

## ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ ЯК ОДНА З ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ (ПОСТМОДЕРНИЙ ДИКУРС)

У статті обґрунтовано тезу про те, що деміфологізація радянського тоталітаризму постає однією з провідних тенденцій сучасної української прози. Залежно від художніх особливостей літературної продукції та специфіки авторського стилю можна виокремити кілька рецептивних моделей радянської семіосфери, кожна з яких інакше здійснює демонтаж засадничих концептів тоталітарної міфології.

**Ключові слова:** деміфологізація, радянський тоталітаризм, сучасна українська проза, засадничі концепти, рецептивні моделі.

З'ясування взаємин з попередньою історичною епохою — це надзвичайно складний і суперечливий процес, який має власну динаміку та особливості залежно від політичного, економічного й культурного контексту. Утім, уникнути його неможливо: кожна нова епоха формує власне ставлення до засадничих цінностей недалекого минулого, тотально ревізує політичні постулати колишньої ідеології, переоцінює культурні надбання попередників.

Загальноприйнятою в академічному пострадянському літературознавстві постає така думка: радянський тоталітаризм перетворив усю країну на текст, витворивши в такий спосіб особливу гіперреальність, яка мала симулятивний характер. Тому вся тоталітарна семіосфера видається надзвичайно цікавим об'єктом наукового дослідження, зокрема в царині філології. Радянські міфи, символи й ідеологеми як рудименти попередньої політичної парадигми стають об'єктами рецепції сучасної літератури, позбавленої соціальної заангажованості, тоді як різні літературознавчі методології дозволяють краще зрозуміти характер цієї симулятивної радянської дійсності, а разом із тим — краще зрозуміти механізми її сприйняття. «За відсутності ідеологічного концепту, — зазначає російський дослідник радянської семіосфери Михайло Тимофєєв, — уламки радянської системи набувають нових утилітарно-прагматичних смислів або просто втрачають будь-який смисл» (переклад мій — А. Б.) [5, с. 229–230].

Найбільш послідовно демонтаж міфологічних конструкцій радянського тоталітаризму здійснюють письменники-постмодерністи (або ж типологічно близькі до них автори), що має цілком раціональне пояснення. «Одна з домінант постмодернізму як літературного напрямку — деідеологізація та десакаралізація радянських культурних смислів — зумовлена філософською природою цього напрямку — деконструктивізмом. Постмодернізм тяжіє до викриття симулятивного характеру радянської культури» (переклад мій — А. Б.) [4, с. 3], — стверджує Наталя Полякова. На думку Роксани Харчук, постмодерний дискурс в сучасній українській прозі є домінуючим [6], хоча й не єдиним.

Слід зазначити, що в постмодерному дискурсі сучасної української прози можна виокремити щонайменше три рецептивні моделі радянської семіосфери, кожна з яких виробила власну стратегію деміфологізації (цей термін, запроваджений 1941 року лютеранським теологом Рудольфом Бультманом як вимогу «інтелектуальної чесності», в пострадянський час почали активно експлуатувати в політичному контексті).

Репрезентантами першої моделі постають представники так званого «радянського андеграунду», яких традиційно зараховують до «передпостмодерних» явищ в українському письменстві. Передусім мовиться про Богдана Жолдака та Володимира Діброву, чия творчість репрезентує ранній український постмодернізм, який, на думку Тамари Гундорової, «розпочинається ще в межах соцреалізму й охоплює андеграунд» [3, с. 40].

Специфікою творчості Жолдака (як, власне, більшості представників мистецького підпілля) постає герметичний характер виробництва й популяризації літературної продукції, котра за часів пізнього тоталітаризму не могла отримати статус легітимної. Художнім відкриттям цієї рецептивної моделі стали суржикомовні твори, які не мають аналогій у сучасній українській літературі. Поява такої лінгвістичної стратегії (на противагу мовному пуризму) пов'язана не стільки з намаганням калькувати мову просторіччя, скільки з бажанням автентизувати своє мовлення, протиставивши його офіційному художньому дискурсу. «Авторський» суржик Жолдака — це своєрідна форма протесту проти штучного мовного консерватизму, намагання створити власну модель мовної картини тоталітарного світу, до того ж його можна вважати голосом «соціально несвідомого» (Тамара Гундорова).

Не менш цікавою художньою знахідкою Жолдака став його авторський жанр, який не підлягає жодній загальноновизнаній дефініції. У такому контексті є сенс говорити про підтвердження одного з класичних постулатів теорії літератури, згідно з яким існує діалектичний взаємозв'язок між формою і змістом твору. У цьому випадку специфіка такого «невловимого» жанру безпосередньо пов'язана з особливістю художнього матеріалу, який унаслідок своєї винятковості не може вкластися на «прокрустове ложе» традиційних жанрових форм. Органічно синтезуючи поетикальні особливості різних жанрів, ці оповідання за деякими ознаками наближаються до середньовічних шванків — невеликих за обсягом прозових сатиричних творів, написаних місцевими говірками, що, як правило, вирізнялися епатуванням деяких соціальних верств і відвертим цинізмом у їх зображенні.

Тотальна недовіра до сфальсифікованої тоталітаризмом історії спровокувала нагальну потребу ревізії міфологізованого радянського минулого. Такий підхід в межах цієї рецептивної моделі зумовив появу нової художньої стратегії — створення дискретних «альтернативних» історій, які в комічному руслі демонтують окремі політичні міфи, що тривалий час були основою офіційної історіографії, позбавленої інтерпретаційного плюралізму. Існують всі підстави вважати Жолдака творцем цього жанру в царині малої прози, причому жодного безпосереднього послідовника в нього наразі немає.

Наступним представником радянського літературного андеграунду («київської іронічної школи») є Володимир Діброва, який став творцем першого в пострадянській українській літературі інтелектуального й антитоталітарного роману «Бурдик». Залишаючись мистецькою візитівкою автора, цей твір презентував якісно новий тип героя, в якому втілено нереалізований потенціал «Задушеного Покоління» епохи застою. Можна стверджувати, що в цьому романі автор свідомо вдався до майстерної містифікації, наділивши головного героя власними рисами й таким чином увічнивши себе в художній формі. Крім того, цей образ-тип наділений великим асоціативним потенціалом, про що зокрема сигналізують авторські алюзії, які апелюють до різних історичних епох та культурних контекстів. Скажімо, у текстуальному просторі роману статусу радянської ідеологеми набуває класичний типаж «зайвої людини» внаслідок свого творчого переосмислення. У такий спосіб авторові вдається радикально деконструювати один із засадничих міфів радянського тоталітаризму, який утверджував можливість вільного й повноцінного розвитку особистості, гарантуючи при цьому кожній людині право на повну реалізацію власного потенціалу. Відсутність конгруентності між теоретичними постулатами тоталітарної ідеології та їхнім практичним утіленням стає не лише екзистенційною проблемою головного героя, але й усього покоління, репрезентованого ним.

Велика заслуга Діброви — створення автентичного героя тоталітарного типу в «чистому вигляді», що дозволяє говорити про своєрідне художнє відкриття письменника. Бурдик — абсолютно новий образ-тип української пострадянської прози, який міг з'явитися лише внаслідок радикального переосмислення «симулятивних» цінностей тоталітарної епохи та її активної деміфологізації.

Репрезентантами другої моделі рецепції радянської семіосфери постають представники «карнавального» постмодернізму, найколотнішим з-поміж яких є Юрій Андрухович. Він створив перший у вітчизняній літературі постмодерний сценарій прощання з радянською імперією та майстерно здійснив деконструкцію засадничих тоталітарних міфів, одним із яких є міф Москви як Великої Столиці, котра постає в авторській візії своєрідним топосом зла, де локалізовано всю її злочинну сутність. Останній день життя імперії — це кульмінація її

духовного виродження, неспроможності підтримувати своє функціонування в попередньому форматі.

Можна стверджувати, що цей текст є своєрідним антитоталітарним апокрифом, котрий «деміфологізує столицю як блискучий центр культури та елегантності» [7, с. 402]. У центрі цього апокрифу — цілком оригінальна авторська версія загибелі найбільшої на світі тоталітарної імперії, мимовільним свідком якої стає сам автор, утілений у гротескному образі богемного поета-пияка, поета-трикстера, що мимоволі опиняється в центрі подій. Зважаючи на тотальний характер демонтажу найбільших тоталітарних міфів та десемантизацію цілого ряду засадничих об'єктів радянської семіосфери, цей твір можна вважати першим у пострадянській українській прозі романом-ідеологемою — з огляду на широке тлумачення цього поняття.

Наступним представником «карнавального» постмодернізму є Олександр Ірванець, який, на відміну від свого колеги по літературному цеху, реалізував свою рецептивну стратегію радянського в царині фантастики. Письменник створив першу в сучасній українській прозі антиутопію «Рівне/Ровно (Стіна)» та змодельовав в ній за принципом дихотомії тоталітарну світобудову, яка поділяється на «своїх» та «чужих». Такий незвичний спосіб рецепції не тільки значно розширив уявлення про сутність усього тоталітарного в широкому розумінні цього слова, проте й дозволив авторові продемонструвати потенційну загрозу «радянського» способу життя й мислення, який продовжує оприявнювати свою життєздатність на метафізичному рівні в свідомості кожної людини, котра має бодай невеликий досвід життя в тоталітарному суспільстві.

Роман Ірванця, на думку Тетяни Гребенюк, — це «найяскравіший зразок пострадянської української антиутопії» [2, с. 203]. Надзвичайно майстерно моделюючи політичну дихотомію в дусі фантастичного жанру, письменник апелює до реальних історичних подій, мікротопонімів, алюзій на відомих людей. В такий спосіб письменник створює ефект «історичної достовірності», указуючи на потенційну небезпеку можливого втілення власного сценарію в життя з більшим чи меншим ступенем імовірності — навіть попри висловлену наприкінці роману впевненість у неможливості цього.

Твори цієї рецептивної моделі радянської спадщини споріднює не тільки потужне фантазмагоричне начало, але й відверто гіпертрофовані головні персонажі, кожен із яких постає носієм потужного ідеологічного навантаження. У своїх романах Андрухович та Ірванець вибудовують власні версії тоталітарної реальності заради її деконструкції — «руйнівна» щодо політичної аксіології поетика постмодернізму дозволяє їм реалізувати таку специфічну художню стратегію. Спільною рисою цих творів постає також відвертий автобіографізм (головні герої романів — це літературні автопортрети самих письменників, хоча й виконані в дусі гротеску) та несподівана розв'язка, своєрідний пуант, який в обох романах перетворюється на постмодерний перформенс. Отже, ця рецептивна модель реалізує «карнавальний» варіант рецепції радянської семіосфери, в якому домінуючими художніми засобами постають гротеск, фантазмагорія й «тотальна» іронія.

Третю модель рецепції радянської семіосфери репрезентує Сергій Жадан, чия творчість балансує на межі постмодернізму й неоавангардизму. На відміну від своїх літературних попередників, які представляють «карнавальний» варіант постмодернізму, він уникає фантазмагоричних подій та персонажів. Такий підхід дозволяє говорити про якісно нову візію тоталітарного, сутність якої полягає не в побудові фантастичних проєктів та створенні гротескних образів, а в тотальній ревізії власної пам'яті, котра потребує своєрідної дезінфекції, очищення від рудиментів травматичного тоталітарного минулого. Для цього Жадан обирає досить компромісну, проте цілком практичну стратегію: скрупульозний пошук найбільш травматичних чинників та їх раціональне переосмислення, що певним чином суперечить ірраціональній сутності постмодернізму загалом та його інтерпретаційному плюралізму зокрема. Ця рецептивна модель у такий спосіб демонструє подолання власного досвіду радянського життя, не демонізуючи його й не «вдягаючи» в гіпертрофовану форму гротеску. Максимально педалюючи свій епатаж, автор дає критиці вагомий підстави говорити про власну «непослідовність» і «лівизну». Такий пошук можна здійснити тільки за умов педантичної ревізії власної пам'яті на предмет безпосередніх дитячих вражень і спогадів, які можна проаналізувати з позицій дорослого та зробити відповідні висновки. Тому Жадан так ретельно досліджує анатомію власного дорослішання, розбираючи своєрідний «мнемонічний архів», у

якому ті враження та спогади зберігаються. Його візія тоталітарного реалізується передусім через ревізію «мнемонічного архіву» — скрупульозного пошуку й переосмислення травматичних чинників минулого.

Такий специфічний художній матеріал відповідно спричинив пошук нової жанрової форми для втілення, що й зумовило, вочевидь, авторське звернення до жанру документальної літератури non-fiction. Можна стверджувати, що в пострадянській українській літературі Жадан постає першим літератором, який звернувся до цього жанру для здійснення ревізії власного тоталітарного спадку. Втім, його non-fiction як проект реконструкції радянського дитинства має власні особливості: наратив домінує над сюжетом, а пам'ять як один із головних концептів твору перетворюється на суб'єктивну категорію, за допомогою якої автор з'ясовує для себе значущість тих історичних подій та осіб, які його цікавлять. До того ж, як слушно помітила Марта Варикаша, «твори non-fiction можна назвати правдивими, тільки зважаючи на суб'єктивність цієї правди» [1, с. 36].

Унаслідок вибору такої художньої стратегії переосмислення тоталітарного минулого в прозі Жадана з'явився новий тип героя, який за світовідчуттям близький до «бітників» 1960-х рр. (на що слушно вказала академічна критика) — мандрівника-неформала, який цурається «традиційних» цінностей суспільства й масового конформізму, протиставляючи їм можливість жити повноцінно без моральних табу й політики. Зasadничу тезу їхньої життєвої філософії можна було б сформулювати так: людська свобода є найвищою цінністю, тому жоден зі способів її вияву не може бути «неприйнятним». Герої Жадана, як і їхні «духовні побратими», теж мандрують автостопом (епізод із п'яним водієм «копійки» постає в цьому випадку показовим), виявляють інтерес до східних релігій (невипадково текст містить згадку про харківських буддистів, із якими автор познайомився 2000 року), слухають психоделічний рок як альтернативу «комерційній» музиці (до цієї музичної парадигми належать практично всі згадані автором виконавці, зокрема Джордж Харрісон, Лу Рід і «Creedence Clearwater Revival») і здійснюють вчинки, які складно раціонально обґрунтувати з позицій дорослої людини.

Існують всі підстави вважати, що сформований автором типаж пострадянського представника *beatgeneration* є своєрідним антиподом непривабливому типуажу *томо постсоветікус*, який мало чим відрізняється від свого тоталітарного попередника — хіба що різкою розрізненістю в усіх сферах життя. Герой-бунтар Жадана (якщо таке визначення для нього доречно) інакше протестує проти споживацтва сучасного суспільства та його деформованої системи цінностей, адже реальної зміни буття — попри зміну політичної парадигми — не відбулося.

Необхідно зазначити, що в українському варіанті рецепції тоталітарної семіосфери підтверджується теза про надзвичайно потужний текстотворчий потенціал, яким володіє симулятивна радянська реальність. Адже всі об'єкти цієї семіосфери, втративши власні денотати в пострадянському культурному просторі, перетворилися на симулякри, котрі можуть набувати будь-якого значення залежно від особливостей реципієнта й мети, яку він переслідує. Така семантична трансформація цілком відповідає духу поезики постмодернізму, який, будучи «деструктивним» за власною сутністю, розгорнув масштабний проект переосмислення численних ідеологем радянської епохи та її тотальної деміфологізації. Отже, український літературний постмодернізм постає своєрідною «фабрикою деідеологізації» радянських смислів, а також творчою лабораторією, що здійснює послідовну утилізацію непривабливих рудиментів радянської культури завдяки їхній деконструкції, використовуючи при цьому різні художні стратегії, котрі, відповідно, формують певні рецептивні моделі. Процес такого переосмислення тоталітарного спадку в культурній площині — необхідна передумова для повноцінної інтеграції українського суспільства до європейської спільноти та духовної регенерації його культурного потенціалу.

#### Список використаної літератури:

1. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією / Марта Варикаша // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Випуск XXIII. — Ч. 3. — С. 28–39.
2. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози ХХ — початку ХХІ ст.): дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01 / Гребенюк Тетяна Володимирівна; Запоріжжя, 2010. — 469 с.

3. Гундорова Т. Післячорнобильська література: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005. — 264 с.
4. Полякова Н. А. Формы представления советской культуры в прозе российского постмодернизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Полякова Наталья Александровна; Пермь, 2011. — 158 с.
5. Тимофеев М. Знаки «советскости» в современной России: семантика, синтактика и прагматика / М. Тимофеев // *Studia Sovietica*. — 2011. — Вип. 2. — С. 223–231.
6. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Роксана Харчук. — К.: Академія, 2008. — 248 с.
7. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. — К.: Факт, 2004. — 496 с.

### **Demythologization of the Soviet Totalitarianism as one of the Leading Tendencies in Contemporary Ukrainian Prose**

The article deals with the question of demythologization of Soviet totalitarianism, which is considered to be one of the leading tendencies in contemporary Ukrainian prose. Taking into consideration artistic features of literary production and specificity of authors' style it is possible to distinguish some receptive models of the Soviet semiosphere, each of which provides a special way of dismantling of the basic concepts of totalitarian mythology.

**Key words:** demythologization, Soviet totalitarianism, contemporary Ukrainian prose, basic concepts, receptive models.

УДК 82.09(477):82'06

*Людмила Золотюк (Житомир)*

## **КОНЦЕПТ ЩАСТЯ В РОМАНІ «ФРОЙД БИ ПЛАКАВ» ІРЕНИ КАРПИ**

У статті розглянуто концепт щастя в романі «Фройд би плакав» Ірени Карпи. Увагу зосереджено на позитивному, гедоністичному аспекті щастя. Ним визначено все те, що приносить радість, задоволення, насолоду, мотивує й надихає. Зокрема з'ясовано, що для головної героїні Марли щастя — у творчості, стосунках із чоловіками, власне житті, а також — у гастрономічних смаках і навіть водній стихії.

**Ключові слова:** щастя, радість, задоволення, тіло, чуттєвість, творчість, музика, вода, смак, роман-«богдан», щоденник, подорож.

Твір «Фройд би плакав» Ірени Карпи у жанрі «богдан», «(бо чому завжди РОМАН?!))» [6, с. 5], уже назвою спонукає до запитань: чому, від чого Фройд би плакав? У передмові до цього «богдана» Андрій Бондар уникає відповіді на таке запитання: «Не знаю я, від чого тут плакати Фройд» [6, с. 3]. Зате Бондар упевнений в іншому: «А от Шевченко з Франком точно б заплакали. Кривавими слізьми щастя і звільнення» [6, с. 3]. Проте зміна кумирів не змінює відповіді: Фройд чи Юнг, Шевченко з Франком, Марла з Карпою і читач із Карпою — усі хоча би раз у житті проливають «криваві сльози щастя і звільнення» або, за відчуттями самої Марли, «солоні сльози щастя», які ще можна «підсилити» солоними крекерами [6, с. 173]. «Завдяки своїй сутнісній конституції кожна людина переживає досвід радості, натхнення, оптимізму, смутку, туги, насолоди, болю, страждань і в конкретно невизначеному просторово-часовому інтервалі вони змінюють одне одного» [5, с. 161], — стверджує Лідія Газнюк у «Філософських етюдах екзистенціально-соматичного буття».

Доречним видається осмислення теми автобіографізму і жанру твору. У своїй праці «Сучасна українська проза: Постмодерний період» Роксана Харчук визначила жанр творів