська культура після Чорнобиля так чи так існує в епістемологічно новій ситуації – після травми»<sup>8</sup>. З такого погляду окреслюються два основні етапи українського (а почасти і європейського) художнього дискурсу: до апокаліпсису (аварії на ЧАЕС) та після нього. Відповідно, з'являється поняття «постчорнобильське покоління», чия творчість є принципово новим мистецьким явищем, протиставленим попередній, класичній традиції, і припадає на кінець 1980-х, 1990-ті та частково 2000-ні роки. З цією теорією можна цілком погодитися. Проте зацентруймо увагу на відмінностях у творчості старших і молодших поетів постчорнобильської доби.

Поетизація світовідчуття, про яке говорять більшість згаданих вище дослідників, ґрунтується насамперед на фізичному – тілесному – відчуженні світу та різних стратегіях вписування себе в зовнішній матеріальний простір, одним із визначальних маркерів світоглядних трансформацій у творчості українських літературних поколінь є тілесний модус.

Можна вирізнити, зокрема, мотив тіла, підпорядкованого духовним пориванням і раціональним (громадянським) настановам (*тіло-жертва*), характерний для поезії шістдесятників; мотив тіла як основного чинника екзистенції людини (*тіло-світ* як синергетична цілісність) у творчості поетів Київської школи; мотив оприявленого карнавального тіла як способу подолання суспільних стереотипів,

---

<sup>8</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. – К.: Критика, 2013. – С. 15.



боротьби з батьківським культурним кодом (*тіло-бунт*) у текстах «наймолодших» вісімдесятників (чорнобильське покоління за Гундоровою); мотив неспроможного розчленованого тіла (*тіло-симулякр*) у поезії 1990-х років; нарешті, однаково актуальні в найновішій поезії два мотиви: віртуального *інформаційного тіла* та водночас *тіла-перцепції*, безпосередньої чуттєвої даності як потенційної можливості віднайдення нової цілісності – у творчості так званих двотисячників, «нульового покоління».

Якщо розглядати українську поезію другої половини ХХ сторіччя із суто тілесної перспективи, можна виокремити чітку парадигму. Творчість поетів-шістдесятників відзначається характерною персоніфікацією зовнішнього світу, коли людське уявлення не лише накладається на фізичну реальність, а й нав'язується їй – світ, сама матерія буття залежить від волі людини:

Звичайні норми починають старіти,  
тривожний пошук зводиться в закон,  
коли стоїть історія на старті  
перед ривком в космічний стадіон.

Вона грудьми на фініші розірве  
Чумацький Шлях, мов стрічку золоту.  
І, невагома, у блакитній прірві  
відчує враз вагому самоту.

*Ліна Костенко, «Кобзарю»*

Окрім того, ця реальність часто маркована етнічно, через національно-історичну («Зоря летить, як молодий Шевченко, / І золоте обличчя у зорі!» – Володимир Вінграновський, «Сільська поема») або міфологічну символіку («Молимося вогню, що тужить нашою кров'ю, / що папороть серця запалює покликом предків» – Ігор Калинець, «Вогонь Купала»).

Натомість творчість поетів Київської школи та вісімдесятників-метафористів тяжіє до «дегуманізації» світовідчуття, відображає прагнення побачити та пережити світ у його іманентній буттєвій даності, частиною якої є людська плоть:

істинно кажу вам  
трава істинно кажу  
вам вода істинні  
кажу вам слова допоки  
горить зізда

*Ігор Римарук, «Глосолалії»*

У такому сприйнятті первісні стихії, що становлять основу міфологічного уявлення людини про світ, існують поза межами людської проєкції та не підпорядковуються їй, є свавільними:

на віддалі серця  
поцілуй  
вогось  
до сваволі  
вогню

*Михайло Григорів, «Води течуть»*

Навіть саме тіло людини вже не є автономною сутністю, а вміщене у значно глобальніший, потужніший енергетично-буттєвий простір і залежить від нього:

Хоч раз ти повинен відчути,  
як тяжко рветься на цій землі  
древнє чоловіче коло,  
як тяжко зчеплені чоловічі руки,  
як тяжко почати і зупинити  
цей танець.

*Василь Герасим'юк, «Чоловічий танець»*

Наступне поетичне покоління, чие світовідчуття яскраво представляють учасники групи Бу-Ба-Бу, навпаки, зосереджується на розмаїтих способах провокативної тілесної демонстрації, оприявнюючи дискурс тіла-нарциса. Властивий творчості «наймолодших вісімдесятників» підлітковий егоцентризм, утілений у формах специфічного експериментального ексгібіціонізму, засвідчує символічний розрив із літературними батьками (шістдесятниками), які на той час уже практично закріпилися у національному каноні.

Це ж яке непосильне служіння на благо поспільства!  
Заганяти поезії прутень у дупу добі,  
малювати свій герб на розгавканих писках дебільства,  
розважати партійців, патриціїв і кей-джи-бі.

*Юрій Андрухович, «Пам'ятник»*

Варіант такого егоцентричного нівелювання батьківських цінностей – фемінний (феміністичний) протест, реалізований насамперед у творчості Оксани Забужко: згадаймо характерний для цього покоління концепт бездомності, сирітства як наслідку постколоніального розриву з імперським (а отже, і батьківським) минулим: «Де я – там і буде вітчизна – / І вітчизна в мені ще колись упізнає себе» (Оксана Забужко, «Крим. Ялта. Прощання з імперією»).

У творчості поетичного покоління 1990-х років — закономірно після вже здійсненого розриву символічної пуповини — виявляється так званий синдром гріхопадіння (провини), супроводжуваний лейтмотивом апокаліптичного руйнування тіла світу:

Я свідок розпаду підвалин. Це zenit  
Всеруйнування атомів і суті.  
Ідуть паломники, в гарячу магму взуті,  
Несуть в долонях саджанці і лід.  
Ненатлість логіки потопу: пахне сіль.  
Гранітні плити. Скальпель. Плавний розтин.  
Земля у язвах. Вітер звідусіль  
Мертвотний дух у мертві мушлі зносить.

*Маріанна Кіяновська, «Я свідок розпаду підвалин»*

Травматичний досвід, в умовах якого формується культурна свідомість покоління «останніх пророків у країні вчорашніх богів» (Іван Андрусяк), призводить до загострення екзистенційних переживань — самотності, загубленості, втрати будь-яких орієнтирів — і стає визначальною системою координат для більшості українських авторів межі тисячоліть.

Бо маєм лиш воду, з долоні випиту.  
Зростають цвяхи поміж пальців предтечі.  
І патологічна відсутність Єгипту  
Унеможлиблює спробу втечі.

*Сергій Жадан, «Варшава»*

Неможливість утечі з нематеріального рабства цілковито перевертає ціннісну парадигму: «Найгірше безвір'я / як віра у те, / що Бог в тебе більше / не вірить» (Олена Галета, «Є вірші, що не стануть афоризмами...»); актуалізує проблему неможливості повернення: «Ми заблукали, і нема назад / Ні крику, ні рятунку, ані втечі!» (Маріанна Кіяновська, «Наш страх, немов химерний шовкопряд...»).

Загальна дезорієнтованість, брак позитивних цінностей, віри та життєвої мети спричиняють відчуття безсилості, нікчемності та незадоволеності ліричного героя 1990-х, що підштовхує його до деструктивної агресії, спрямованої на руйнування та спотворення світу в усіх його можливих виявах, зокрема власного тіла. Тому поряд із мотивами виродження, насильства, хвороби тощо<sup>9</sup> в поезії дев'яностників наявні також елементи некрофілії та канібалізму («Ти хвору лімфу

<sup>9</sup> Детальніше див.: Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» // Критика. — 2010. — № 7–8. — С. 24–28.

прославляй, / Естетизацію руїни» – Степан Процюк; «тобі приємно їсти вухо / хрящі випльовувати в сад» – Іван Андрусак).

Ліричний герой, втративши естетичні й етичні орієнтири, готовий блазнювати та знущатися з будь-чого. Він заперечує та спотворює національні цінності («Гопаками вуха заклало» – Борис Нечерда), гуманістичні ідеали («Ти мене вкусиш, я тебе вдарю, / Яко між нами Бог!» – Назар Федорак), уявлення про дружбу (Іван Ципердюк, «Зрадник»), любов («Любов – поморщена цитрина / Качає на життя права» – Назар Федорак; «хтось тихо виплуне люблю» – Іван Андрусак), віру («приходить чорт / зриваючи горлянку / хвалити бога» – Іван Андрусак).

Як і більшість виявів агресії, блюзнірство в естетиці 1990-х слугує вираженню протесту ліричного героя проти світу, який виявився *вже кимось* спотвореним і нежиттєздатним:

Мрії збуваються. Мріяти більше ні про що.  
Шум карнавалу потроху відкочує в ніч.  
Світ обертається. Бог червоніє і нітється  
В чортових колесах створених ним протиріч.

*Олена Галета, «Мрії збуваються...»*

Показовою в цьому контексті є назва одного з перших літературних угруповань 1990-х років – «Нова дегенерація», що унаочнює проблему спадкової, генетичної деформованості покоління, яке прийшло в літературу «після карнавалу».

Водночас у тій-таки парадигмі 1990-х символічна смерть світу як матеріальної, фізичної даності, супроводжувана мотивами перманентного самогубства (зокрема й тілесного), уже наприкінці десятиріччя обертається початком нової ініціації. Про це свідчать і назви збірок: «Хвороба росту» Романа Скиби (1998), «Переступ і поступ» Олени Галети (1998), «Міфотворення» Маріанни Кіяновської (2000), «Балади про війну і відбудову» Сергія Жадана (2001) тощо. При цьому відбудова світу на межі міленіуму починається із повернення до власної людської суті в її земному, плотському вияві: через біль («І крила спалімо. І станьмо людьми» – Мар'яна Савка) і самотність («Герметична відсутність у сутінках власного Я – / Апробація вічності. Ті, що самотні, – спасенні» – Олена Галета, «Собі»).

У 2000-х роках оновлення, чи радше відновлення, світоглядної матриці триває, але вже в новому, постгуманістичному просторі: в умовах протистояння численних інформаційних потоків (реклама, інтернет, соціальні мережі) та відчуті на дотик – переважно через біль – фізичної реальності, плоті світу:

Мов стінки печінки вагітної жінки,  
Амфетамінами враженої,  
Стоять у задумі висотні будинки  
І хочуть картоплі смаженої...

*Сашко Шаленко, «Мов стінки печінки вагітної жінки...»<sup>10</sup>*

З одного боку, це хворе тіло людини, але так само – безнадійно хворе, занедбане тіло світу:

Каміння пахло рибою і смертю,  
старим і морем, пір'ям, йодом. Милом  
господарським ти прала світ подертий,  
латала чорні діри, білі крила.  
Ховалась від протонів і драконів  
у паралельних, перпендикулярних  
світах. А пальці, стомлені і сонні  
ліпили з глини, воску, але – марно.

Повітря пахло дьогтем (або медом),  
макдональдсом, терористичним актом.  
Взяла ребро, підкинула у небо,  
та Бог не бачив – він сидів вkontakte.

*Юлія Шешуряк, «Остання»*

З іншого боку, вникаючи у світ, апелюючи до Бога, людина й далі існує в контексті масової культури з її супермаркетами, рекламними роликами, білбордами, шансоном, ксероксами, ліфтами та нескінченим потоком цифрової інформації. Тож їй доводиться щоразу «збирати себе, мов конструктор / ніколи не знаєш, що вийде наступного ранку» (Макс Лижов). На тлі такого протистояння у поетичній парадигмі двотисячників з'являється новий аспект тілесності – фізична *відпорність* тіла, яке не хоче бути перетвореним на манекен, бігмак із сиром або жуйку «Ментол-свіжий-подих»:

Якщо вони зможуть мене ухопити,  
То зроблять літровою пляшкою «Коли»,  
Відкриють і будуть із бульканням пити,  
Губами масними стискаючи горло.

*Світлана Богдан, «Жертва реклами, або Манія переслідування»*

Тож тіло відчайдушно шукає витоки власного «голоного голосу» (Сергій Осока), самочинного буттєвого ритму:

<sup>10</sup> СПАМ: Альманах. – К.: ФОП Подолін І. В., 2009. – С. 73.

він рухається в унісон із тобою  
подих-у-подих  
крок-у-крок  
серцебиттям до серцебиття  
він відданий тобі  
цей час

Катріна Хаддад, «Ніч чужинців»

Якщо розглядати окреслену тілесну парадигму з перспективи позиціонування себе стосовно світу, у творчості поетичних поколінь бачимо послідовне чергування екстравертних та інтровертних інтенцій. Активна громадянська позиція поетів-шістдесятників зумовлює екстравертну настанову, коли тіло стає інструментом опанування та підкорення не лише зовнішнього світу, а й себе самого – відповідно до певного морального імперативу («Хай буде так, як я собі велю» – Ліна Костенко). Центральну позицію у світоглядній системі шістдесятників займає концепт *свавільної людини*<sup>11</sup>.

Натомість поети Київської школи тяжіють до інтровертності: їхнє тіло ніби розчинене в матерії буття, воно плинне й аморфне. Світ, іманентний у свої даності, надає людському тілу форми та наповнює його непроминальним смислом – чистою екзистенцією тривання. Тобто для світосприйняття цих митців характерне усвідомлення (чи радше осягнення) ідеї *свавілля світу*.

У 1980-х роках, як уже зазначалося вище, відбувається розрив світоглядної парадигми, що спричиняє ефект маятника: молоді вісімдесятники вибудовують свою естетичну концепцію через демонстративну екстравертність фізичного тіла. Метафора карнавалу (історія повторюється у формі фарсу) утверджує *свавільне тіло* як негативну волю – у філософському тлумаченні<sup>12</sup>, – що стає реакцією на радянську ідеологію загалом і моралізаторську риторику батьків-шістдесятників зокрема.

Ліричний герой 1990-х посідає інтровертну позицію: його тіло розщеплене, фрагментоване, як і зовнішня буттєва реальність, але водночас саме тіло – єдина стабільна точка відліку. І саме з нього, з тілесного проживання-осягнення кожної миті буття, висновуються ідентифікаційні пошуки 2000-х – пошуки себе у *свавільному світі* з усіма його інформаційними, технологічними та власне біологічними виявами, які людина контролювати не здатна:

<sup>11</sup> Видриган М. Свавілля як проблема сучасної філософії [eprints.cdu.edu.ua]. – 2006.

<sup>12</sup> Там само.

Можливо, єдине, в що можна справді повірити:  
Ми – добрий привід, щоб вітер міг нашим волоссям грати.  
Я намагаюсь вдихнути якомога більше повітря –  
Але все одно його доводиться видихати.

*Світлана Богдан, «Мимохідь»*

В українській культурній свідомості науково-технічний прогрес, скомпрометований ще 1986 року, викликає глибоку недовіру. Це сто-сується навіть молодшого поетичного покоління.

а ти собі грайся в машинки лікарні ляльки  
не вистачить пазла аби доточить собі віри  
прозоро і хрипко стікає асфальт з-під руки  
і зварка сигналить у космос про латані діри

*Лілія Лисенко, «Але воно тисне, це небо...»*

Імовірно, цей страх перед свавіллям зіпсованого людиною, але не контрольованого нею світу закладений на генетичному рівні, адже представники покоління двотисячників народжені у вісімдесятих роках минулого сторіччя.

Отже, як бачимо, тілесна парадигма, що вибудовується в українському поетичному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя, унаочнює можливість досить чіткого розмежування літературних поколінь, незалежно від того, які саме опозиційні структури будуть при цьому задіяні. Скажімо, специфічне для кожного покоління митців позиціонування себе стосовно зовнішнього світу виявляється через метафору дзеркала. Шістдесятники бачать відображення себе у світі, коли зовнішня реальність стає дзеркалом для самоусвідомлення поета; представники Київської школи, навпаки, шукають відображення світу в собі – щоб досягти синергетичної єдності зі світом, треба стати його віддзеркаленням:

А як же мені бути, коли я стою за деревом,  
чим тепер мені виявляти людям свою людську суть,  
хоч і суть дощу я вже вмію  
виявляти довгим волоссям?  
Невже тепер я уже не я, коли я є дощ?

*Василь Голобородько, «Сам за деревом»*

Наступний етап, Чорнобильська катастрофа, стає дзеркалом, у якому людина побачила відображення власної смерті, унаслідок чого вдалася до традиційних прийомів психологічного захисту – чорного гумору та гри зі своїми відображеннями (масками):

І дивишся в ріку, і бачиш не рибин,  
не мушлі на піску, що світяться з глибин,  
не лілію тяжку і ясну, мов ясмин.

А бачиш, мов у сні, своє лице в ріці –  
самотність у човні, з жердиною в руці,  
своє лице на дні і рану на щоці.

*Юрій Андрухович, «Звичайно, що ріка тяжіє тільки вниз...»*

У поезії 1990-х років цілком закономірно з'являється мотив розбитого на друзки дзеркала, в уламках якого розгублений поет не може відшукати себе самого:

ми не маски ми стигми тих масок що вже відійшли  
ми не стіни ми стогін імен що об стіни розлучені  
ідемо до людей у вінках з недоспілих олив  
у простертих долонях несемо гріхи як округини

*Іван Андрусак, «Нова дегенерація»*

Двотисячники мають діло уже з більш-менш упорядкованою системою дзеркальних відображень, але їх художній простір, разом зі сприйняттям зовнішньої реальності, схожий на кімнату з викривленими дзеркалами, де й відбувається (або триває) пошук власної тожсамості:

скоро ти шукатимеш своє дихання  
кидаючись від волосся до п'ят від п'ят до волосся  
блукаючи між полюсами людини

і благаючи прощення у власних уламків

*Павло Коробчук, «твої уламки не пробачать тобі вибуху»*

Чудовою ілюстрацією стадії дзеркала за Жаком Лаканом – як ідентифікаційного процесу, який переживає українська культура через поетичну проекцію «нульового покоління», – є вірш одного з авторів антології «Дві тонни»<sup>13</sup>:

Я просто живу, як умію, і не завжди це гарно –  
ніби й навчився вже, але не завжди – умію.  
Мати б три серця – одне щоби так, намарно.  
Друге для щастя, а третє щоби боліло.

Навчитися б ще зовсім нечутно ходити,  
так, щоби непомітно і дуже низько літати,

<sup>13</sup> Дві тонни: Антологія поезії двотисячників / Упор. Б.-О. Горобчук, О. Романенко. – К.: Маузер, 2007.



і щоби старе загоїлось люстро розбите,  
і не було щоби розсестру і розбрату.

*Микола Леонович, «Інтимна лірика»*

Можливо, саме так, меланхолійно приміряючи та відкидаючи пропонувані відображення, «сучасна генерація прагне прожити життя минулої генерації»<sup>14</sup>, але прожити його інакше, за іншою генетичною програмою.

Звісно, запропонований принцип вибудовування асоціативних рядів і опозицій можна розвивати й далі, однак виправданість наявного в сучасному українському критичному дискурсі поколінневого підходу наразі видається незаперечною.

---

<sup>14</sup> Гундорова Т. Симптоматика «хворого тіла» // Критика. — 2010. — № 7–8. — С. 24–28.

## Українські літературознавці 1910–1920-х років як генераційний феномен

Короткий період українського відродження 1917–1919 років став визначальним для легітимізації літературознавства в дискурсі української науки та культури. У ці роки на поле українського літературознавства приходять ціла плеяда дослідників, переважно випускників Київського університету – насамперед слухачів «філологічного семінару» Володимира Перетца. Водночас продовжують свою наукову діяльність дослідники довоєнного покоління. До київської літературознавчої школи на початку 1920-х років долучаться харківські науковці. Західноукраїнське літературознавство в ті роки, зважаючи на історичні обставини, розвиватиметься не так інтенсивно. Загальний потенціал того часу буде таким колосальним, що українське літературознавство остаточно утвердить за собою власне поле дослідження, свій предмет, методологічну базу та ідеологічний простір.

Створення Української академії наук (УАН), яку заснував у листопаді 1918 року гетьман Павло Скоропадський, теж сприяло наданню українському академічному літературознавству офіційного статусу. Важливий той факт, що серед засновників академії були фахові філологи, зокрема Агатангел Кримський, Микола Петров, Степан Смаль-Стоцький. Спочатку в УАН було лише три відділи, серед них – історико-філологічний, який очолив відомий історик Дмитро Багалій.

Перед новоствореним історико-філологічним відділом постало суголосне із часом і обставинами завдання: видання численних україномовних словників, довідників, енциклопедій. Про словники йшлося не випадково, адже кожен словник є відображенням певної картини світу. Власне, завдання перших академіків полягало в активному структуруванні таких «картин світу», де слід було закріпити легаль-

ний статус національної ідентичності, згідно з якою та довкола якої мало організовуватися суспільство нової держави. У роботі над словниками брали участь і філологи, й історики. Окрім того, гостро стояло питання легітимності національної мови, одного з найвагоміших маркерів ідентичності. Адже доти в українському академічному літературознавстві переважало використання російської мови.

Однією зі знакових у тогочасному літературознавстві була поява нового покоління фахівців. Наприкінці 1910-х років у цю сферу прийшли молоді люди із профільною філологічною освітою та ще й із традицією українського академічного літературознавства за плечима. Останнє було представлено такими іменами, як Микола Дашкевич, Омелян Огоновський, Іван Франко, Кирило Студинський, Степан Смаль-Стоцький, Василь Щурат, Володимир Перетц, Андрій Лобода та інші. Цей прихід був позначений активними дискусіями щодо вже, здавалося б, усталених понять українського літературознавства. Було наново порушено питання сутності національної літератури, завдань і методу історії літератури, ієрархії національного канону, методів дослідження матеріалу та впровадження його в українській школі. Їх цікавили і суто теоретичні питання: про читача, національний художній стиль, художню естетику, взаємозв'язки національної культури та літератури, літературну традицію тощо. Покоління 10-х років ХХ сторіччя не було просто генерацією, яка заявила про себе в певний період української історії. Тут важливі не біологічні параметри віку (віковий склад був доволі розмаїтий), а культурно-історичні: критеріями об'єднання цих людей були спільний світогляд та історичний досвід. Чимало з них заявили про себе ще до Першої світової війни, переважно як літературні критики; згодом більшість змістили свої зацікавлення до фахових досліджень літературознавчих проблем. Формування цього покоління було обумовлене також зміною розуміння/рецепції самої природи та функції художньої літератури – і поезії, і прози. Це була передусім світоглядна зміна, що стала наслідком поширення філософії та естетики модернізму початку ХХ сторіччя. Сама література, як і мистецтво загалом, шукала нові форми для вираження не лише «видимого» світу, а й «прихованих» реалій. Становлення таких явищ, як імпресіоністичне письмо, символістична поезія, нова соціальна драма, психологічна новела тощо, змусило науковців не лише шукати нові методи вивчення цих явищ, а й формувати нову мову для їх проговорювання у науковому дискурсі.

Очевидно, що більшість літературознавців старшого покоління не були до цього готові. Не через брак наукової компетентності, а з огляду на спосіб мислення про літературу, сформований у них ще

в іншій мистецько-культурній парадигмі. Певно, тому представники культурно-історичної школи зосередилися здебільшого на питаннях історії літератури, воліючи оминати новітні літературні теорії. Показова в цьому плані рецензія молодого літературознавця Володимира Міяковського на переклад книжки «Метод в історії літератури» його сучасника, французького історика літератури, представника так званої старої школи Гюстава Лансона (*La méthode de l'histoire littéraire*, 1910; український переклад – 1918). За своєю суттю метод Лансона – культурно-історичний, він поєднує характеристику «культури епохи» з аналізом «ідейного змісту» та стилю твору, з біографічними та бібліографічними коментарями до нього. У своїй рецензії 1919 року Міяковський писав:

Лансон не торкається зовсім тих методів, які розповсюдилися в останні часи, – методів досліду форми твору, методів роботи над поетичними творами. Це, може, й виходило за рамки міркувань Лансона, бо він мав на меті схарактеризувати загальну чорнову роботу літературної історії окремого твору. А може, й випало з поля зору французького історика літератури, який не придивився до нових спроб розроблення історії письменства як мистецтва і бажав заховати суворість класичного методу французьких істориків літератури...<sup>1</sup>

Уже ця цитата дає щонайменше два свідчення про підхід до літератури «нових» українських літературознавців: 1) розуміння необхідності вивчати найновішу літературу із застосуванням нових методів дослідження задля адекватного відображення історії літератури; 2) розуміння історії літератури як мистецтва, тобто переважання естетичного підходу над суто культурно-історичним. До того ж 1910-ті роки в європейській гуманітарній думці – це час формування бергсонівського розуміння науки як мистецтва, коли дослідження літературного твору стає передусім персональним актом, проявом індивідуальності інтерпретатора, яка не має поступатися індивідуальності митця за своєю творчою потенцією. Тож представники нового літературознавства – не просто безсторонні спостерігачі, «анатоми» літератури, а насамперед особистості, які претендують на щоразу нове відкривання літератури чи літературної історії. Постає дослідника, його світогляд, харизма стають не менш важливими, ніж постає автора.

Звісно, за такого підходу постає і питання індивідуального стилю, мовлення, дослідницької оптики, які могли сформуватися тільки на основі ґрунтовних знань і становлення кожної окремої особистості в річищі певної наукової традиції. Існує багато визначень феноме-

---

<sup>1</sup> Міяковський В. Рецензія на видання Г. Лансона «Метод в історії літератури» // Книгар. – К., 1919. – Ч. 27. – С. 1839.

ну покоління в найрозмаїтіших контекстах — біологічне, історичне, культурне, політичне, соціальне, літературне, мистецьке тощо. Однак якщо йдеться про нове покоління українських літературознавців у парадигмі національної культури, очевидно, що ми спираємося на розуміння покоління як культурного явища. Уперше поняття покоління в історично-культурних дослідженнях застосував іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет, а згодом — його учень Хав'єр Маріас. Ортега-і-Гассет говорить про формування історичної свідомості окремого покоління:

...ми ще загадаємо ту велику й просту істину, що людина насамперед і найбільше — спадкоємець. І саме це, а не щось інше, докорінно відрізняє її від тварини. Але усвідомити себе спадкоємцем означає набути історичної свідомості<sup>2</sup>.

На зв'язок поняття соціально-культурного покоління з історією вказує також польська дослідниця Анета Камінська, визначаючи його як ...групу осіб, народжених приблизно в один час, які мають спільний історичний досвід. На підставі таких схожих, унікальних досвідів представники покоління демонструють певну подібність у способі діяльності й ідеології, що відрізняє їх від попередників<sup>3</sup>.

Проте в контексті літератури найдоречніше, на нашу думку, звернутися до поняття культурного покоління, яке Мечислав Валліс визначає так:

Це культурне покоління однолітків із більш-менш визначеним культурним обличчям, складовими якого є спільні інтереси, прагнення, ідеали, критерії оцінки та загалом спосіб життя<sup>4</sup>.

З погляду багатьох дослідників історичний досвід при формуванні культурного покоління й навіть важливіший, ніж зміна культурно-історичної парадигми, адже історичний досвід базується на суто індивідуальних, психологічних процесах, часто на травмах, і об'єднує людей спільною пам'яттю. При цьому зміна філософсько-мистецької парадигми, хоч і переформатовує колективну свідомість, такої об'єднавчої сили не має. Польський дослідник Казимир Вика стверджує:

Великий духовний шок, що припадає на роки юності, стає спільним надбанням молодих, системою збуджень/стимулів, на яку молодь реагує найвиразніше, обер-

<sup>2</sup> *Ortega-i-Gasset X.* Восстание масс // Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 482.

<sup>3</sup> *Kamińska A.* Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach nad społeczeństwem i kulturą — przegląd problematyki // Kultura i Historia. — 2007. — Nr 11 [kulturaihistoria.umcs.lublin.pl].

<sup>4</sup> *Wallis M.* Koncepcje biologiczne w humanistyce // Fragmenty filozoficzne, seria druga. Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim profesora Tadeusza Kotarbińskiego. — Warszawa, 1959. — S. 327.

таючи ці стимули на нюанси, які відрізняють молодих від тих, хто (через вікову різницю) не пережив шоку так само гостро, для кого він не став вирішальним. Природно, що такою силою розрізнення наділені передусім ті переживання, які виходять за межі філософської та художньої трансформації<sup>5</sup>.

Важливо й те, що культурного шоку зазнає насамперед молода людина, ще здатна реагувати на глобальні історичні катаклізми власною історією. Отже, можемо визначити два важливі чинники, що сприяють формуванню нового культурного покоління, – час і простір. Однак Валліс указує на ще один: спільні економічні та культурні умови дитинства й дорослішання, тобто аксіологічний чинник. Отримуємо поєднання онтологічного й аксіологічного вимірів, і лише перехрещення цих двох вимірів у певному часу та місці створює ситуацію культурного покоління. Аксіологічний вимір не менш важливий за історичний досвід, адже створює ситуації подібності індивідуальних історій у контексті історії загальної. Тож погодимося із німецькими дослідниками Ральфом Бонсаком і Буркхардом Шеффером, які стверджують:

...лише на підставі спільності біографічних спогадів, безпосередньо опертих на практичний досвід, може виникнути «пряме порозуміння» між представниками певного покоління<sup>6</sup>.

Повертаючись до покоління українських літературознавців 1910-х років, віднаходимо ті ключові онтологічні й аксіологічні точки, які дають змогу говорити про народження нового покоління. Назвімо найпомітніших діячів, які заявили про себе в той час: Олександр Білецький, Леонід Білецький, Павло Зайцев, Ієремія Айзеншток, Павло Филипович, Борис Якубський, Микола Зеров, Андрій Ніковський, Володимир Дорошенко, Павло Богацький, Михайло Драй-Хмара, Дмитро Дорошенко, Микола Євшан, Володимир Міяковський, Олександр Дорошкевич, Микола Могилянський, Михайло Рудницький, Володимир Дурдуківський, Петро Рулін, Віктор Петров, Варвара Адріанова-Перетц, Олександр Багрій, Микола Гудзій, Кость Копержинський, Іван Огієнко, Олександр Назаревський, – і це аж ніяк не вичерпний перелік. Доля більшості названих склалася трагічно: хтось загинув на фронті, хтось – унаслідок репресій. Безперечно, це було найяскравіше покоління українських літературознавців, яке докорінно змінило обличчя української академічної філології.

<sup>5</sup> *Wyka K. Pokolenia literackie.* – Kraków: Wydaw. Literackie, 1977. – S. 50.

<sup>6</sup> *Bohnsack R., Schäffer B. Koniunktywne doświadczenia i media – ku dokumentarnej rekonstrukcji kategorii pokolenia /* Tłum. S. Krzychała // *Společne przestrzenie doświadczenia: metoda interpretacji dokumentarnej.* – Wrocław, 2004. – S. 135.

Виділимо такі значущі чинники, які єднали представників цього покоління:

- 1) приблизно однаковий вік і умови формування особистостей;
- 2) здебільшого фахова історико-філологічна освіта;
- 3) спільність часу, на який припало формування особистісного, національного та наукового світоглядів (довоєнний і дореволюційний періоди);
- 4) об'єднання більшості представників покоління одним культурним простором – географічно та духовно: навчання в університетах Києва чи Санкт-Петербурга (і Львова як виняток);
- 5) спільність процесів національної, культурної та мовної самоідентифікації, тобто самовизначення щодо певної історико-культурної традиції;
- 6) спільність духовно-культурних авторитетів.

Більшість представників покоління проходили аналогічні етапи на шляху до професійного літературознавства: навчання в університеті; перші публікації в часописах «Українська хата», «Книгар», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Наше минуле»; викладання в Українському народному університеті або Київському інституті народної освіти. Молоді науковці брали участь у двох хвилях літературних дискусій 1920-х років, висловлюючи активну громадянську позицію, а згодом стали жертвами репресій. Цікаво, що ця перша цілісна академічна спільнота літературознавців майже не вступала у поколіннєвий конфлікт із попередниками. На думку Анети Камінської, одна з основних причин поколіннєвих конфліктів – відчуття необхідності змін і маніфестація такої потреби з боку молодшого покоління. Воно бунтує проти світобачення «старих», проти їхніх форм чутливості та творчої активності<sup>7</sup>. Проте в деяких випадках такий конфлікт не виникає. На нашу думку, це можливо, коли попереднє покоління ставить собі за мету окреслити коло проблем, які належить розв'язати наступному поколінню. Американський літературознавець Генрі Пейр пояснює це так:

Деякі покоління остаточно вичерпують увесь свій запас сили та новаторства, інші лише відкривають якісь ідеї чи нові мистецькі форми та передають їх другому, іноді третьому поколінню, а ті вже поглиблюють і переформатовують одержане у свій спосіб. Замість традиційної боротьби молодих проти старих на якийсь час настає плідний період порозуміння заради спільних завдань<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Kamińska A. Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach nad społeczeństwem i kulturą – przegląd problematyki // Kultura i Historia. – 2007. – № 11 [kulturaihistoria.umcs.lublin.pl].

<sup>8</sup> Peyre H. Pokolenia literackie / Tłum. H. Chorbkowska // Współczesna teoria badań literackich za granicą. – Kraków: Wydaw. Literackie, 1976. – S. 15.

Вочевидь, саме така ситуація склалася в українському літературознавстві першої чверті ХХ сторіччя. Цей період відзначився численними прикладами взаємодії старшого та молодшого поколінь, як-от співпраця професорів Перетца та Лободи з їхніми студентами; Михайла Грушевського та Миколи Зерова в роботі над «Літературно-науковим вісником»; Сергія Єфремова та Павла Зайцева в роботі над «Нашим минулим»; дописи науковців старшого покоління регулярно публікувалися на сторінках «Книгаря», повністю формованого Зеровим тощо. Звісно, така іділія співіснування не поширювалася, скажімо, на вибір наукових методів чи напрямів, нерідко траплялася і взаємна критика. Проте методологічні дискусії ніяк не перешкождали якісному розвитку тогочасного академічного літературознавства. Уже тоді в цій сфері української науки почав утверджуватися методологічний плюралізм. Набули розвитку психоаналітичний, філологічний, соціологічний методи, дещо пізніше з'явився і формальний дискурс українського літературознавства, а водночас – нові напрацювання у традиційніших методах дослідження: історично-порівняльному, біографічному та культурно-історичному.

Погодьмося з Ортегою-і-Гассетом: «Покоління, без огляду на будь-які антагонізми, співіснують одне з одним, і ця ситуація їх взаємно формує»<sup>9</sup>. Спадковість – головна передумова історичного тривання будь-якої культури, засіб збереження та водночас модернізації традицій, які формують кожну націю. Виклики, які постали перед українськими літературознавцями першої чверті ХХ сторіччя, були тісно пов'язані з проблемою подолання чергового розриву в національній культурній традиції, спричиненого культурно-історичними змінами. Молоде покоління мусило не лише надалі розбудовувати наукове знання, а й відновлювати та зберігати те, що опинилося під загрозою історичної втрати.

---

<sup>9</sup> *Ortega y Gasset J. Wokół Galileusza / Tłum. E. Burska. — Warszawa: Spacja, 1993. — S. 43.*



## Без сім'ї: дебют українського футуризму

Український футуризм вийшов на літературну сцену в рік столітнього ювілею Тараса Шевченка, названого «німим»: царат заборонив публічно вшановувати пам'ять Кобзаря. Замість разом з усіма долучитися до «підпільних» урочистостей з нагоди дня народження духовного батька нації Михайль Семенко вирішив одним махом обірвати всі родинні зв'язки з українською культурою, що їх він сприймав радше як тісні пута, а не міцне братерство.

Українська література добрі півстоліття розвивалася як своєрідний сімейний проект. В умовах шовіністичної політики Російської імперії письменників ріднили спільна справа, спільна мета, спільні цінності. Кирило-мефодіївці назвалися не просто товариством, а саме братством, братчиками. Тарас Шевченко вважав Котляревського батьком («Будеш, батьку, панувати, поки живуть люди»), Марка Вовчка привітав знаменитою фразою «Мій пророче! Моя ти доне!», а Гоголя назвав не лише великим другом, а й братом. Родини Житецьких, Антоновичів, Драгоманових, Косачів, Рильських на практиці втілювали метафору літератури як сімейної справи: тут батько, мати, донька, син, дядько й тітка, брат і сестра позначали не лише духовну спорідненість чи літературну спадкоємність, а й реальні кривні зв'язки. І над усім цим височів образ Шевченка як символічного батька нації.

Соломія Павличко стверджувала, що «образ сім'ї, родини належить до центральних у народницькій художній традиції», проте цей міф за інерцією поширювався і на ранній український модернізм. «Народницький міф передбачав, що в ідеальній народній сім'ї існує гармонія між поколіннями, діти шанують батьків, молодші – старших, старші дбають про молодших, а авторитет батьків і старших

безсумнівний»<sup>1</sup>. Іван Франко по-батьківськи опікувався початківцями й молодими письменниками, влучно роздаючи їм характеристики, що згодом ставали ярликами: «ся хора, слабосильна дівчина — трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну» (про Лесю Українку); «абсолютний пан форми» (про Стефаніка); «І відкля ти взявся у нас такий?» (про Винниченка) тощо. Легкі сварки й нетривалі суперечки, як-от реакція Франка на Щуратове означення його поезії як декадентської («Я є чоловік, пролог, не епілог») чи Франкова-таки полеміка з Миколою Вороним, емоційні філіппіки Сергія Єфремова з приводу еротичних писань Гната Хоткевича й Ольги Кобилянської чи нарікання Нечуя-Левицького на галицьку мову ніколи не сягали рівня літературного скандалу. Молодші могли бешкетувати й не слухатися, на те вони й молодь, а старші їх лагідно чи сердито — залежно від провини — картали і повчали, гостро сварили і навіть ляяли, як у випадку суперечки Франка з Остапом Луцьким.

Модерністи з «Української хати» вперше поважилися на закони батьків. Микола Євшан у статті «Боротьба генерацій і українська література» констатував глибоку патріархальність і консервативність української культурної ситуації. Під безсумнівним впливом Ніцше й Фрейда Євшан розцінював традиціоналізм і відсутність боротьби поколінь як негативний, ба навіть шкідливий чинник, який породив не одне покоління інфантильних і безвольних українських письменників. Як влучно сформулювала Тамара Гундорова, йшлося про те, що «українська література не пережила ще Едипового розриву синів і молодих генерацій із традицією, котру уособлює батько, і культ батька все ще залишається непорушним»<sup>2</sup>.

Та, попри деклароване повстання проти старих і німецьких «сивоусих дідів», попри намагання зруйнувати культ Шевченка, модерністи-«хатяни» самі потрапили в міцні лещата патерналізму. Вони одразу почали шукати собі іншого «батька» на місце Кобзаря, іншого навчителя, і цілком передбачувано обрали на цю роль Пантелеймона Куліша. Засновуючи у Львові 1909 року журнал «Будучність», молоді літератори звернулися до дружини покійного письменника з проханням дати спогади і недруковані твори «великого українця»: «Ми

<sup>1</sup> Павличко, Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко, Соломія. Теорія літератури / Упор. Віра Агеева, Богдан Кравченко. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 48.

<sup>2</sup> Гундорова, Тамара. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Критика, 2009. — С. 128. Докладно концепцію Гундорової про міф Шевченка-батька як кастраційний акт для української літератури див.: Там само. — С. 136–143.

любимо Куліша, і з кождним днем його заслуги в наших очах стають щораз більші, і чим більш ми його пізнаємо, тим більш Він нам дорогий...»<sup>3</sup> Згодом завзяті шанувальники здійснили свою мрію — поїхати в Україну і відвідати могилу Куліша; побували вони і в старенької вдови письменника. Один із листів до неї львівські молодики закінчували вельми пафосно: «Най пам'ять та любов до Куліша переходить у молоде покоління, як бажав та сподівав ся він сам»<sup>4</sup>. Уже в першому числі «Будучності» було вміщено вірш їхнього кумира з промовистою назвою «Наставник». Ще більше патерналізм ранніх модерністів — уже як авторитетна батьківська поза щодо молодших — оприявнився під час скандалу, що його спричинили нахабні «Дерзання» Михайля Семенка.

Футуристський виклик, приурочений до священної дати — століття від дня народження Кобзаря, — обурив усіх: і народників, і модерністів, і батьків, і дітей, котрі в цій літературній родині однаково шанували батька Тараса. Протягом лютого–березня 1914 року Михайль Семенко видав дві невеликі поетичні збірки, супроводивши обидві передмовами-маніфестами. Критики й читачі зреагували передусім на маніфест «Сам» у збірці «Дерзання». У ньому Семенко глузує з «засмальцьованого “Кобзаря”», від якого «тхне дьогтем і салом» і який втілює для нього «заялозені мистецькі “ідеї”», а шанувальників цього віджилого мистецтва називає примітивними людьми і звертається до них навмисне зухвало:

Ей ти, чоловіче, слухай сюди! [...] Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто будучи сучасним чинником, є зявищем глибоко відразливим. [...] Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я задушився б в атмосфері вашого «щирого» українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу і я уникнути сього святкування. Я палю свій «Кобзар»<sup>5</sup>.

Останню фразу маніфесту повторюють як мантру при кожній згадці про український футуризм. Звісно, цим епатажним жестом — «я палю свій “Кобзар”» — Семенко одразу привернув увагу і накликав

3 Венжинов Микола, Євшан Микола. Лист до Олександри Куліш. Львів, 26 січня 1909 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (ІЛ). — Ф. 19. — Од. зб. 1198. — Арк. 2.

4 Там само.

5 Цит. за: Євшан, Микола. Suprema lex (Слово про культуру українського слова) // Євшан, Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передм. і прим. Наталії Шумило. — К.: Основи, 1998. — С. 61–62.

гнів на свою голову і на новий мистецький напрям. Лакмусовий папірець спрацював бездоганно: вчорашні опоненти в боротьбі генерацій несподівано опинилися по один бік барикад. Ще вчора Микола Євшан критикував «українофілів», які влаштували «оргію знущань та наруг над бідними письменниками нового напрямку», а сьогодні пліч-о-пліч із Сергієм Єфремовим і Андрієм Ніковським став боротися від «апокаліптичної bestii» футуризму.

Чи справді публіку так обурило зневажливе поводження з Шевченком? Адже на той час уже побачили світ праці Драгоманова й Франка, які потроху розхитували культ Шевченка. Та й сам Микола Євшан у статті «Шевченко й ми» (1911) ніби теж намагався пересмислити образ Кобзаря, з якого сучасники хочуть «викувати для себе догмат», щоб він слугував і прикриттям, і виправданням. Насправді ж критик прагнув прищепити молодому поколінню інтерес до минулого, а ще більше – навчити використовувати це минуле «в інтересах теперішнього сучасного життя». Його протест не сягав далі пошуків «нових людей і нової сили», які творитимуть нову Україну, а пошуки ці вкотре вели до Шевченка. Треба було тільки очистити його образ від фальшивої позолоти, повернутися до його щирої «живої душі». І Драгоманов, і Євшан виступали проти культу Шевченка, а не проти його творчості, яку Семенко вважав безнадійно застарілою, зужитою («засмальцьованою») і непотрібною.

Олег Ільницький, аналізуючи перший маніфест Семенка, ставить його саме в цей контекст раннього модернізму і непокори традиції, відшуковуючи «подібні прецеденти й аналогії» у писаннях Миколи Євшана, М. Сріблянського, Андрія Товкачевського. «Його [Семенка] футуризм має всі ознаки, щоби вважатися логічним розпросторенням таких підходів»<sup>6</sup>, – наголошує Ільницький. Та чи були ці перегуки аж такими яскравими, як уважає дослідник? І що ж тоді одночасно роздратувало поважних народників і не скутих конвенціями модерністів?

Семенко звертався не до минулого, а до майбутнього. Для розуміння природи раннього футуризму, а так само для розуміння літературного скандалу, що його він породив, набагато більше важить маніфест «Кверо-футуризм» із наступної однойменної збірки Семенка, яка вийшла друком протягом місяця після першої. Символічне спалення «Кобзаря» тут цілком конкретизовано. У вступі-маніфесті Семенко пояснює: «Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення», тому «кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання,

<sup>6</sup> Ільницький, Олег. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Рая Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – С. 38.

динамічний лет. Ціль і здійсненне в мистецтві у самім шуканні. Він відмовляє можливості закінченості й перестає бути мистецтво там, де починається в ньому канон, культ задоволення й преклонення»<sup>7</sup>.

Футуристи не визнавали канону й завершеності, а отже, у них не могло бути попередників, літературних «батьків». Відмовляючись від батька Тараса, вони в такий спосіб відкидали українську літературу взагалі. І це теж була свідома настанова Семенка – творити наднаціональне чи позанаціональне мистецтво:

Відсутність «літературного приємства» є крок тимчасовий, данного моменту, що перебуваємо, бо наша консеквентність міститься не в хронології, а в самій суті того, що ми назвали мистецтвом у кверофутуристичнім його розумінні. Воно не може бути ні українським, ніяким іншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивності. Кверофутуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло<sup>8</sup>.

Саме відмова від національного первня спричинила глибокий конфлікт Семенка з сучасниками, які об'єдналися заради боротьби з новітніми безбатченками. «І не того жаль, – бідкався Микола Євшан, – що всяка орієнтація, вищі стремління творчі затрачуються, а жаль, що *нема кому боронити української творчої думки*, що найкращі автори і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає його з болотом і dokonує над ним смертної операції»<sup>9</sup>.

Закид «плюгавить українське слово» – ось ключ до цілої ситуації літературного скандалу. М. Сріблянський починає свій «Етюд про футуризм» здалеку, і не з Семенка, а з... символіста Павла Савченка, у якого він побачив «чисто формальний нальот “футуризму” як словотворчества». Критик низько оцінює поетові неологізми й алітерації, закидає йому штучність, робленість, незграбність і умисність («Малювати – це творчість, а гаптувати – майстерство»), а головне – «антиукраїнські сполучення бездумних слів». (Прикметно знову ж таки, чий вірші Сріблянський пропонує за взірць: «Коли хочете читати твори найбільшого майстра, артиста-музики української мови – читайте твори Куліша»<sup>10</sup>.) Проте скромні мовні експерименти

<sup>7</sup> Семенко, Михайль. Кверо-футуризм. – К., 1914. – С. 2.

<sup>8</sup> Там само. – С. 2–3.

<sup>9</sup> Євшан, Микола. Suprema lex (Слово про культуру українського слова) // Євшан, Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передм. і прим. Наталії Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 61.

<sup>10</sup> Сріблянський М. [Шаповал, Микита]. Етюд про футуризм // Українська хата. – 1914. – № 6. – С. 452.

Павла Савченка здавалися невинною дитячою забавкою на тлі знаменитого вірша Семенка «В степу»:

Вн с ті к  
пі к к  
нуп  
льо лі льо п  
ні с вн к  
пі  
льо вн ль ті  
пі с к к  
ну лі льо льо  
тк<sup>11</sup>  
(1914)

Якщо Савченко поєднає бездумні слова в антиукраїнські сполучення, то Семенко для Сріблянського — «український кацапчук», який не знає української мови, «сидить по коліно в смітнику і белькоче московською українщиною про самі найновіші і найбудучіші річі». Цілу статтю Сріблянський у пошуках ідеологічного підґрунтя апелює до традиції, до батьків, до «минулої» мови, без якої неможливо створити мову майбутню, до Шевченка, який «все-таки і поза цим лишить-ся Шевченком, великим поетом, могутньою індивідуальністю, творчим імпульсом відродження людини на Україні»<sup>12</sup>.

Семенко замахнувся не на культ Шевченка, як Пантелеймон Куліш чи Михайло Драгоманов, а на самого Шевченка — на українську мову як основу творчості, українську літературу як національне явище. Можливо, маніфест «Сам», символічне спалення «Кобзаря» сприймалися б як базікання клоуна, якби не власна Семенкова поезія. Поза такими фонетичними експериментами, як вірш «В степу», чи семантичною грою «Сте клю влю плю», що доводили до сказу Миколу Євшана, у перших збірках Семенка є й відверте знущання:

тихоплеще сярічка душі  
кнійсхиливши сясплять комиші  
біломісяць урічці заснув  
тишу небайземлі пригорнув  
тихозіроньки знеба зорять  
ніжнострунноакорди дзвенять

<sup>11</sup> Семенко, Михайль. В степу // Семенко, Михайль. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922). — [К.]: ДВУ, 1925. — С. 79–80.

<sup>12</sup> Сріблянський М. [Шаповал, Микита]. Етюд про футуризм // Українська хата. — 1914. — № 6. — С. 460.

весьутінях зогнямивертеп  
злототемний простягсякрізь степ  
тихоплеще сярічка душі  
сонношепчуть сядесь комиші  
тихоказка пострунах брениць  
ясномрія сюказку живить  
тихоплеще сярічка душі  
тихоплеще сярічка душі  
біломісяць урічці заснув  
тишу небайземлі пригорнув<sup>13</sup>  
(1913)

Семенко висміює разом народницьку поетику і модерністську, адже і його сучасники символісти не уникнули впливів фольклору, зокрема народної пісні. Складені епітети на зразок «ніжнострунних» і «злото-темних», дієслівні рими заснув–пригорнув, брениць–живить, музичний звукопис, образність вірша – усе це каміння в город Миколи Вороного, Олександра Олеся, Грицька Чупринки, які стали улюбленими об'єктами Семенкового глузування:

Сьогодні вдень мені було так нудно,  
Ніби докупи зійшлись Олесь, Вороний і Чупринка<sup>14</sup>.  
(1916)

Гріх Семенка був у тому, що він спробував переступити межі національної культури. І Сріблянський не зумів це інакше пояснити, ніж впливом російської літератури, не знайшов кращих аргументів, ніж закиди в «московщині». «Двуглавці» на вулиці спалили портрет Шевченка – Семенко зробив те саме з «Кобзарем». Російські футуристи експериментують з мовою й епатують читача віршами з самих тільки приголосних чи голосних, а то й узагалі з розділових знаків, – Семенко їх просто мавпує. Критик навіть не намагається зрозуміти експериментальний звуконаслідувальний характер вірша «В степу», бо бачить подібне в російській літературі<sup>15</sup> й одразу тлумачить це як знущання з мови, якої Семенко, на його думку, навіть не знає:

<sup>13</sup> Семенко, Михайль. Кверо-футуризм. – К., 1914. – С. 9.

<sup>14</sup> Семенко, Михайль. Парикмахер // Семенко, Михайль. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922). – [К.]: ДВУ, 1925. – С. 209.

<sup>15</sup> Тут треба зазначити, що Сріблянський, найпевніше, не читав видань російських футуристів. Усі цитати він наводить за статтею Корнія Чуковського «Образцы футурлитературы» (1914), у тому самому обсязі та навіть у тій самій послідовності, і так само не вказує авторів, бо він їх просто не знає.

Українське письменство ще не має своєї мови, письменники ще не мають своїх думок. Українці поки що живляться чужим, передержують чуже, що їм достається не зовсім легальним шляхом. Перекласти сч тр п на в н т к к к — це не «хвакт». Навчитись треба попереду своєї «минулої» мови, а тоді вже братись за в н т к<sup>16</sup>.

Що більше Сріблянський писав про «ізми, амизми, ідіотизми, розбой і брехню», яскраво втілені у двох книжечках Семенка, то більше він запалювався. Непомітно цей естет і філософ, ворог «Ради» і театру Садовського, перейшов до оспівування українського мужика й української хати та до апологізації української справи:

...у нас нема мови, нема вільної людської ходи, ми не маємо ще права говорити українською мовою! Люде добрі, лишть останні слова Європи, а заговоріть вільно, голосно українською мовою в своїй хаті. Раби послідні, справжня непотріб московська! Де ваша сміливість, творчість, розмах хоч би в тім, що мужик український має: в мові. Ви розумієте, що кожний наш мужик в тисячу разів більше українець, ніж ви, московські вироби<sup>17</sup>.

Уявлення про літературу як вираження цілісного унікального національного характеру постало з ідеї мови і колективної ідентичності, яку сповідували європейські романтики. Представники постколоніальної критики заперечили цей матеріальний прояв літературного націоналізму, стверджуючи існування неупорядкованих і невидимих культурних зв'язків між літературою і нацією. У першому, матеріальному, аспекті література національною мовою — найважливіший елемент націєтворення, бо вона втілює і виражає дух народу. Проте поняття мовної і расової чистоти, завдяки якому у XVIII столітті почали формуватися сучасні нації, тісно пов'язано з біополітичною владою держави та її визначенням раси як для окремих індивідів, так і для великих політичних утворень. Протягом XVIII–XIX століть у європейських теоріях нації й культури відстань між націоналізмом як літературним і культурним націєтворенням та націоналізмом як суспільно-політичною свідомістю скоротилася, а останнє бачення анти- і постколоніальна критика ще переглянула в другій половині XX століття<sup>18</sup>.

Антагоністичні на перший погляд видання — українофільська газета «Рада» і модерністський журнал «Українська хата» — духовні

<sup>16</sup> Сріблянський М. [Шаповал, Микита]. Етюд про футуризм // Українська хата. — 1914. — № 6. — С. 461.

<sup>17</sup> Там само. — С. 463.

<sup>18</sup> Див.: Gui, Weihsin. Constellation, Critical Nationality, and Literary Cosmopolitanism // Gui, Weihsin. National Consciousness and Literary Cosmopolitanism: Postcolonial Literature in a Global Moment. — Columbus: Ohio State UP, 2013. — P. 7.



нащадки європейського романтизму. На їхнє глибоке переконання, українську літературу можна творити лише щирою українською мовою, тобто народною, бо тільки народ – носій усього справжнього. Означення «щирий» – головна характеристика всього справжнього, народного, отже, національного. Його однаково вживають і Євшан, і Єфремов, і Семенко, коли говорять про Євшана і Єфремова: «...я задихнувся б в атмосфері вашого “щирого” українського мистецтва».

Український націоналізм формувався у специфічних умовах Російської імперії. Метрополія існувала не десь за морями й горами, а отут, поруч; колонізаторів і колонізованих об'єднувала спільна релігія і слов'янське походження. Мало того, чи не всі українські культурні діячі працювали на імперську культуру – як університетські викладачі, чиновники, військовики, правники, лікарі, вчителі. Протягом століття десятки людей свідомо творили українську літературу, доводили, що українською мовою можна писати не лише грубі бурлескні поеми і байки, а й сентиментальні мелодрами, не лише про селян і кріпаків, а й про інтелігенцію – від лікарів до артистів, не лише про українців, а й про євреїв, молдаван, ба навіть еллінів, римлян, єгиптян чи американців. Мова залишалася останньою твердиною, яка об'єднувала і водночас відрізняла, відмежовувала від сусідніх народів, тому поступово набрала статусу святині.

Отже, Семенко зазіхнув на святе. Що запропонував Сріблянський замість його «хикання»? Красиві слова й натхненні метафори:

Будуча мова – це не вн тк, а мова серця, мова духа, крила широкого запалу, це видючі очі, тонке ухо. Будуча мова – мова вільних людей, а не обмежена гамма звуків дегенерата. [...] деклямація екстатичного духа, зрозуміла вищій породі людей, що вмітуть говорити українською мовою»<sup>19</sup>.

І народники, і модерністи, хоч і не погоджувалися в естетичних моментах, прагнули творити українське мистецтво і діяли в рамках національної культури, яка накладає суттєві обмеження. Націоналізм – одна з ознак модернізму, тож не дивно, що ранні українські модерністи виявилися заледве не більшими католиками, ніж сам Папа, тобто палкими українофілами та оборонцями національної ідеології. Семенко досить рано зрозумів обмеженість національної культури й ототожнив націоналізм із шовінізмом і ксенофобією. Навчаючись у Психоневрологічному інституті в Петербурзі, він застерігав

---

<sup>19</sup> Сріблянський М. [Шаповал, Микита]. Етюд про футуризм // Українська хата. – 1914. – № 6. – С. 464.

молодшого брата Василя, згодом учасника першого футуристського об'єднання «Кверо», який тоді жив у Києві:

Не нужно очень увлекаться украинофильством, ибо ты уже пошел по ненормальному направлению – юдофобству. Можно быть хорошим украинцем и не ставить её литературу на первое место, пот[ому] что как раз она очень молода и ничтожна в сравнении с другими литературами мира. А драма у нас совсем старая и научить многому не может<sup>20</sup>.

Якщо говорити про літературні впливи, то їх у Семенка спостерігаємо чимало, і серед них багато російських: від очевидного всім і заведеного лише на поверховому рівні Северяніна до Бальмонта, Белого, Бодлера. На думку Лео Крігера, «ранние футуристические стихи Семенко не имеют отчетливой печати школы и непохожи ни на Хлебникова, ни на Маяковского, ни на Северянина»<sup>21</sup>. Сам поет називав своїми вчителями Чюрльоніса і Врубеля, Сезанна і Єлену Гуро. Сергій Єфремов ехидствував: «Звичайно, нема для Семенка авторитетів, нема попередників: він сам собі предок!»<sup>22</sup> – але почасти це було правдою.

Рамки національної культури для Семенка були затісними. Він не збирався брати участь у націєтворенні, бо сприймав українську націю і її відмінність від інших як даність, а націоналізм – суто як суспільно-політичну свідомість. Це був уже перейдений етап, тобто минуле, а Семенко прагнув у майбутнє.

Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули, й характер нашого темпераменту таки виявить себе в тій мірі, скільки се буде потрібним. Нам треба догнати сьогоднішній день. Тому плижкуємо. В сім наша консеквентність. Хай наші батьки (що не дали нам нічого в спадщину), втішаються «рідним» мистецтвом, доживаючи з ним вкупі, ми, молодь, не подамо їм руки. Доганяймо сьогоднішній день!<sup>23</sup>

Конфлікт модерністів з «Української хати» і безрідного футуриста Семенка докладно описано в дослідженні Олега Ільницького<sup>24</sup>, котрий побачив між ними «яскраві перегуки». Під кутом зору постколоніальних студій спільного не так і багато, і це радше нюанси, аніж за-

<sup>20</sup> Семенко, Михайль. Листівка до брата Василя Семенка. Санкт-Петербург, 30 листопада 1911 р. // ІЛ. – Ф. 156. – Од. зб. 33. – Арк. 1.

<sup>21</sup> Кригер Лео [Семенко, Ирина]. Михаил Семенко (1892–1937) – основоположник украинского футуризма // Семенко, Михайль. Вибрані твори. Mychajl' Semenکو: Ausgewählte Werke / Herausgegeben von L. Kriger. – Würzburg: Jal-reprint, 1979. – С. 32.

<sup>22</sup> Єфремов, Сергій. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – С. 511.

<sup>23</sup> Семенко, Михайль. Кверо-футуризм. – К., 1914. – С. 3.

<sup>24</sup> Див.: Ільницький, Олег. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Рая Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – С. 42–51.

садничі тези опонентів. Модерністи-«хатяни» виступали проти культу Шевченка, а не проти українофільського характеру цього культу, а Семенко, своєю чергою, не проти культу, а проти Шевченка як уособлення національної, «рідної» культури.

Едвард Саїд наголошував, що імперіалізм і колоніалізм — це не лише збирання і накопичення; вони спираються на ідеологічні форми, у яких закладено тезу про те, що певні території й народи потребують і шукають опанування, та на пов'язані з таким пануванням форми знання. Уявлення про культуру формувалися, обґрунтовувалися, утверджувалися і відкидалися з огляду на імперський досвід<sup>25</sup>. І «хатяни» напалися на Семенка саме з позицій колоніального досвіду української культури в імперії, який передбачав боротьбу за національну окремішність, передусім за національну історію і мову. Ранні модерністи теж вступили у виснажливе змагання з імперською культурою, і це призвело до того, що незабаром вони вже не могли існувати, не оглядаючись на імперію, котра правила їм за орієнтир від супротивного — як *не треба* та чого *не можна* робити. На опір культурним впливам, намагання нічого не запозичувати і чинити навпаки ішло багато сил. У творчості ж і діяльності футуристів літературна форма і стиль заперечували притаманні цілісній національній самосвідомості імпульси гомогенізації й ізолювання.

У Семенковій футуристській концепції літератури не було місця національним проблемам тільки тому, що він свідомо відмовився від матеріальних проявів літературного націоналізму. Це не означає, що він повністю відкинув зв'язки між літературою і нацією — вони оприявнилися на глибинному рівні, і згодом із суміші впливів різних культур викристалізувалася українська версія футуризму.

У момент свого дебюту український футуризм намагався сформувати ситуацію постколоніалізму, який, за означенням Марка Павлишина, «припиняє гегемонію різних форм минулого — для української культури це насамперед романтичне минуле та розповіді про генезу, страждання й виживання нації — й утверджує орієнтацію на проблеми та умови суб'єкта суспільства у тому світі, який існує тут і сьогодні»<sup>26</sup>. Футуристи йшли далі: вони відкидали минуле не для «світу, який існує тут і тепер», а задля майбутнього; мова футуризму й, ширше, авангарду засадничо формувалася як інтернаціональна,

<sup>25</sup> Див.: Саїд, Едвард. Культура й імперіалізм / Пер. з англ. Катерина Ботанова і Тарас Цимбал. — К.: Критика, 2007. — С. 44–45.

<sup>26</sup> Павлишин, Марко. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин, Марко. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 223–224.

*Ярина Цимбал*

космополітична. Усупереч іронічним реплікам Єфремова, у Семенка були і авторитети, і вчителі, і попередники. Однак в українській літературі футуризм з'явився без сім'ї: він і сам не визнавав своїх українських «родичів», і вони його негайно відцуралися.

## Михайль Семенко між батьком і дочкою

Як зазначено в книжці Василя Катаняна «Маяковський. Хроніка життя й діяльності»<sup>1</sup>, Володимир Маяковський 16 листопада 1913 року виступав на Вищих жіночих курсах, 20 листопада – у Троїцькому театрі на диспуті, а 24 листопада – у Психоневрологічному інституті. На цій зустрічі з поетом був присутній і Михайль Семенко. Його перебування в Петербурзі тривало від 17 грудня 1911 року до 25 грудня 1913 року. Можливо, поїхати в Петербург Семенкові порадив його дядько по матері Платон Проскура, на той час викладач Московського університету. Не виключено, що Проскура фінансував видання першої збірки племінника «Prelude», а також книжечки прози своєї сестри, яка друкувалася під псевдонімом Марія Проскурівна.

У Петербурзі Семенко спершу навчався на Петербурзьких загальноосвітніх курсах Олександра Черняєва (тут свого часу навчався Янка Купала та інші). Потім він вступив у Психоневрологічний інститут, який заснував Володимир Бехтерев (студентом цього навчального закладу був Дзиґа Вертов). Вочевидь, на такий вибір вплинув філософ Калістрат Жаков (до речі, киянин) – він теж викладав на курсах Черняєва. Уплив Жакова на Семенка був таким значим, що майбутній футурист поклав учення Жакова про лімітизм людських знань в основу свого футуристичного маніфесту.

Повернімося до виступу Маяковського в Психоневрологічному інституті. Мирон Петровський, ознайомившись із віршами Семенка, написаними 24 та 25 листопада 1913 року, висловлює припущення, що під час виступу в Психоневрологічному інституті Маяковський міг читати «Адище города», «Нате!», «Послушайте!», можливо – уривки

---

*Поштова адреса:* Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, вул. Грушевського, 4, м. Київ, 01001. *E-mail:* sulyma2012@gmail.com

<sup>1</sup> Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности». – М.: Советский писатель, 1985.

з трагедії «Владимир Маяковский», адже образи та ідеї, закладені в цих творах, відлунюють у поезіях враженого, приголомшеного студента з Києва. Ці дві дати можна вважати датами народження українського футуризму. Семенко приймає рішення повернутися в Київ, щоб – ні більше, ні менше – переформатувати українську літературу, зокрема поезію.

Року 1914 поет видає дві збірки – «Дерзання» та «Кверофутуризм». Їх вихід у світ збігається зі століттям від дня народження Тараса Шевченка. Незважаючи на ювілей, Семенко заявляє про спалення свого «Кобзаря», тож не дивно, що київські книгарні відмовляються продавати його нові збірки. Невдоволення футуристичною діяльністю Семенка висловила не лише київська громада. Рішення Семенка перервати навчання для оновлення української літератури прикро вразило Михайлового батька – Василя Семенка, волосного писаря в селі Кибинці, що під Миргородом, де ще донедавна діяв театр Дмитра Трощинського, у якому грали вистави за п'єсами Василя Гоголя-Яновського. Про невдоволення синовим рішенням дізнаємося з листа Семенка до батька, датованого 16 липня 1915 року. Лист написаний у Владивостоку, де Михайль опинився (кажуть, не без батькової допомоги), коли розпочалася Перша світова війна: Семенка призвали в армію, потрапив він у телеграфну роту аж на краю землі.

Збереженість листа свідчить про його важливість: документ дійшов до нас в ідеальному стані, а це означає, що його оберігали від втрати, що він містив важливу для родини Семенків інформацію – каюття сина, пояснення його поведінки. Отже, Семенко звертається до батька (наголосимо: до батька, а не до матері). Описуючи армійський побут, непомітно переходить до протиставлення простолюду й обранців. Обранцям спершу важко, але крок за кроком вони йдуть до того, щоб «покорить толпу». За приклад він бере Ігоря Северяніна, який поневірявся впродовж семи років, доки здобув славу: тепер його книжки перевидають по шість разів за рік, що забезпечує поетові 20 тисяч рублів прибутку. Семенко пише:

Я тоже принадлежу к людям искусства, и если бы не чувствовал в себе силы, то, конечно, не противоречил бы тебе и не делал так много неприятностей. Но все происходит оттого, что ты не понимаешь важности нашего дела и не считаешь его серьезным. Ты думаешь, что это все пустяки и праздная забава. Теперь бы мне хотелось одного – чтобы бог послал тебе еще много дней жизни, чтобы я оправдал себя и искупил все те неприятности, которые принес и ничем не объяснил. Ты заботился о том, чтобы нам всем добиться куска хлеба на всю жизнь и думал, что хлеб мы получим только где нб. на службе. И хотелось бы мне, чтобы ты сам убедился, к[а]к через несколько лет я найду свое место. С первого разу про-

бить дорогу трудно. Пока я не стал футуристом, первый украинский поэт, Грыцько Чупрынка, и первый украинский критик — Сриблянский — дали обо мне очень хорошие отзывы в журналах. Когда я сделался футуристом, все на меня набросилось. Это залог дальнейшего успеха. Война все перебила. В типографии застряла моя последняя работа, перед тем, как меня забрали в солдаты. Кроме того, у меня не было денег. У моих критиков были журналы и газеты, откуда они со мной спорили, а мне приходилось из-за отсутствия денег издавать маленькие книжечки, когда в тетрадях были запасы очень большие литературного материала. Я поднял целую бурю своими выступлениями и публика начинала обращать свое внимание. Но тут началась война. Все наши газеты и журналы были закрыты. Меня забрали в солдаты. Когда закончится война, опять все возобновится. Ко мне приходили некоторые художники и писатели, которые желали стать на мою сторону. У нас образуется целое общество. После войны, и когда я буду свободным, мы начнем издавать журнал и книги — общими силами и средствами. Так я найду свою дорогу и добыю себе признания. Свои книги сами переведем на русский и польский языки, и вообще планы у нас широкие. До войны они только начались и остановились. Все это я пишу тебе для того, чтобы убедить тебя, что я не такой потерянный человек, хотя и принес тебе так много огорчений. Такая судьба всякого из нас: через большие жертвы добиваются своего удела люди искусства. И каждый просит, чтобы бог дал долголетия родным, чтобы вознаградить их за полученные неприятности. Нам тоже нелегко. Если бы мы не чувствовали того, что убиваем человека, то были бы только эгоистами. Но знаем мы, что всякая истина добывается большими жертвами. Дорога к ней орошена слезами и покрыта страданиями. Долой же все жалкое и несчастное, которое страшится слез и останавливается перед страданиями! Свобода достигается через трупы. Всякое стремление искупается жертвой. Будем думать о будущем. А для этого надо быть сильным и не бояться жертв...<sup>2</sup>

Семенко повернувся в Україну після Жовтневого перевороту. У Києві він стає активним учасником літературно-мистецького життя: створює й очолює футуристичні організації, видає збірки своїх віршів, газети, часописи, альманахи, працює головним редактором Одеської кінофабрики, Всеукраїнського фотокіноуправління, навіть веде дипломатичну діяльність.

Особливо складним у житті Семенка був 1926 рік. Унаслідок розколу у футуристській організації він залишився сам-один. Ті, кого Семенко відкрив і підтримав, пішли до Миколи Хвильового: Микола Бажан, Гео Шкурупій, Юрій Яновський та інші. До втілення задуму про власний друкований орган залишалося майже два роки: перше число часопису «Нова генерація» вийде аж у листопаді 1927 року. І в ці скрутні часи Семенко пише вірш «Пісня трампа» та присвячує його

<sup>2</sup> Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 156, од. зб. 36.

своїй шестирічній дочці Ірині. Трамп — це бурлака, приبلуда, волоцюга, нетяга, зайда. Від його імені поет каже:

Я знаю — як виростеш — будеш питати —  
хто таки справді був твій маленький батько —  
і може ти й тоді мене не будеш знати —  
і може не дійде до тебе про мене згадка.

І може ти мене любить не будеш —  
може й тобі я буду незрозумілий і чужий —  
може й тоді коло тебе будуть ці самі люди —  
і тобі буде неясно — навіщо й жив.

І може тобі про мене розкажуть —  
і ти будеш лаяти мене за деякі гріхи —  
а зараз мене ніхто не розважить  
бо не знаю я — чи будеш — як зараз —  
мене любити  
ти.

Я не знаю — чи мені довго жить зосталося —  
і я не винен, що моя путь важка —  
але я знаю, що за оці гріхи  
моє життя  
змагалося —  
і що зараз мене зрозуміла б тільки ти —  
моя дочка!

Як бачимо, у посланні до дочки тема надлюдини не виникає, тут ідеться про приниженого, спустошеного чоловіка, який за щось змагався, але зазнав краху. У нього немає майбутнього, є лише надія, що колись його, може, зрозуміє дочка, якщо до неї дійде про нього згадка. Трамп не знає, скільки років йому залишилося жити, він переконаний в одному: «за оці гріхи» він віддав життя, і цей подвиг здатна оцінити лише його дитина.

До самогубства Хвильового залишалося ще вісім років. А Семенкові ще 1926 року відкрилися трагічні перспективи його покоління, яке за вкрай короткий термін пройшло шлях від надлюдини до трампа. Наступні роки, до 1937 року включно, стануть для Семенка періодом виживання, страшних компромісів і цілковитої втрати себе.

У листі до батька Семенко змалює своє успішне майбутнє, у листі до дочки виправдовується за свою діяльність, яку, можливо, колись буде належно оцінено. Дочка поета, Ірина Михайлівна Семен-



ко, і справді багато років життя присвятила популяризації творчості батька: у 1979–1983 роках видала в Німеччині двотомник його творів із ґрунтовною передмовою, яку змушена була підписати псевдонімом Лео Крігер; переклала найкращі його твори російською мовою.

І лист до батька, і апеляція Семенка до малої дочки нагадують традицію звертання до старших, до молодших, до сучасників із метою виправдання, роз'яснення своїх намірів і вчинків, наставляння тощо. Найвідомішим у цьому контексті є вірш Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». Оминувши інші твори такого штибу, написані у ХІХ столітті, назвемо лишень збірку Гео Шкурупія «Для друзів, поетів, сучасників, вічності» (1929), а ще – вірш Семенка «Починаю рядовим», оприлюднений на загальних зборах харківської організації Всеукраїнської спілки пролетарських письменників у лютому 1931 року, де поет був змушений уже не виправдовуватися, не шукати розуміння, а відмовлятися від себе, від своєї діяльності, від намірів оновити українську літературу.

Унікальний випадок апеляції до батька, а потім і до дочки з боку Семенка – уже не факт побуту українського письменника першої третини ХХ століття; він переходить у площину взаємин митця та суспільства, зобов'язань митця перед суспільством, які завжди були актуальними в Україні, особливо в часи її колоніальної залежності від Росії (такий винятковий статус митця ще довго зберігатиметься в Україні, та, власне, має місце й досі, про що свідчать ексцеси, пов'язані з появою того чи того твору, який виходить за межі ustalених норм). Після 1917 року письменники зіткнулися з новою формою тиску – тиском ідеологічним, який унеможлиблював самовираження митця, вимагав ідеологічної чіткості та політичної лояльності до радянської влади. Усі ці проблеми відобразилися в листуванні фотуриста Семенка з батьком і його посланні до дочки.

## «Загублене покоління» 1990-х у романі Майкла «Сторожі тротуару»

Роман «Сторожі тротуару» (2013) – перший великий текст Майкла (справжнє ім'я – Михайло Мишкало)<sup>1</sup>. Цей твір багато в чому автобіографічний; за словами письменника, книжка на 99,9 % заснована на реальних подіях<sup>2</sup>. Назва твору асоціюється із тими, кому в 1990-ті після розпаду СРСР довелося займатися торгівлею і заробітчанством.

Ще до появи «Сторожів тротуару» Михайло Мишкало розповів, чому часто порушує тему заробітчанства. У 1990-х, після скорочення із заводу «Полярон», він побував у Польщі, Великобританії, Югославії, Угорщині («Базари, будови, стриг траву, бейбі-сінгінг, гуляв з псом, носив меблі...»)<sup>3</sup>. Як зізнається автор, у Торонто живе більше його однокласників і одногрупників, ніж в Україні<sup>4</sup>.

У «Сторожах тротуару» М. Мишкало говорить передусім про «загублене покоління» 1990-х років. Під час однієї із презентацій рома-

---

*Поштова адреса:* Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, вул. Грушевського, 4, м. Київ, 01001. *E-mail:* milaberbenets@gmail.com

Статтю написано в рамках наукового проекту NPRH nr 12Н 12 0046 81 Національної програми розвитку гуманітаристики (Польща) «Поколінневий посттоталітарний синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

<sup>1</sup> Народився письменник 1964 року в Ужгороді, закінчив Львівську політехніку (спеціальність «Електрофізика»), навчався на факультеті міжнародних відносин Львівського університету імені Івана Франка. Свого часу Мишкало друкувався у львівських газетах «Поступ», «Гиждень», «Арка», «Аргумент-газета», журналі «І» та інших, а також працював перекладачем в інтернет-виданні «Західна аналітична група» (Zgroup.com.ua) (Див.: Майкл: «Поступ» – це був хаос, в якому був шанс на творчість [Розмовляв Василь Хомин] [<http://press-centre.com.ua>]).

<sup>2</sup> Ковальчук О. Михайло Мишкало (Майкл): Іншої молодості у нас не було [Розмова зі знаковим автором газети Поступ, а відтепер і письменником Михайлом Мишкалом (Майклом)] [<http://www.varianty.net>]

<sup>3</sup> Див.: Майкл: «Поступ» – це був хаос, в якому був шанс на творчість.

<sup>4</sup> Там само.

ну письменник пояснив, як сприймає відмінності між поколінням тих, кому було по двадцять п'ять років на час розпаду СРСР, і тих, хто тоді був у віці п'ятнадцяти років, а також про різницю між своїм поколінням і поколінням своїх дітей: «...В наше покоління “смайл” — це було, коли ми бачили лице співрозмовника. Наших жінок ми бачили в очі, ми не бачили їх на екрані, в фотошопі і ми чули їхній голос, ми знали їх із особистої сфери»<sup>5</sup>. Але водночас він не намагається переконати свого читача, що за часів його молодості жилося краще, ніж тепер. «Це не був ідеальний світ»<sup>6</sup>, — говорить письменник.

Намагання М. Мишкала переосмислити у романі свій життєвий досвід, показати Львів 1990-х, який залишився у пам'яті його покоління, з'ясувати різницю між поколіннями письменника і його сина, вписується, на мою думку, в парадигму сучасної пост-постмодерністської літератури. Тамара Гундорова зауважує, що «після-постмодерна література <...> у різний спосіб повертає цінності окремого живого досвіду, автобіографізму, слідів не текстуалізованого, а живого життя»<sup>7</sup>. У пост-постмодерністських творах, за її словами, відбувається «реабілітація реальності з пут текстуальності»<sup>8</sup>.

Роман «Сторожі тротуару» написаний просто, щиро, без ресентименту чи хворобливої меланхолії. Письменник сам неодноразово наголошує, що він зосереджений на майбутньому, а не на минулому: «Я особисто не думаю, що пишу ностальгічно, і вважаю, що я пишу в стилі легкого абсурду і комедії. <...> Я сам людина тільки майбутнього — всі ці байки, що колись трава була зеленіша, — нонсенс. <...> мене цікавить, що буде завтра, а те, що було вчора, вже пролетіло»<sup>9</sup>. М. Мишкало зауважив також, що, написавши роман, він хотів «закрити двері в минуле»<sup>10</sup>.

Пострадянська травма, яку засвідчило «загублене покоління», змальоване в романі Майкла, походить не так із його минулого, як із його теперішнього (від 1990-х років до сьогодення) і майбутнього. Спробуймо розібратися, чи притаманне цьому поколінню (принаймні у світі художнього твору Майкла) переживання специфічної «постколоніальної меланхолії».

<sup>5</sup> Презентація книги Михайла Мишкала (Майкла) «Сторожі тротуару» у Ноевому Ковчезі (Львів) [<https://www.youtube.com>].

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. — К.: Грані-Т, 2013. — С. 162.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Див.: Майкл: «Поступ» — це був хаос, в якому був шанс на творчість.

<sup>10</sup> Один із перших блогерів представив книгу «про Львів, якого «не було» [<http://zik.ua>].

Остання є певною «хворобою душі», яка проявляється у тому, що постколоніальні суспільства почуваються відсталими, гіршими, слабкими, їм притаманна низька самооцінка<sup>11</sup>. Такий постколоніальній самооцінці, як пояснює польський літературознавець Д. Скурчевський, властива «амбівалентність». З одного боку, постколоніальні суспільства шкодують за втраченою величчю імперії, з іншого – караються через свої теперішні «прорахунки, невдачі і недоліки»<sup>12</sup>. Д. Скурчевський звертає також увагу, що, за Зигмунтом Фройдом, на відміну від жалоби, яка дозволяє індивідові отямитися після втрати оплакуваного об'єкта, меланхолія не покидає того, хто її відчуває, спричиняє депресію, яка позбавляє людину інтересу до світу, живить зневагу до самої себе<sup>13</sup>.

Персонажі роману «Сторожі тротуару» після розпаду СРСР опинилися у ситуації непевності, безробіття, безнадії. Багатьох це змусило емігрувати за кордон. Дехто марив виїздом до США чи Канади. Символічним свідченням подолання постколоніальної меланхолії в романі можна вважати історію Лілі Ватман і її сина Остапа. Ліля виїхала в Америку, куди мріяла потрапити, і мила там посуд, а її львівські знайомі заздрили їй<sup>14</sup>. Усі вірили, що десь краще, ніж в Україні, але у двохтисячних друзі зустріли у Львові Остапа, який повернувся зі США. Вони довго розпитували хлопця, чого йому бракувало в Америці:

Неймовірно, але хлопець вернувся, бо «всі вони дауни» <...> А ще у них, виявляється, постійно набитий рот. <...> З рівновагою в душі і поза нею всьо чотко, всім задоволений, живе з бабою. А жінки? Вері гуд. Його слова. Не курить, не п'є, штанга і здоровий спосіб життя. Студент львівського медінституту. Напевно, таким треба родитися<sup>15</sup>.

Повернення Остапа засвідчило подолання постколоніальної меланхолії, хай навіть у наступному поколінні. Власне повернення в Україну М. Мишкало пояснює так: «Є люди, які там свої, навіть не знають мови. У них просто не виникає відчуття ностальгії. А є люди, які там чужі, навіть не маючи мовних проблем. Я – цей другий тип»<sup>16</sup>.

Якщо послуговуватися аналітичними моделями, запропонованими Т. Гундоровою для прочитання української пострадянської літератури, можна бачити, що головні персонажі роману «Сторожі тротуару»

<sup>11</sup> Skórczewski D. Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. – S. 428.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. – С. 429–430.

<sup>14</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 51.

<sup>15</sup> Там само. – С. 52–54.

<sup>16</sup> Див.: Майкл: «Поступ» – це був хаос, в якому був шанс на творчість.

живуть у світі, в «якому вже не існує символічного тоталітарного і владного Батька — як центру, який детермінує не лише цілісність та ієрархічність соціуму, але й уяву індивіда»<sup>17</sup>. Крім того, вони розчаровані «материнським світом родини і батьківщини, у якому індивід мав би отримувати задоволення своїх бажань»<sup>18</sup>. Т. Гундорова говорить, що такий «стан <...> відбиває ситуацію, коли політично, економічно, екологічно й культурно пострадянська Україна не відповідає тим очікуванням, які на неї покладаються»<sup>19</sup>.

У «Сторожах тротуару» немає жодного слова про незадоволення, яке у персонажів викликав би світогляд їхніх батьків. Оповідач натомість проектує свої переживання, здивування, страхи, роздуми на площину стосунків між людьми свого покоління та їхніми дітьми, замислюється над роллю дітей у власному житті і житті своїх друзів. І в книжці, і під час її презентації, і в різноманітних інтерв'ю М. Мишкало наголошує на відмінностях між цими поколіннями. Відчуваючи зміну плину самого часу, пришвидшення темпу життя сучасної людини, письменник зауважує: «Зараз люди поспішають жити, в той час, можливо, було краще, бо ми не спішили, ми слухали один альбом, тому що була одна платівка, а не було на MP3 12 Гб музики»<sup>20</sup>.

М. Мишкало говорить також про такі аспекти виникнення відмінностей між поколіннями батьків-дітей, як страх і свобода. Він зауважує, що у його однолітків був страх, були обмеження, вони боялися чинити порушення, щоб їх не виключили з комсомолу, університету, не відправили воювати в Афганістані. У нинішнього покоління, навіть тих, хто має по тридцять років, уже немає цього страху, вони інші, але «їм іноді потрібні координати, вони їх не мають, вони летять, як стріла»<sup>21</sup>, — зауважує Майкл.

Якщо говорити про зміни, що вразили «загублене» покоління 1990-х, то можна послуговуватися спостереженнями Б. Будена, який пише про втрату не просто колишнього суспільства загального добробуту і солідарності в посткомуністичних державах, а й про «досвід специфічної історичної втрати суспільства»<sup>22</sup>. Про втрату сучасною людиною «соціальної держави або держави загального добробу-

<sup>17</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. — К.: Грані-Т, 2013. — С. 187.

<sup>18</sup> Там само. — С. 186.

<sup>19</sup> Там само. — С. 187.

<sup>20</sup> Див.: Презентація книги Михайла Мишкала (Майкла) «Сторожі тротуару» у Ноевому Ковчезі (Львів).

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Буден Б. Зона переходу. Про кінець посткомунізму. — К.: Медуза, 2013 — С. 89.

ту “welfare state”» говорить і З. Бауман у своїй книжці «Плинні часи» (Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty, 2007). Мислитель зауважує, що держава більше не може давати індивідові належних захисту і підтримки, тому в умовах «ринкової конкуренції» і поступового зниження «рівня солідарності слабких» кожен змушений шукати власний вихід зі складних ситуацій, «спричинених соціальними чинниками»<sup>23</sup>.

Колишні громадяни СРСР отримали свободу, яка створює не менше проблем, ніж неволя – вона також заганяє людину в пастку самотності і самостійності<sup>24</sup>, за демократичного ладу свобода вибору компенсується, зокрема, почуттям непевності<sup>25</sup>. Розмірковуючи про початок 1990-х, оповідач роману зауважує: «...у нас була свобода, а ми не були готові до неї. Ми не мали роботи, грошей і, здавалося, майбутнього»<sup>26</sup>.

Можна погодитися із Т. Гундоровою, яка, досліджуючи українську літературу перехідного періоду, зауважила, що посттоталітарну травму пережило не лише старше покоління: «...посттоталітарна травма також формує соціальне несвідоме і спричиняє стан невпевненості, невлаштованості, бездомності і в покоління молодшого»<sup>27</sup>.

Одноліткам М. Мишкала, які потрапили до «зони переходу» на початку 1990-х років, довелося досвідчити ці невпевненість, невлаштованість, бездомність. Колишні «інженери, лаборанти, наладчики, слюсарі»<sup>28</sup>, які ще вчора були цілком забезпечені і потрібні в суспільстві, перетворилися на «зайвих» людей, на безробітних без засобів до існування, на невдах, лузерів. У них були всі шанси впасти в меланхолію і ніколи не вибратися з неї:

Самотність, що випалює душі патентованих лузерів, непотрібних нікому, ніде і ніколи. Неодружених, хворих на голову або просто хронічно залежних невдах, що, як мокрі ворони, сидять на бруделезних матрацах і марять, що на них чекає порожня кімната і розбиті тарілки, засипані попелом. Запах розпачу, втоми і недопитих пляшок. Тут не живуть – доживають, щоб напиться знову і здохнути. <...> Хто пам'ятає лихі 90-ті, знає місце зустрічі всіх бідолах без грошей, без роботи і планів – Східна Європа, базар, стадіони<sup>29</sup>.

Досліджуючи сучасну українську літературу, Т. Гундорова говорить про феномен «лузерства», а також про те, що можна «стан після-то-

<sup>23</sup> Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності. – К.: Критика, 2013. – С. 26.

<sup>24</sup> Там само. – С. 157–158.

<sup>25</sup> Там само. – С. 100.

<sup>26</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 19.

<sup>27</sup> Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – С. 153.

<sup>28</sup> Там само. – С. 10

<sup>29</sup> Там само. – С. 10–11.

талітарний” назвати посттравматичним, позначеним регресом в інфантильність і хворобу»<sup>30</sup>. За її спостереженнями, сучасні письменники, зокрема двотисячники (Ірена Карпа, Олександр Ушкалов, Тая Мальярчук), створили новий тип персонажа – лузера. Йдеться про лузерів-аутсайдерів, які не хочуть дорослішати. Лузери вільні, але пасивні, стають вони такими свідомо й добровільно, а соціум сприймає їх як «невдах»<sup>31</sup>. Лузер, за Т. Гундоровою, – «якась проміжна ідентичність, що міститься між дітьми і старими, без виразно вираженої гендерної, соціальної і професійної визначеності, текуча, плинна самоідентичність, яка формується через відштовхування від тоталітарних і від глобалізаційних моделей свідомості»<sup>32</sup>. Крім того, Т. Гундорова зазначає, що лузерам притаманний «розрив із батьками», недовіра до «материнської сфери», тобто «культури, природи, країни, батьківщини»; лузер «узагалі живе в ситуації віртуальної реальності, яка надає йому почуття цілісності й захищеності, оскільки гостро відчуває невідповідність внутрішнього Я і зовнішнього оточення»<sup>33</sup>.

У «Сторожах тротуару» теж є лузери – невдахи (чи видаються ними) через свою пасивність. Коли М. Мишкало пише про українських заробітчанин за кордоном, він зауважує, що більшість із них нічим поза роботою не цікавиться, не вчить мови, пиячить у вільний час.

Пострадянські люди випали з одного часу (замкнутого, розмірного, наперед обумовленого), а потрапили у множинну різниці часів, які надзвичайно швидко плинуть, до руху яких потрібно вміти підлаштуватися<sup>34</sup>. Автор роману говорить і про таких лузерів, які не можуть цього зробити та втрачають відчуття часу. «Перестарілим невдахою» є геніальний інженер Людвіг, який «...ментально завис у минулому. Навіть ззовні нагадував зубожілого фермера кукурудзя-

<sup>30</sup> Там само. – С. 151.

<sup>31</sup> Там само. – С. 170–172.

<sup>32</sup> Там само. – С. 190.

<sup>33</sup> Там само. – С. 190–191.

<sup>34</sup> Тут можна звернутися до роздумів З. Баумана про особливості плину і відчуття часу в сучасному світі: «...після циклічного часу і лінійного часу ми рухаємося в еру точкового часу. Часу, який складається з точок, фрагментів життя. Ці фрагменти мають різну тривалість, і потім їх замінюють інші фрагменти. Відбувається зміна фрагментів і епізодів. <...> Ця зміна сприйняття часу має дуже серйозні наслідки. Це – разюча зміна. Час – це вже не просто гроші. Це – постійна зміна. І ми всі стаємо нетерплячими» (Див.: *Нога Х*. «Ми рухаємося в еру точкового часу», – Бауман. Конспект лекції всесвітньо відомого соціолога та філософа Зигмунта Баумана «Невелике доповнення до довгої соціальної історії часу» [<http://zaxid.net>]. Повністю цю лекцію, прочитану у Львівському національному університеті імені Івана Франка у межах ХХ Форуму видавців у Львові 9 вересня 2013 року, можна прослухати на [youtube.com](http://youtube.com)).

ного штату Айова. Джинсова куртка, полотняні штани, мокасини і бейсболка...»<sup>35</sup>. За словами розповідача, такі, як Людвіг

постійно бубнять про якесь неповторне, героїчне, романтичне минуле, забуваючи черги, порожні полиці, холод дощів і мокрого снігу, величезні калюжі на розбитих, замурзаних, кривих тротуарах. Читають немодні книжки, грубі журнали, дивляться фільми і слухають музику, яку не чути по радіо. Запилені записи на старому вінілі вже забутих команд<sup>36</sup>.

Лузери у «Сторожах тротуару» – це ще й ті, хто опинився у зоні транзиту, на межі, ті, що стали непотрібні внаслідок розпаду великої державної та економічної системи. Безробітні персонажі роману перетворюються на зайвих людей, і це не їхня вина. Думки автора «Сторожів тротуару» про «загублене покоління» можна розвинути у річищі роздумів З. Баумана про безробіття та ставлення до нього в сучасному світі. Наслідком розпаду «соціальної держави» стають «безповоротність виключення» і поява «зайвих» людей:

...буття без праці щораз більше сприймається як стан «зайвості» – це буття відкинутим, буття затаврованим як надлишковий, непридатний, безробітний і приречений лишатись «економічно неактивним». Буття без праці означає буття непотрібним, можливо навіть вже викинутим раз і назавжди, призначеним на роль відходів «економічного прогресу»<sup>37</sup>.

Як зауважив З. Бауман, біженці і «людські відходи» не потрібні, ані в тій державі, до якої вони прибули, ані там, звідки вони змушені були поїхати. Табір для таких осіб перетворюється на «звалище»<sup>38</sup>.

Бачимо, що письменник осмислює поняття лузерства із перспективи результату та непропорційності зусилля, докладеного до його досягнення. Крім того, лузером оповідач вважає себе, бо йому не пощастило бути разом із коханою жінкою: «Так буває, у мене своя неповторна історія лузера на любовних фронтах. Все, що є, – сторінка Facebook і на ній твоя фотографія. Решта марево спогадів, ілюзія щастя, забута ейфорія...»<sup>39</sup> Сам оповідач (як і автор) «не хотів, разом із Кактусом, записатись у ці аутсайдери, над якими невидима бирка з “минулого”»<sup>40</sup>, отже, не впадав у неподоланну меланхолію, хотів рухатися вперед.

<sup>35</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 64.

<sup>36</sup> Там само. – С. 63.

<sup>37</sup> Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності. – К.: Критика, 2013. – С. 106–107.

<sup>38</sup> Там само. – С. 65.

<sup>39</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 90.

<sup>40</sup> Там само. – С. 66.



Якщо говорити про роман «Сторожі тротуару» як про пост-постмодерністський твір, то варто його розглядати і як своєрідний «наратив травми» (за Т. Гундоровою)<sup>41</sup>, який говорить про життя реальних людей. Зникнення центру, який був осердям цього життя, поява великої кількості виборів і векторів руху, точковість часу, перед якими посталася пострадянською людиною, виправдовують уривчасту, незавершену форму оповіді, намагання у діалозі віднайти відповіді на питання, які постають перед персонажами. В. Неборак, наприклад, зауважив, що «Сторожі тротуару» є «сповідальною прозою з елементами терапії»<sup>42</sup>.

Особливу увагу письменник приділив питанню взаємозв'язку минулого–теперішнього–майбутнього. Говорячи про 1990-ті роки, оповідач зі «Сторожів тротуару» не раз зауважив, що у нього і його однолітків, колег, друзів не було майбутнього: «Кордони – розбиті перила, покалічений фікус і туалети на поверсі, де немає води. Тріснуте дзеркало, перекошена тумбочка і знесені стіни на місці дверей. Dark side of the Moon. Тут було минуле, існує сьогодні і ніколи не прийде майбутнє. Чоловічий гуртожиток»<sup>43</sup>.

Як уже зазначалося, до минулого оповідач має неоднозначне ставлення. З одного боку, він розуміє, що його репетитор з англійської, «француз», був правий, говорячи: «минуле неможливо відкупити назад»<sup>44</sup>. Із другого боку, він не наполягає на тому, що в минулому зосередилося усе найкраще, тож знову згадує свого старого вчителя: «Не чув я від нього про старі добрі часи»<sup>45</sup>. Персонажі роману розуміють, що минуле не варто вигадувати чи робити «постійні відкати назад»:

...молодість, навіть така, в ті часи, в ті роки, не вернеться, і її ніяк не змінити. Дев'яності, купони, кидали, кантори, рекет. Апгрейд до минулого ніяк не підходить. Тільки ті, хто поїхав назавжди, як Джоні, Річі, Урік, кохана і ти, зійшли з цього поїзда, обрубали минуле і сховались десь там в еміграції, стартували спочатку, з нуля, змінили програму, а ми не. Не змогли<sup>46</sup>.

Незважаючи на всі поневіряння, «гуртожитське життя, час товарного голоду і браку продуктів – це наша молодість, справжня»<sup>47</sup>, – визнає оповідач.

<sup>41</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. – К.: Критика, 2013. – С. 309.

<sup>42</sup> Презентація книги Михайла Мишкало (Майкла) «Сторожі тротуару» у Ноевому Ковчезі (Львів) [<https://www.youtube.com>].

<sup>43</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 12.

<sup>44</sup> Буден Б. Зона переходу. Про кінець посткомунізму. – К.: Медуза, 2013. – С. 23.

<sup>45</sup> Майкл (Михайло Мишкало). Сторожі тротуару. – К.: Комора, 2013. – С. 24.

<sup>46</sup> Там само. – С. 116.

<sup>47</sup> Там само. – С. 121.

М. Мишкало багато уваги приділяє роздумам про своє покоління та про порозуміння своїх однолітків із поколінням їхніх дітей. Проблема батьків і дітей проходить крізь увесь роман. Він пише про дітей у контексті зміни часів, зміни поколінь, переходу одного покоління в наступне, молодше. Тому, розмірковуючи про стосунки батьків і дітей, письменник обов'язково випишує часову (минуле–теперішнє–майбутнє) тяглість життя персонажів, говорить про усвідомлення персонажами свого віку, що також пов'язано зі спостереженнями за дорослішанням їхніх дітей. Дивлячись на молодь, оповідач замислюється: «Там збоку на тротуарі, в тролейбусі, просто з сіткою якогось мотлоху в руках, ми. Практичні, розумні, досвідчені і чужі на цьому карнавалі життя. Ми втратили швидкість і програємо ці перегони на старті. Ми самі віддали цю територію їм, молодим»<sup>48</sup>.

Ця молодь, на відміну від персонажів роману, вже не живе у суспільстві загального добробуту, яке забезпечувало б її освітою, роботою, житлом. Так постає проблема юних «зайвих людей», які не потрібні суспільству:

Кактус правий. Тоді їх чекала робота, завод, якісь гроші, житло. Сьогодні нічого немає, і ніхто і ніде не чекає. Ні їх, ні їхній труд, ні таланти, якщо в когось і є. <...> Ні житла, ні роботи, ні планів. <...> Кращі з кращих будуть чіплятися, шукати житло і триматися. <...> — Сильніші зупиняться, виживуть. Може, буде робота, тут, за кордоном. — А решта піде на дно? Скільки чекати на шанс, все життя?<sup>49</sup>

Автор багато уваги приділив історії Міші Кактуса (оповідачового друга дитинства) і його стосунків із сім'єю, а особливо із сином. Історія Кактуса, який працював в Іспанії, і його сина не єдинична. Батьки їхали на заробітки за кордон, а дітей залишали вдома, з бабусями і дідусями. Діти виростили без батьків, зате мали все необхідне для життя, навіть не замислюючись, якою важкою працею ці кошти зароблені. Крім того, діти не ставилися до батьків як до тих, хто їх виховує, контакт між ними був утрачений. Тож навіть після повернення в Україну заробітчани вже не могли знайти спільної мови зі своїми дітьми, які чекали від них тільки грошей і подарунків.

Існує поняття «соціальних сиріт», котрі живуть без батьків, які тим часом заробляють гроші за кордоном. Про проблему батьків і дітей у сім'ях заробітчани говорить, наприклад, психолог Леся Ковальчук: «В моїй практиці траплялися вже дорослі, яких дітьми покинули батьки, поїхавши на заробітки. Це люди, у яких спотворюються ціннос-

---

<sup>48</sup> Там само. — С. 36.

<sup>49</sup> Там само. — С. 43.

ті. Вони не розуміють, що таке любов, на емоційному рівні. Еквівалент любові, уваги, турботи заміщується матеріальними цінностями, предметами, речами. Саме ці матеріальні речі для дитини свідчать, що в нього є мама. І це, на жаль, єдине, що є в такої дитини»<sup>50</sup>. Кактус переживав, щоб так само не сталося із ним.

У романі йдеться щонайменше про два «загублені» покоління: батьків і дітей. Адже ці діти не лише позбавлені впевненості у майбутньому, яке могло б їм гарантувати суспільство добробуту, вони ще й не вміють працювати, заробляти грошей, а чекають усього від батьків. Крім того, діти перетворюються на «сиріт», бо їхні батьки їх не виховують, не перебувають поруч. «Гроші, які повинні полегшити існування, розбещують тих, хто не пізнав щастя труда»<sup>51</sup>, — говорить оповідач.

М. Мишкало не пише про «конфлікт» персонажів зі своїми батьками чи про несприйняття їхніх поглядів (як це роблять інші письменники, наприклад, Оксана Забужко). Він не оплакує часів своєї молодості, радянського минулого, але водночас, як і Сергій Жадан у «Ворошиловграді», не відкидає його повністю, адже це частина його сьогодення і його особистості. У творі відсутня так звана «постколоніальна меланхолія», натомість помітний конструктивний погляд оповідача на життя, на долю дітей людей його покоління.

Автора «Сторожів тротуару» важко зарахувати до певного покоління письменників (вісімдесятників, дев'яностників, двотисячників). виправдано було би просто говорити про роман М. Мишкала як про пост-постмодерністський літературний твір, написаний у 2013 році. Він позначений автобіографізмом, осмисленням власного досвіду автора / оповідача, намаганням розповісти про реальне життя реальних людей.

«Сторожі тротуару» — перший у сучасній українській літературі твір, який пропонує погляд на 1990-ті й «загублене» пострадянське покоління тих років із позицій сьогоденного життєвого досвіду представників цього покоління. Роман є своєрідним свідченням подолання останніми «постколоніальної меланхолії», що дозволяє говорити про новий рівень рефлексії щодо пострадянського і неокolonіального досвіду українського суспільства від початку 1990-х до сьогодні.

---

<sup>50</sup> Див.: Відбувся допрем'єрний показ фільму «Жінка-банкомат» [<http://www.1plus1.ua/povupu>]. Руйнуванню зв'язку між поколіннями дітей і батьків, спричиненому необхідністю трудової міграції українців, присвячено збірку оповідань «Мама по скайпу» (Мама по скапу / Упор. Мар'яна Савка і Каті Бруннер. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2013). Крім того, про жінок, які залишили в Україні своїх дітей і поїхали на заробітки в Італію, знято документальний фільм «Жінка-банкомат» (2013).

<sup>51</sup> Там само. — С. 45.

## Про авторів

*Людмила Бербенець* – кандидатка філологічних наук, молодша наукова співробітниця відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Наукові зацікавлення: література постмодернізму, теорія інтермедіальності, сучасна література, постколоніальна та неокolonіальна література.

*Тамара Гундорова* – докторка філологічних наук, членкиня-кореспондентка НАН України, завідувачка відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, асоційована співробітниця Українського наукового інституту Гарвардського університету, деканка факультету україністики Українського вільного університету. Авторка книжок «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2013), «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм» (2005; 2013), «Кітч і література. Травестії» (2008), «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (1997; 2009), «Франко і/не Каменярь» (2006), «Femina melancholica. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» (2002) та інших. Відповідальна редакторка збірників серії «Теоретичні Ревізії»: «Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму» (2008), «Модернізм після постмодерну» (2008). Наукові зацікавлення: теорія модернізму та постмодернізму, постколоніальна критика, гендерні студії, історія української літератури XIX – початку XXI століття.

*Катажина Глінянович (Katarzyna Glinianowicz)* – кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри україністики Інституту східнослов'янської філології Ягеллонського університету (Польща). Наукові зацікавлення: українська та польська літератури кінця XIX – початку XX століття в контексті постколоніальної теорії та антропології літератури.

*Леся Демська-Будзуляк* – кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу теорії літератури Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Авторка статей «Двадцять років незалежного літературознавства: здобутки і втрати» (2012), «Антипозитивістичний поворот та початок українського модерного літературознавства» (2013). Наукові зацікавлення: теоретико-естетичні проблеми раннього модернізму, українська літературна критика та академічне літературознавство першої третини ХХ століття, європейський неокласицизм 1920-х років.

*Оксана Заїковська* – кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри практики англійської мови Навчально-наукового інституту іноземних мов Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Авторка статей «Криза ідентичності в романі Дугласа Коупленда “Раби Майкрософта”» (2011), *The Elements of National Identity in Douglas Coupland’s Novel “Generation X: Tales for an Accelerated Culture”* (2012). Наукові зацікавлення: канадська література, національна ідентичність.

*Олег Ільницький (Oleh S. Ilnytskyi)* – професор славістики, отримав докторський ступінь у Гарвардському університеті (США). Автор книжок *A Concordance to the Complete Works of Hryhorii Skovoroda* (у співавторстві, 2009), *Ukrainian Futurism, 1914–1930. An Historical and Critical Study* (1997). Наукові зацікавлення: творчість Миколи Гоголя, українсько-російські культурні взаємини, модернізм, авангард.

*Олена Кобчінська* – кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Наукові зацікавлення: французька та франкофонні літератури, франкомовна проза країн Магрибу, мультикультурні та інтермедіальні студії, література та психологія.

*Наталія Лебединцева* – кандидатка філологічних наук, доцентка, викладає в Інституті філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили (Миколаїв). Авторка статей «Віртуальна тілесність у сучасному українському поетичному дискурсі» (2013), «Поезія на межі тривання: зупинений час у художньому світі М. Григоріва» (2014) та інших. Наукові зацікавлення: українська поезія ХХ століття, постколоніальні та психоаналітичні студії в сучасному літературознавстві.

*Марія Литовська (Мария Литовская)* – докторка філологічних наук, професорка кафедри російської літератури ХХ–ХХІ століть Уральського федерального університету (РФ). Авторка книжок «Феникс поет перед сонцем:

феномен Валентина Катаева» (1999), «Массовая литература сегодня» (2007; 2012). Наукові зацікавлення: історія російської літератури ХХ століття, соціологія літератури, дитяча та регіональна література.

*Агнешка Матусяк (Agnieszka Matusiak)* – докторка гуманітарних наук, професорка, завідувачка відділу україністики та Центру міждисциплінарних досліджень посттоталітарних студій Інституту слов'янської філології Вроцлавського університету (Польща). Авторка монографій *Motyw spu w prozie starszych symbolistów rosyjskich (Fiodor Sołogub)* (2001), *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy “Młodej Muzy”* (2006), «Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова» (2010) та численних публікацій. Активна організаторка наукового життя, учасниця редколегій і академічних проєктів. Наукові зацікавлення: історія російської та української літератур ХХ століття, постколоніальні, посттоталітарні та гендерні студії.

*Олександр Михед* – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Наукові зацікавлення: медіа, інтермедіальність, сучасна література.

*Раїса Мовчан* – докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Авторка книжок «Українська проза ХХ століття в іменах» (1997), «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (2008), близько трьохсот наукових і науково-популярних праць, підручників, посібників, шкільних програм з української літератури. Наукова редакторка та співавторка десятого тому (про 1920–1930-ті роки) нової академічної «Історії української літератури» у 12 томах. Наукові зацікавлення: історія української літератури ХХ століття, зокрема 1920–1930-х років, модернізм як естетичний і культурософський феномен.

*Наталія Овчаренко* – докторка філологічних наук, завідувачка відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

*Тетяна Остапчук* – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри теорії та практики перекладу Чорноморського державного університету імені Петра Могили (Миколаїв). Наукові зацікавлення: порівняльне літературознавство, література української діаспори, проблеми пам'яті та ідентичності.

*Марко Павлишин (Marko Pavlyshyn)* – професор, директор Центру україністики в Університеті імені Монаша (Австралія), автор книжок «Канон та іконостас» (1997), «Ольга Кобилянська: прочитання» (2008). Наукові зацікавлення: теорія та практика історії літератури, література у формуванні модерних націй, постколоніальні інтерпретації нової української літератури.

*Ярослав Поліщук* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка. Наукові зацікавлення: українська література ХХ – початку ХХІ століття, методологія літературознавства, постколоніальні студії.

*Олександр Пронкевич* – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили (Миколаїв). Наукові зацікавлення: історія іспанської літератури, теорія літератури, методика викладання літератури.

*Матеуш Светлицькі (Mateusz Świetlicki)* – літературознавець. Працює в Центрі дослідження літератури та культури для дітей і юнацтва Інституту англійської філології Вроцлавського університету та в Центрі міждисциплінарних досліджень посттоталітаризмів Інституту слов'янської філології Вроцлавського університету (Польща). У своїх працях розглядає розвиток ідентичності дітей та молоді в українській і американській літературах. Наукові зацікавлення: дитяча література, поп-культура.

*Даріуш Скурчевський (Dariusz Skórczewski)* – доктор наук, працює на кафедрі теорії та антропології літератури Католицького університету імені Івана Павла II в Любліні (Польща). Автор монографій *Spory o krytykę literacką w Dwudziestoleciu międzywojennym* (2002), *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny* (2013). Співредактор книжок *The Task of Interpretation: Hermeneutics, Psychoanalysis, and Literary Studies* (2009) та *Melancholia: the Disease of the Soul* (2014). Наукові зацікавлення: літературознавча критика, постколоніальна теорія.

*Микола Сулима* – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, заступник директора з наукової роботи Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Автор книжок «Українська драматургія XVII–XVIII століть» (2005), «Гріхи розмаїтї (епитимійні справи XVII–XVIII століть)» (2005). Наукові зацікавлення: українське віршування, українська поезія та драматургія XVI–XVIII століть, українська література 1920-х років, Нобелівська премія, сучасна українська література.

## *Про авторів*

*Алла Татаренко* – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка. Авторка книжок «Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)» (2010), «Из чиста немира: читања» (сербською мовою, 2013). Наукові зацікавлення: слов'янські літератури ХХ–ХХІ століть, проблеми теорії літератури.

*Софія Філоненко* – докторка філологічних наук, професорка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету. Авторка книжок «Масова література в Україні: курс / гендер / жанр» (2011), «Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття» (2006). Наукові зацікавлення: масова література, гендерне літературознавство.

*Ярина Цимбал* – кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Готує до друку повне академічне зібрання віршів Майка Йогансена і монографію про текстологію творчості поета. Наукові зацікавлення: український літературний авангард, українська література 1920–1930-х років, літературний побут, текстологія та джерелознавство.

*Ганна Черненко* – кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Авторка посібника «У пошуках соціолінгвістичної відповіді на мовне питання в Україні (за результатами експертного опитування)» (2010). Наукові зацікавлення: соціолінгвістика, когнітивна лінгвістика, проблеми аксіології та мовної політики.

*Ольга Шестопал* – кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Наукові зацікавлення: історія іспанської літератури, сучасний іспанський роман, література постмодернізму, наратологія, інтермедіальні студії.



## Анотації

*Тамара Гундорова*

### **Генераційний виклик і постколоніалізм на сході Європи. Вступні зауваги**

У вступній статті йдеться про стан розвитку постколоніальних досліджень в Україні, а також розглянуто генераційний симптом як одну з актуальних тем постколоніальної критики у Східній Європі.

*Олег Ільницький*

### **Роздуми про «культуру» в імперії**

#### **(З перспективи російсько-українських взаємин, 1800–1850)**

Мета статті – накреслити контури теорії «культури» в Російській імперії першої половини XIX століття. Автор пропонує новий погляд на культурні процеси, що уникає опредметнення «національних» категорій. Він представляє концепцію «імперської культури», визначаючи її як спільну культуру, створену і російською, і українською етнічною інтелігенцією в донаціональній імперській державі. Автор доводить, що модель «імперської культури» є пліднішим аналітичним інструментом, ніж апріорні уявлення про російську національну культуру, яка нібито була підґрунтям імперії, тому що, зокрема, «імперська культура» не позбавляє українців культурної дієвості (агенсу) та права на культурний капітал імперії.

*Ключові слова:* імперія, культура, націєтворення

*Тамара Гундорова*

### **Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи**

У статті проаналізовано проблемні місця постколоніальної критики: співвідношення її з посткомунізмом і постмодернізмом, інтеграцію студій травми, актуальність генераційного симптому, питання ідеологічної ангажованості дослідника. У центрі уваги – постколоніальний роман травми та його модифікації в українській літературі, а також труднощі постколоніального читання на посттоталітарному просторі Східної Європи.

*Ключові слова:* постколоніальна критика, постколоніальний роман травми, генераційна травма, постколоніальне читання, monstrous feminine, деколонізація.

*Катажина Глінянович*

**Постколоніалізм як колоніалізм. Безголосий субалтерн у польському постколоніальному дискурсі**

У статті проаналізовано польські постколоніальні дослідження в аспекті причин і способів репродукування в них польських колоніальних уявлень про Україну та Литву XV–XX століть. Першоосновою цих уявлень є есенціалістське розуміння національної ідентичності: дослідники вбачають значимість лише в католицькій і шляхетській сутностях польського суб'єкта; вони уникають критичного аналізу наслідків польського панування на руських і литовських землях. Есенціальний образ польського «Я» слугує репродукції віктимного, антиколоніального (а не постколоніального) дискурсів і перенесенню акцентів із польських колоніальних практик щодо Русі та Литви на ситуацію залежності польської шляхти від сусідніх імперій. У цьому дослідницькому дискурсі безголосими залишаються українські та литовські Інші.

*Ключові слова:* есенціалізм, польська шляхта, постколоніалізм, Річ Посполита, субалтерн.

*Даріуш Скурчевський*

**Радикальна конверсія як постколоніальне витіснення. Культурне самовигнання у романах Пьотра Ібрагіма Кальваса як остаточне подолання (пост)тоталітарної травми**

Із 1989 року демонстративний відхід від католицизму став модним жестом серед представників молодого покоління польських письменників. До них належить і Пьотр Ібрагім Кальвас, римо-католик за походженням, який 2000 року прийняв мусульманське віросповідання та став наразі єдиним письменником-мусульманином у Польщі. Його перші автобіографічні романи є багатим матеріалом для аналізу явища, яке автор статті називає «постколоніальним зреченням». Ідеться про жест відмови від гранд-нарративу, панівного національного дискурсу, де національна та релігійна ідентичності взаємообумовлені. Цей гранд-нарратив сформував загальне розуміння й оцінку польської історії та геополітики, був підґрунтям антиколоніального спротиву за комуністичних часів, а згодом став симптоматичним для постколоніальної рефлексії об'єктом зречення. Звертаючись до постколоніальної теорії та дискусій про постсекулярне суспільство, автор аналізує передумови й імплікації такої ідеологічної позиції.

*Ключові слова:* польська література, Пьотр Ібрагім Кальвас, ідентичність, релігія, постколоніальне зречення, посттоталітарна травма.

*Марко Павлишин*

**Постколоніалізм як метод і склад думки. Спостереження щодо українського літературознавства на сторінках журналу «Слово і час» у роках 1991–2011**

Літературознавство є привілейованою сферою постколоніальних досліджень, пов'язаною і з теоретизуваннями щодо взаємин колонізатора та колонізованого, і з інтерпретацією окремих феноменів, симптоматичних для таких взаємин. У статті «постколоніальність» визначено як індивідуальний або колективний умонастрій, якому притаманна відмова і від колоніального самоствердження, і від антиколоніального ресентименту. Для такого способу мислення характерний пошук засобів гармонізації інтересів колишніх антагоністів, які перебували в одній колоніальній ситуації (вони ж – її співучасники). Автор робить спробу віднайти ознаки такого способу мислення в наукових дослідженнях літератури в Україні періоду незалежності; а також визначити, наскільки наявність постколоніальних досліджень у дискурсивному полі помітна на сторінках важливого друкованого органа українського професійного літературознавства – журналу «Слово і час». Вибірковий аналіз свідчить про відносно обмежене представлення в часописі літературознавчих досліджень, позиціонованих як постколоніальні чи дистанційованих – завдяки участі в міжнародних дискусіях – від практик і концепцій, успадкованих по колоніальному минулому.

*Ключові слова:* літературознавство, Україна, постколоніалізм, літературознавчі інституції, літературознавчі журнали.

*Наталія Овчаренко*

**Транскультурний дискурс: мандрівка до канадської ідентичності**

На прикладі творів Майкла Ондаатжі та Янна Мартела, що належать до жанру роману про мандри, у статті простежено особливості канадського транскультурного дискурсу та властиві постколоніальній літературі країни шляхи формування національної ідентичності в умовах мультикультуралізму.

*Ключові слова:* канадська література, транскультурний дискурс, постколоніалізм, ідентичність, мультикультуралізм.

*Софія Філоненко*

**«Найкращий сищик імперії» Владислава Івченка: упосліджений на службі колонізатора**

Колоніальна інтрига є складовою класичного детективу. Інновації сучасного детективу пов'язані з презентацією раси й етнічності, увагою до постколоніальної проблематики. Головний герой історичного детективу сучасного українського письменника Владислава Івченка «Найкращий сищик

імперії на службі приватного капіталу» Іван Підпригора – представник соціально та національно упослідженої в Російській імперії групи як холоп і українець. Це визначає його методи розслідування та можливості встановлювати справедливість. Походження героя стає приводом для критичного розтину імперії, порушення питань права та законності в ній.

*Ключові слова:* детективна проза, постколоніальність, Російська імперія, приватний детектив, Владислав Івченко.

*Олена Кобчінська*

**Слово батька – мовчання матері – письмо сина:  
постколоніальний трикутник Тагара бен Джеллуна**

Два тексти, які сучасний митець Тагар бен Джеллун присвятив своїм батькам, – повість «День тиші в Танжері» (1990) та роман «Про мою матір» (2008) – репрезентують індивідуальний франко-магрибський варіант осмислення зв'язку поколінь у постколоніальному та мультикультурному контекстах франкофонного Магрибу із властивими їм етнічними, естетичними, релігійними та гендерними домінантами. Синтез автобіографічного й автофікціонального в текстах бен Джеллуна дає змогу простежити його творчу еволюцію насамперед як письменника-сина, який проектує культурно опосередковані ідентитетні стратегії своїх батьків – слово батька та мовчання матері – на модуси власного письма.

*Ключові слова:* автофікціональне письмо, мультикультурний дискурс, мовчання, постколоніальний дискурс, франко-магрибський культурний діалог.

*Олександр Михед*

**Між Тінтіном та Ієронімусом Босхом:  
інтермедіальне прочитання тексту Бельгійського Конго**

Стаття представляє інтермедіальний підхід до історико-культурного тексту Бельгійського Конго – африканської колонії, що майже сто років перебувала під владою Бельгії. У статті оглянуто ключові історичні віхи та літературні твори, присвячені цій проблемі (зокрема твори Артура Конана Дойла та Марка Твена), показано логіку використання стереотипів у коміксі «Тінтін у Конго», детально розглянуто роботи сучасного бельгійського митця Яна Фабра, що сформували серії «Данина Бельгійському Конго» (2010) та «Данина Ієронімусу Босху в Конго» (2011).

*Ключові слова:* Бельгійське Конго, Ян Фабр, Тінтін, Ієронімус Босх, постколоніальні студії, інтермедіальність.

*Агнешка Матусяк, Матеуш Светлицькі*

**Категорія покоління в сучасних суспільно-культурних дослідженнях**

У статті комплексно проаналізовано багатогранну категорію покоління в сучасних соціальних і культурних дослідженнях. Посттоталітарне суспільство розглянуто як соціокультурний феномен, певні ознаки якого визначають його перехідний характер. Автори статті доводять, що питання поколінь і *generational gap* стає одним із найважливіших у посттоталітарних суспільствах, тому що воно засноване на вивченні феноменів культурної пам'яті, посттравматичної свідомості, субкультурної ідентичності, тілесності та мови.

*Ключові слова:* покоління, *generational gap*, посткомуністичне суспільство, посттоталітарне суспільство.

*Олександр Пронкевич*

**Теорія поколінь в іспаномовному літературознавстві:**

**уроки для України**

У статті оглянуто підходи до теорії літературного покоління, вироблені в критиці та теорії літератури Іспанії та Латинської Америки. Особливу увагу приділено поглядам Хосе Ортеги-і-Гассета, також наведено думки інших провідних мислителів першої третини ХХ століття: Вільгельма Піндера, Едварда Векслера, Карла Маннгейма, Юліуса Петерсена. У другій частині розвідки розглянуто аргументи тих науковців, які не визнають терміна «літературне покоління». У висновках автор стверджує: попри те, що теорію літературних поколінь не можна вважати дієвим дослідницьким методом, відповідний підхід до розгляду літературних явищ може дати цікаві результати. На завершення статті підсумовано проблеми, які теорія поколінь висуває перед дослідниками, і запропоновано стислу програму перепрочитання української літератури за допомогою поколінневого підходу.

*Ключові слова:* літературне покоління, літературне середовище, культурна ситуація, місія покоління, зміна літературних поколінь.

*Ярослав Поліщук*

**Пам'ять і постпам'ять**

**(на матеріалі роману Ліни Костенко**

**«Записки українського самашедшого»)**

У статті розглянуто феномени пам'яті та постпам'яті на прикладі популярного роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2011). Автор аналізує трансформацію свідомості трьох поколінь, зображених у творі, як поступове звільнення від тоталітарної травми. Цю травму почало долати покоління 1960-х років, а покоління «пехт» на початку ХХІ століття

має шанси вийти з тіні тоталітарного страху. Проте постколоніальний стан суспільної свідомості нестійкий, що ускладнює подолання кризи пам'яті.

*Ключові слова:* роман, герой, пам'ять, постпам'ять, травма, історія, тоталітаризм.

*Марія Литовська*

### **Інші / чужі як проблема в художніх текстах про «російських дітей»**

У статті охарактеризовано способи, у які сучасні російські прозаїки різних поколінь, різних ідеологічних і естетичних орієнтацій, звертаючись до теми дитинства, зображують формування образу Іншого, людини іншої національності як Чужого в радянському дитинстві. Проаналізовано, як створена цими авторами картина світу співвідноситься з очікуваннями сучасного російського суспільства.

*Ключові слова:* дитяча література, образ Іншого

*Черненко Ганна*

### **Особливості дискурсивних форм геронтофобії у пострадянській Україні**

У центрі уваги авторки – дискурсивні форми ейджизму, а саме дискримінації людей літнього віку. Розглянуто проблему змішування ідеологічного конфлікту та дискримінаційних настанов. У текстах мас-медіа та художньої літератури можна простежити інтеграцію та стигматизацію концептів «радянський» і «літній», що призводить до формування комбінованого негативного стереотипу homo sovieticus літнього віку. У статті описано дискримінаційні комунікативні стратегії, застосовувані проти літніх людей, народжених в СРСР. Особливість функціонування стереотипу в сучасному українському художньому дискурсі – деконструкція за дисперсною когнітивною моделлю руйнування стереотипів і колізія прийняття його як автостереотипу.

*Ключові слова:* стереотип homo sovieticus літнього віку, геронтофобія, дискримінаційні комунікативні стратегії, «За чверть десятиа» Юрія Макарова.

*Ольга Шестопал*

### **Концепт «переможеного покоління» та його репрезентація у романі Хуана Марсе «Чари Шанхаю»**

Роман «Чари Шанхаю» (1993) каталонського письменника Хуана Марсе демонструє властиву творчості автора тенденцію: художнє відображення особистісної пам'яті про колективне минуле Іспанії, зокрема повоєнну добу та культурне протистояння гегемонії франкізму. Зосереджуючи увагу на «переможеному поколінні», яке в тексті репрезентують маргіналізовані жителі повоєнної Барселони, Марсе пропонує різні погляди на саму природу

пам'яті. Використання автором наративних технік, властивих постмодерністському типу творчості, ставить під сумнів достовірність спогадів оповідача, стирає межі між вигадкою та дійсністю, історичною правдою та художнім вимислом. Аналіз дихотомії ілюзія—дійсність у контексті дитячого та дорослого типів світосприйняття дає змогу розкрити наскрізну для романів Марсе проблему відсутності батька як імпульсу до вигадування, створення «іншої» історії, яка переконує читача в існуванні можливого світу, де дитячі мрії та фантазії постають єдиною непереможною правдою.

*Ключові слова:* «переможене покоління», повоєнна доба, пам'ять, наратив, ностальгія.

*Оксана Заїковська*

### **Творчість Дугласа Коупленда: покоління у пошуку ідентичності**

Дуглас Коупленд дістав славу співця покоління кінця ХХ століття, яке описав у романі «Покоління Ікс: казки для прискореної культури». Персонажі цього твору демонструють відразу до всього конформістського; автор зобразив їх як невмотивованих, не обтяжених обов'язками ледарів, які позбуваються травм, спричинених історичним минулим, і реконструюють історію. У романі «Раби Майкрософту» Коупленд розглядає генерацію доби інтернет-технологій, відому як «покоління Ігрек», що перебуває в процесі самоідентифікації завдяки здобуткам попереднього «покоління Ікс». У статті наголошено на зміні ціннісних орієнтирів молодшої генерації: від стабільності та безпеки в середині ХХ століття до внутрішньої свободи на початку ХХІ століття.

*Ключові слова:* Дуглас Коупленд, «покоління Ікс», «покоління Ігрек», історія, ідентичність.

*Алла Татаренко*

### **Тема батьків і дітей та її поетикальні проекції у сербській, хорватській, боснійській літературах кінця ХХ – початку ХХІ століття**

У статті досліджено окремі аспекти функціонування теми батьків і дітей на прикладі сербської, хорватської, боснійської літератур, які протягом тривалого періоду перебували в спільному культурному ареалі. Особливу увагу приділено функціонуванню поетикальних «генів», які в поєднанні з іншими чинниками розвитку дають оригінальні художні результати. Із розмаїття можливих генераційних векторів обрано поетикальну лінію, що започаткована майже сто років тому і досі функціонує в сербській та інших літературах, які належали до югославських. Покоління «дідів» представлене творчістю сербського модерніста Мілоша Црнянського, покоління «батьків» – прозою протопостмодерніста Данила Кіша та постмодерніста Мілорада Павича, а ге-

нерація їхніх «синів» – прозою постпостмодерністів Слободана Владушича, Горана Гоича, Міленка Ђрговича, Ненада Величковича, Мухарема Баздуля.

*Ключові слова:* традиція, поетика, постмодернізм, постпостмодернізм, образ батька.

*Тетяна Остапчук*

### **Художній образ покоління DP крізь призму постколоніального перепрочитання**

У дослідженні запропоновано новий ракурс вивчення літератури української діаспори у Сполучених Штатах Америки, а саме – прочитання художніх текстів представників другого покоління емігрантів із погляду поколінневої проблематики. Аналізуючи сюжетні та мотивні лінії в романах Аскольда Мельничука, Ірени Забитко та Олександра Мотиля, авторка доходить висновку про моделювання художнього часопростору в межах трьох поколінь: батьків – охоронців роду та пам'яті, власне покоління переміщених осіб і революційного покоління американських українців. Основною для аналізу поколінь стала концепція Хосе Ортеги-і-Гассета. У дібраних для аналізу текстах, що написані наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, яскраво виражені постколоніальні стратегії перепрочитання пам'яті минулого. Герої творів стикаються з власними або нав'язаними історіями колективу, роду, сім'ї, які підлягають новому осмисленню та порушують питання гібридної ідентичності.

*Ключові слова:* переміщена особа, покоління Ді-Пі, пам'ять, ідентичність, наративізація історії.

*Раїса Мовчан*

### **«Кобзар на мотоциклі» як генераційний концепт доби «розстріляного відродження»**

У статті розглянуто один із визначальних соціокультурних феноменів української літератури 1920-х років як її характерний генераційний чинник у контексті тогочасних суспільних процесів, психоемоційних трансформацій свідомості української людини, її модерного вибору.

*Ключові слова:* покоління «розстріляного відродження», індустріальна доба, українська людина, художня свідомість, модернізм, урбанізм, дискурс міста.

*Наталія Лебединцева*

### **Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя**

Статтю присвячено осмисленню принципів структурування українських літературних поколінь другої половини ХХ сторіччя в сучасному літературознавстві. Як один із визначальних маркерів світоглядних трансформа-



цій у творчості кожного українського літературного покоління запропоновано розглядати тілесний модус. Вирізнено мотив тіла, підпорядкованого духовним пориванням і раціональним (громадянським) настановам (тіло-жертва), характерний для поезії шістдесятників; мотив тіла як основного чинника екзистенції людини (тіло-світ як синергетична цілісність) у творчості поетів Київської школи; мотив оприявленого карнавального тіла як способу подолання суспільних стереотипів, боротьби з батьківським культурним кодом (тіло-бунт) у текстах «наймолодших» вісімдесятників; мотив неспроможного розчленованого тіла (тіло-симулякр) у поезії 1990-х років; мотив тіла-перцепції, чуттєвої даності як можливості віднайдення нової цілісності – у поезії двотисячників.

*Ключові слова:* літературне покоління, тілесність, світовідчуття, світоглядна парадигма, фізична даність.

*Леся Демська-Будзуляк*

### **Українські літературознавці 1910–1920-х років як генераційний феномен**

Статтю присвячено українському літературознавству кінця 1910-х – початку 1920-х років. У цей період воно остаточно утвердилося як самостійна наукова дисципліна, що розвивалася в річищі культурно-політичного становлення молоді Української держави. Засновники нової держави усвідомлювали, що для легалізації української нації необхідно витворити єдину «уявлену спільноту», яка мислитиме себе у складі певної культури, нації, держави. Тому поряд із питанням розбудови державних інституцій рівнозначно порушувалося питання відродження національної культури та науки. Діяльність багатьох молодих філологів, об'єднаних спільним історичним і духовним досвідом, дає підстави говорити про появу першого фахового покоління українських літературознавців. Проблеми та завдання, які вони ставили перед собою, відповідали викликам доби, у яку їм довелося входити в науковий простір.

*Ключові слова:* культура, літературознавство, покоління, історичний досвід.

*Ярина Цимбал*

### **Без сім'ї: дебют українського футуризму**

Український футуризм виростав з ідеї наднаціонального або позанаціонального мистецтва, що її Михайль Семенко сформулював у маніфесті «Кверо-футуризм». Символічне спалення «Кобзаря» – то був замах не на культ Шевченка, а на Шевченка як уособлення національної культури. Семенко рано зрозумів її обмеженість та ототожнив націоналізм із шовінізмом і ксенофобією. Свідома відмова від національного первня спричинила глибокий конфлікт Семенка з сучасниками. І народники, і модерністи ді-

яли в рамках національної культури – це визначали колоніальний досвід української культури в Російській імперії та процеси націєтворення в суспільстві. Українські футуристи вважали національне мистецтво перейденим етапом. Вони відкидали минуле задля майбутнього, і мова футуризму засадничо формувалася як інтернаціональна, космополітична. У їхній творчості і діяльності літературна форма і стиль заперечували притаманні цілісній національній самосвідомості імпульси гомогенізації й ізолювання. Футуристи не визнавали канону й завершеності, тому у них не могло бути попередників, літературних «батьків». Під цим кутом зору український футуризм не належить до контексту раннього модернізму і становить цілком самостійне явище з відмінною естетикою й ідеологією.

*Ключові слова:* кверофутуризм, Семенко, національна культура, літературна традиція, канон, інтернаціоналізм

*Микола Сулима*

### **Михайль Семенко між батьком і дочкою**

У статті описано унікальний випадок апеляції українського письменника до представника попереднього покоління (батька) та представника покоління наступного (дочки) з метою пояснити та виправдати свої наміри щодо оновлення української літератури.

*Ключові слова:* оновлення літератури, місце письменника в суспільстві.

*Людмила Бербенець*

### **«Загублене покоління» 1990-х років у романі Майкла «Сторожі тротуару»**

У статті йдеться про роман Михайла Мишкала «Сторожі тротуару» (2013), що представляє погляд на 1990-ті роки та «загублене» пострадянське покоління із позицій наявного на сьогодні життєвого досвіду представників цього покоління. Роман є своєрідним свідченням подолання «постколоніальної меланхолії», що дає змогу говорити про новий рівень рефлексії щодо пострадянського та неокolonіального досвіду українського суспільства від початку 1990-х і донині. Порушені у творі проблеми суголосні проблемам посттоталітарної травми, «загубленого покоління», «зайвих людей», вимушеної економічної міграції, «лузерства», вибірковості та фрагментарності механізмів пам'яті, порозуміння поколінь батьків і дітей, із багатьма іншими питаннями, що стали предметами досліджень сучасних мислителів, зокрема Зигмунта Баумана, Бориса Будена, Тамари Гундорової, П. С. Фесс.

*Ключові слова:* загублене покоління, зайві люди, постколоніальна меланхолія, межова ситуація, економічна міграція, лузер, батьки та діти, глобалізація, пострадянська література.

*Наукове видання*

# Постколоніалізм Генерації Культура

За редакції  
*Тамари Гундорової*  
і *Агнешки Матусяк*

Літературні редактори  
*Альона Артюх, Анна Процук, Олена Вторих*  
Коректор  
*Ярина Курнатовська*  
Обкладинка  
*Олени Старанчук*  
Відповідальний за випуск  
*Микола Климчук*

Підписано до друку 01.12.2014.  
Формат 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>, гарнітура Aelita, PT Sans Pro.  
Папір офс. Друк офс. Тираж 500 прим. Зам. № 15-038.

Видавництво «Laurus». ДК № 4240 від 23.12.2011  
04114, Київ, вул. Дубровицька, 28  
Телефон: 0 (44) 234-16-30  
laurus.info@yahoo.com  
www.laurus.ua  
Інші книжки видавництва – [www.issuu.com/laurus\\_press](http://www.issuu.com/laurus_press)

Видавництво не конче поділяє висновки, засновки і настанови авторів

Віддруковано у ТОВ «Друкарня “Бізнесполіграф”»  
ДК № 2715 від 07.12.2006.  
02094, Київ, вул. Віскозна, 8. Телефон/факс: 0 (44) 503-00-45