

Відділ україністики
Інституту слов'янської філології
Вроцлавського університету

Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу

Культура й література
XIX–XXI століть

За редакції
Агнешки Матусяк

КИЇВ
LAURUS
2014

УДК 821.161.2.09»18/20»

ББК 83.3(4Укр)

П27

Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу : Культура й література XIX–XXI століть / А. Матусяк [ін.] ; за ред. А. Матусяк. — Київ : Laurus, 2014. — 368 с.

ISBN 978-966-2449-67-9

Пропоноване дослідження маскулінного дискурсу в українській культурі й літературі відкриває новий простір для україністичних студій. Запроваджуючи сучасну дослідницьку методологію, автори прагнуть зробити внесок у модернізацію, актуалізацію і динамізацію українознавчого наукового дискурсу, у якому широко інтерпретовані поняття культурологічних, гендерних і постколоніальних студій перебувають на стадії активного розвитку. Дослідження покликане також поживити дискусії серед українців довкола нового прочитання української літературної традиції: по-перше, з перспективи свідомості історичної епохи, у якій творці зазначили свою індивідуальність у маскулінному контексті *sensu stricto*, по-друге, з перспективи сучасності, коли *masculinity studies / man's studies* як органічні компоненти гендерних студій є однією з найпрогресивніших і перспективних дисциплін у сучасній гуманітаристиці. Цей підхід містить потенційну можливість ревізії сучасного українського літературного канону, збагачує і робить привабливим виклик, яким є створення нової категоризації і класифікації текстів української літератури минулого століття, адже вони можуть виявити нові грані, нові інтелектуальні можливості з позиції сучасного читача.

УДК 821.161.2.09»18/20»

ББК 83.3(4Укр)

Літературні редактори *Альона Артюх, Галина Барабаш*

Рецензенти:

Наталія Малютіна, доктор філологічних наук,
професор Одеського національного університету імені І. І. Мечнікова;

Ярослав Поліщук, доктор філологічних наук, професор Київського університету імені Бориса Грінченка

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

ISBN 978-966-2449-67-9

© Видавництво «Laurus», 2014

© Автори статей, 2014

Зміст

Вступ

Агнешка Матусяк

Маскулінний дискурс в українській літературі XX–XXI століть 7

1. Огляд маскулінного дискурсу в сучасній європейській культурі та літературі

Агнешка Матусяк, Матеуш Светліцкі

Маскулінність у перебудові. Men and masculinities studies –
огляд наукових досліджень 23

2. Джерела гендерного дискурсу в українському суспільстві й культурі

Тетяна Бурейчак

Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики 43

Ольга Барабаш-Ревак

Біля витоків української чоловічої ідентичності:
образ парубка у традиційному мовнокультурному просторі 69

3. Маскулінний дискурс в українській літературі XIX – початку XXI століття

Леонід Ушкалов

Чоловічий погляд на жіноче питання в українській культурі
XIX століття 91

Раїса Мовчан

Маскулінний дискурс в українській літературі в добу зрілого
модернізму 1920-х років 127

Зміст

<i>Людмила Скорина</i> Проекції маскулінної ідентичності в українській драматургії 1930-х років.....	154
<i>Ірина Захарчук</i> Від травми до сповіді: культурологічні проекції українського нарративу війни.....	178
<i>Марія Грація Бартоліні</i> «Я», зависле між Буттям і Нічим: маскулінність і об'єктифікація у ранній поезії Юрія Тарнавського (1953–1956).....	220
<i>Анна Горнятко-Шумилович</i> Загадка характерника-блязня у «хімерному» романі (Про національний інфантилізм, регресію національного Его і спиритну містифікацію).....	234
<i>Агнешка Матусяк</i> Кемп у творчості письменників Бу-Ба-Бу.....	254
<i>Наталія Лебединцева</i> І знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму.....	275
<i>Агнешка Матусяк</i> «Між мертвою індустрією та молодою демократією». Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана.....	307
Замість закінчення <i>Олександр Пронкевич</i> Дискурс конкїсти і криза маскулінності в українській літературі.....	331
ПРО АВТОРІВ	365

Вступ
Маскулінний дискурс
в українській літературі ХХ–ХХІ століть

Агнєшка Матусяк

Мужчини імперських націй мислять категорією сили. Мужчини поневоленних, але гордих націй мислять категоріями свободи. А такі, як оце ми, все надіються, що якое 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.

Ліна Костенко. «Записки українського самашедшого»

Століттями чоловік, неначе гранітний монумент, перебував поза межами критики, уособлюючи стабільність, раціональність і героїзм, навіть більше — людськість узагалі. Така ситуація ще до другої половини ХХ століття видавалася настільки очевидною, що її безперечність не підлягала жодній дискусії. Як слушно відзначив П'єр Бурдьє, ця привілейована позиція чоловіків змогла в такій непорушній формі дійти до найновіших часів не тільки завдяки тому, що спиралася на непохитну практичну, економічну, правову і політичну базу, а передусім тому, що паралельно її репродукували родина, релігія, освітня система та практично всі державні інституції¹. Це все відтворювало чоловічий габітус, ту матрицю сприйняття, мислення і дії, яка нав'язувала всім членам суспільства андроцентричний горизонт, генеруючи виразний розподіл статей, різниці між ними та зумовлені цим місця у символічних сферах, які забезпечували чоловікові домінуючу позицію, а жінці — підлеглу. Чоловічий габітус виявився видом символічного насильства, яке, непомітне на перший погляд та вишукане в діях, було надзвичайно тривалим та ефективним². Ба більше, цей габітус настільки натуралізувався, що став інструментом і методом описування для підпорядкованих груп³.

Ситуація змінилася тоді, коли в західному науковому дискурсі виокремилися гендерні студії, що зародилися у межах академічного фемінізму. Тре-

Повний текст уперше надруковано польською: *Dyskurs maskulinistyczny w literaturze ukraińskiej XX–XXI wieku. Wybrane aspekty projektu badawczego // Porównania*. — 2013. — Tom XII. — S. 209–224.

¹ Див.: *Bourdieu P. Męska dominacja* / Tłum. L. Kopciwicz. — Warszawa, 2004. — S. 101.

² Там само. — С. 45–46.

³ *Ardener E. Belief and the Problem of Women // The Interpretation of Ritual. Essay in Honour of A. I. Richards* / Ed. by J. S. Lafontaine. — London, 1972. — P. 135–158.

ба визнати, що саме інтенсивна дискусія феміністок «другої хвилі», яка стосувалася

самої суті різниць між статями і поняття «жіночості», спричинила появу багатьох, перед тим недопустимих питань, пов'язаних із психологією та сексологією жінок, а завдяки цьому — виявлення і деміфологізацію приховуваних досі суспільних, культурних і релігійних механізмів, що формують зразки жіночої поведінки, які раніше сприймалися як природні⁴.

Безсумнівно, така дискусія стала стимулом для формування «нової жіночої ідентичності»⁵, однак у результаті цей факт примусив чоловіків пильніше придивитися до власної тотожності, а відтак — переоцінити наявну парадигму маскулінності⁶. У світлі інтенсивної соціалізації сучасних жінок, особливо посиленого процесу «стирання» статевих відмінностей⁷, чоловік опинився «віч-на-віч» із драматичним питанням:

[що] означає бути чоловіком, особливо коли ти живеш у світі підозр, хитких дискурсів та швидких суспільних перемін. Чи означає це що-небудь над те, що означає, тобто просту й очевидну інтерпретаційну схему, стереотип, прищеплений у дитинстві, у зв'язку з певними очевидними біологічними фактами? А може, треба додати далі: чоловік — це той, хто є мужнім. <...> Тоді натрапляємо на ще одне питання, чим є маскулінність? Чи може бути чоловіком хтось, хто не відзначається жодними чоловічими рисами? І хто вирішує, які риси є чоловічими, а які жіночими?⁸

На ці та багато інших питань, спрямованих на старанну діагностику, детальний аналіз і ретельний опис проявів репресивності патріархальної культури, намагаються знайти відповідь masculinities studies та men's studies, які сьогодні інтенсивно розвиваються в університетських середовищах. Вони ефективно руйнують переконання про репресивність із боку патріархалізму винятково щодо жінок, звертаючи увагу на негативний вплив стереотипів маскулінності (особливо т. зв. твердої, тобто «справжньої» маскулінності), закорінених у культурно-суспільному обігу, а також на деструктивні практики у процесах творення чоловічої статевої ідентичності, «які можуть досягати абсурдних розмірів, нав'язуючи чоловікам обов'язок підтвердження — щохвилини — своєї мужності»⁹. Тому сьогодні вже виразно видно, що маску-

⁴ *Limanowska B.* Między nami masochistkami. Nowa tożsamość, stare stereotypy // *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne* / Red. S. Walczewska. — Kraków, 1992. — S. 39.

⁵ Джеймс Мессершмідт, який інтенсивно займався проблематикою маскулінності, стверджував навіть, що гендер — це окуляри, кризь які помічають тільки жінок. Див.: *Messerschmidt J. W.* Masculinities and Crime. Critique and Reconceptualization of Theory. — Lanham, 1993.

⁶ Див.: *Pleck J. H.* The Myth of Masculinity. — Cambridge, 1984; а також: *Masculinity and femininity: Stereotypes / Myths, Psychology ad Role of Culture* / Ed. by J. M. Acton, E. Vasquez. — NY, 2013.

⁷ Докладніше про значення «стирання» статевих відмінностей у контексті порушення чоловічих підстав класичної суб'єктності див.: *Braidotti R.* Patterns of Dissonance. — Cambridge, 1991.

⁸ *Dunin K.* Wysokie obcasz. — Warszawa, 2002. — S. 90.

⁹ *Bourdieu P.* Мęska dominacja... — P. 64. Роджер Горрокс уважає, що ціною за багатолітнє підтримування патріархальної мужності є глибоко зранена ідентичність сучасного чоловіка, котрий

лінність не є даністю і що її слід невпинно здобувати, тобто, перефразовуючи Сімону де Бовуар та її відоме висловлювання 1949 року з «Другої статі»: «ніхто не народжується чоловіком, але стає ним». Де факто маскулінність треба утворити, немовби випродукувати, щоб не сказати — «сфабрикувати». Чоловік, отже, постає своєрідним артефактом і зажди ризикує, що його слабкості будуть здемасковані¹⁰.

За дослідження ролі ідеалу чоловіка як джерела його відчуження і причини непорозуміння у стосунках із жінками першими взяли американські теоретики суспільнознавчих наук у середині сімдесятих років минулого століття. Саме тоді з'явилися перші наукові розвідки про маскулінність, хоча й витримані в доволі агресивному тоні, притаманному тодішнім промаскулінним тенденціям¹¹. Із такої перспективи провину за дестабілізацію усталеної протилежності статей і руйнування сталих координат ідентичності несе воїнничий фемінізм шістдесятих років¹². Провина ж полягала в тому, що — як влучно відзначила Елізабет Бадентер — феміністки «лише і аж» заперечили наявну дефініцію мужності, сперту на домінацію над жінкою, бо від моменту виникнення патріархату чоловік визначав себе як привілейовану одиницю, яка має щось, чого бракує жінці. В засновках містилось переконання, що він сильніший, інтелігентніший, відважніший, відповідальніший, більш творчий, більш раціональний, і це «більш» мало бути виправданням для репресій і домінації над жінкою. Бути чоловіком, як відзначав Бурдьє, означало відразу займати позицію, з якої виникає влада. На думку соціолога, саме це чоловіче самознання, це чоловіче *illusio*, заклало фундамент під *libido dominandi* — потребу бути домінуючою стороною в інтерперсональних контактах¹³.

лише наполовину є людиною, адже був змушений витіснити зі своєї індивідуальності все те, що творче, що вразливе, і що поєднане в ньому самому із жіночим аспектом. Див.: *Horrocks R., Campling J. Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities.* — New York, 1994.

¹⁰ Див.: *Badinter E. XY. Tożsamość męzczyzny / Wstęp M. Janion, tłum. G. Przewłocki.* — Warszawa, 1993. — S. 24, *passim*; *Collinson D. L., Hearn J. Men and masculinities in Work, Organizations and Management // Handbook of Studies on Men and Masculinities / Ed. M. S. Kimmel, J. Hearn and R. W. Connell.* — Thousand Oaks, 2005. — P. 289–310.

¹¹ Див., наприклад: *Burke P. J., Tully J. C. The Measurement of Role Identity // Social Force.* — 1977. — 55 (4). — P. 881–197; *Wilson E. On Human Nature.* — Cambridge, 1978; *McCall G. J., Simmons J. L. Identities and Interactions. An Examination of Human Associations in Everyday Life.* — New York, 1978.

¹² Пор.: *Lorber J. Paradoxes of Gender.* — New Haven, 1996. Цікаву спробу підсумувати вплив фемінізму на чоловіків містить книжка Віктора Зайдлера: *Seidler V. J. Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality (London–New York, 1989)*, а також: *Masculinity studies & feminist theory: new directions / Ed. by J. K. Gardiner.* — New York, 2002; *Gardiner J. K. Man, Masculinities and Feminist Theory // Handbook of Studies on Men and Masculinities / Ed. M. S. Kimmel, J. Hearn and R. W. Connell.* — Thousand Oaks, 2005. — P. 35–50.

¹³ *Bourdieu P. Мęska dominacja.* Див. також: *Connell R. Gender and Power.* — Cambridge, 1987; *Connell R. Masculinities.* — Berkley, 1995; *Demetriou D. Z. Cornell's Concept of Hegemonic Masculinity. A Critique // Theory and Society.* — 2001. — № 30. — P. 377–361; *Connell R., Messerschmidt J. W. Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept // Gender & Society.* — 2005. — № 19 (6). — P. 829–859; *Moller M. Exploiting patterns: a critique of hegemonic masculinity // Journal*

Історичні дослідження маскулінності, які тепер здійснюються у Сполучених Штатах Америки, довели, що сучасні моделі мужності викристалізувалися на основі відродженого на Заході і в Америці в кінці XIX — на початку XX століття культу мужності, яка у другій половині XIX століття зазнала тяжкої кризи у зв'язку з інтенсивною індустріалізацією і розвитком демократії. Її спричинили також жінки, які взяли активно вимагати повноти громадянських прав. Водночас вони почали підкоряти традиційно чоловічі професійні сфери, обіймаючи посади професорів, адвокатів, журналістів тощо. Так із метою самозахисту чоловіки зміцнювали свої антифеміністичні позиції, які підтримували такі жінконенависники, як Артур Шопенгауер (відоме «Есе про жінок» з тому «Парерга і Параліпомена», 1851), Фрідріх Ніцше (напр., філіппіка «Про стару і молоду жінку», з якої походить відоме висловлювання: «Йдеш до жінки? Не забудь про батіг!»), Отто Вейнінгер («Стать і характер», 1903) або Поль Юліус Мебіус із трактатом «Про фізіологічну недорозвиненість жінки» (1900), що доводив онтологічну меншовартість жінки. Жінка, на їх переконання, близька до тварин, становить вид підлюдини, якою керують примітивні інстинкти, заздрість, пихатість тощо. Позаяк природа наділила жінку материнським інстинктом (так само, як самок інших ссавців), її істинним і єдино правильним покликанням є материнство. Відповідно, емансиповані жінки мусили бути поганими матерями — істеричками, яких треба було лікувати (феміністок часто називали «третьою статтю» або «чоловічими лесбійками»). Єдиним же способом оздоровлення «хворої жіночості», що його хором постулювали чоловіки, вважалося повернення до традиційного розподілу статей. Отже, щоб чоловіки могли віднайти свою «втрачену» мужність, спершу жінки мусили повернутися на визначені їм патріархальною системою місця — бути не тільки Іншою, а й гіршою Іншою. Саме тоді педагоги постійно застерігали батьків перед загрозливими наслідками надто лагідних методів виховування хлопців, а матерів ганили за послаблення мужності, тобто «вітальної сили» своїх синів. Багато уваги присвячується також чоловічому ідеалові будови тіла та поведінки, що санкціонується різноманітними чоловічими і хлоп'ячими товариствами, об'єднаннями, спілками тощо на чолі зі скаутингом. Такі організації керувалися відповідним кодексом поведінки, який вимагав твердості духа й тілесної сили, а також плекання принципових чеснот, так званої нормативної мужності¹⁴. До найцінніших властивостей належали честь, незалежність, сексуальна потенція, якою слід було «відповідно»

of Gender Studies. — 2007. — 16 (3). — P. 263–276; *Beasley Ch.* Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World // *Men and Masculinities*. — 2008. — 11. — P. 86–103; *Messerschmidt J. W.* Engendering Gendered Knowledge: Assessing the Academic Appropriation of Hegemonic Masculinity // *Men and Masculinities*. — 2012. — Vol. 15 (1). — P. 56–76.

¹⁴ Поп.: *Mosse G. L.* The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity. — New York, 1996.

керувати, особиста гідність і т. ін. Усім цим якостям патрунували вищі вар-тості: свобода, рівність і братерство¹⁵.

Початок ХХ століття приносить також небачену популярність футболу, бо, як писала 1909 року *The Independent*, «спортивний майданчик для футболу (спорту винаятково брутального) — це єдине місце, де чоловіча перевага незаперечна»¹⁶.

На порятунок послабленій мужності прийшла також масова культура, яка у перших десятиліттях ХХ століття відродила міф Дикого Заходу та його невід’ємної ікони — ковбоя, уособлення чоловічої сили, озброєного фалічним револьвером. Самотній і відважний воїн, чиїм єдиним товаришем був кінь, — це також брутальний, але гідний поваги, зухвалий захисник жінок, який, проте, ніколи не підкоряється їхнім чарам. Схожу роль виконувала книжкова серія про Тарзана, що своїм величезним успіхом у США та Європі завдячувала також кінофільмам, присвяченим цьому героєві.

Однак маскулінність надалі залишалася ненасиченою, і лише Перша світова війна, де чоловік бореться за праведну справу, даючи вихід приховуваній агресії (проти жінок і себе самого), стає своєрідним дзеркалом, у якому чоловік може показати обличчя «справжнього самця». Проте тільки період національних тоталітарних режимів та Другої світової війни приносить патологічну «надмаскулінність» і «надмужність»¹⁷.

* * *

Основним стимулом, який викликав мій інтерес до маскулінного дискурсу української літератури ХХ — початку ХХІ століття у світлі прогресивних гендерних досліджень, був брак ґрунтовних досліджень, присвячених цьому питанню. Особливої актуальності ця проблема набирає в аспекті інтенсивного її опрацювання у феміністичних студіях останнього століття, які не лише по-новому оцінили позицію жінки у патріархальному суспільстві, а й спровокували нове бачення концепції гендеру й сексуальності загалом. Натхнене фемінізмом інтердисциплінарне дослідження суспільно-культурної статі (гендерні студії) скинуло чоловічу ідентичність із п’єдесталу нормативної, що викликало передовсім чоловічу агресію. А вже у другій половині сімдесятих років ХХ століття у США виокремилися маскулінні студії — дослідження утисків чоловіків і проблематикою культивованих у культурі Заходу деструктивних стереотипів чоловічості. Дослідження соціально-культурних аспектів гендеру кількадесят років існували на Заході, не мали підстав для існування в Україні, бо майже впродовж усього ХХ століття у СРСР культивувалися різні інваріанти візії нового типу радянської людини (*homo sovieticus*).

¹⁵ *Bederman G. Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917.* — Chicago, 1995. — P. 181 та ін.

¹⁶ Цит. за: *Badinter E. XY. Tożsamość mężczyzny...* — P. 36.

¹⁷ *Eichler M. Militarizing Men: Gender, Conscriptation, and War in Post-Soviet Russia.* — Stanford, Cal., 2012.

Вона, за задумом партії, позбавлена індивідуальності, тілесності й сексуальності, мала слухняно виконувати накази, бути одним із гвинтиків, необхідних для створення справної функціональної машини радянської системи. Після здобуття незалежності 1991 року в Україні почався процес відродження української ідентичності. Важливість жіночої і чоловічої тематики, а не тільки українськості, порушували у своїй творчості ще у дев'яностих роках Оксана Забужко (у романі «Польові дослідження з українського сексу» (1996) письменниця привертає увагу до деструктивного впливу біоенергетики радянської системи на колонізовану українську чоловічість), Юрій Андрухович («Рекреації» (1992), «Московіада» (1993), «Перверзія» (1996)). Їхні позначені тінню радянськості тексти надалі аналізують у вузькому контексті постколоніальних студій. Проблема маскулінного дискурсу в українському літературознавстві перебуває на маргінесі, дослідникові необхідно відкривати те, про що в західній, російській і частково польській літкритиці вже давно написано. Варто зауважити, що багато цікавих критичних досліджень класичних текстів у контексті *gender studies* виконали вчені Тамара Гундорова, Марко Павлишин, Світлана Кобець, хоча й стосуються вони феміністичних аспектів. Лише Соломія Павличко зробила спробу новаторського аналізу текстів Агатангела Кримського у незавершеній книжці «Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського» (2001)¹⁸. На цікаве дослідження українського маскулінізму натрапимо у праці Ніли Зборовської «Код української літератури. Проект психоісторії української літератури» (2006), яке теж здійснене у контексті феміністичної критики. Українська національна маскуліність є також темою російськомовних есе Наталії Загурської, Сергія Жеребкіна, Олександра Шашкіна й Олександра Салагаєва. Тему сексуальності / тілесності спостерігаємо й в есеїстиці Оксани Забужко і Юрія Андруховича.

Предметом дослідження пропонованої монографії є маскуліний дискурс, означений як трансгресійний тип інтелектуальної критичної самосвідомості, що основана на духовних і тілесних цінностях, спрямована на свідомий процес творення постколоніального українського національного характеру та постколоніальної української національної культури й літератури, утверджених національним інстинктом самозахисту.

¹⁸ Після написання цього тексту я натрапила на інформацію про збірник наукових праць, опублікований Бердянським державним педагогічним університетом, який присвячений маскулінному дискурсові на пострадянському культурному просторі. Див.: Чоловік і маскуліність у площині тексту / Ред М. Варикаша. — Бердянськ, 2014. — 288 с. Восени ж 2012 року у видавництві Торонтського університету вийшла друком монографія *Gender, Politics, and Society in Ukraine* (ed. by O. Hankivsky and A. Salnykova), у якій сучасній українській маскуліній проблематиці присвячено два розділи: *Riabchuk A. Masculinity in Soviet and Post-Soviet Ukraine: Models and their Implications* (p. 204–224); *Bureychak T. Homeless Men and Masculinity Crisis in Contemporary Ukraine* (p. 326–360). На жаль, у цій публікації, виконаній у світлі суспільствознавчих наук, не представлено літературознавчого маскулінного дискурсу.

Згідно з нашою основною гіпотезою, маскулінний дискурс, розвинений у динамічній напрузі всередину української культури, варто сприймати як позитивну якість, наділену силою довгого тривання, активно креативною, адже провокує модернізацію української культури, а також продуктивною, бо окреслює формування і якість постмодерністських процесів сучасної української літератури. Це ознака, яка не тільки наближає цю літературу до західної спадщини, а й водночас залишає в ній власний оригінальний слід. У такому аспекті маскулінний дискурс є органічним компонентом фундаментальних пунктів у розвитку української культури і літератури ХІХ–ХХІ століть, основаних на опозиції українофільство / націоналізм — модернізм — постмодернізм, дискурс колоніальний — антиколоніальний — постколоніальний.

Отже, порушені у книжці проблеми зосереджені навколо таких ключових дослідницьких траєкторій:

- генеза маскулінного дискурсу в новій європейській культурі;
- пояснення культурних джерел і дослідження впливу чоловічого домінування на сучасну українську літературу в перспективі її належності до європейської спільноти й національного характеру до кінця дев'ятнадцятого століття;
- багатогранне представлення формування маскулінного дискурсу в діячності та синхронії, внутрішніх змін в українській літературі дев'ятнадцятого — двадцятого першого століть: як у національній традиції, так і в зв'язку із західною культурою, вписаними в дискурс постколоніальних гендерних студій.

* * *

Для запропонованого дослідницького проекту необхідно є артикуляція факту, що у традиційній українській культурі, а також у літературі, сформованій на цінностях патріотичного сільського світу, маскулінний дискурс постає деформованим, виразно відокремленим у своїй специфіці від поверхнево обов'язкового канону західної гегемонної маскулінності, що основана на цінностях урбанізованого світу, де бути чоловіком, як зауважив П'єр Бурдьє, означало апріорі позицію, з якої виникає влада.

Натомість відмінний статус традиційної української маскулінності був зумовлений специфічною історично-політичною ситуацією України, культура якої внаслідок складних історичних процесів підлягала довготривалій колонізації, через що національний маскулінний дискурс став виразно ослабленим на фоні зовнішнього маскулінного імперського дискурсу, де українська мужність мала фемінізований характер. У результаті «м'який патріархат» українського колоніального світу спроектував маргіналізовану позицію української культури, яка в умовах домінування імперської культури «репресивної маскулінності» була приречена на підпорядкування і замовчування. Образом мазохістських страждань української чоловічості (за Фройдом, мазохізм є ознакою, що властива жіночій натурі) у класич-

ній українській літературі став топос самотньої, заплаканої, скривдженої, стражденної, знеславленої Матері-України, остаточне зображення якого, спроектоване на майбутнє українського маскулінного дискурсу, конкретизувалося у творчості національного пророка Тараса Шевченка. Цей топос також визначив систему цінностей, яку Євген Маланюк охарактеризував як синдром колоніального малоросійства, що породжує, за словами Миколи Хвильового, «національних кастратів», «скатеринілих пасеїстів» із «закобзарено-сентиментальною психікою», без жорсткого чоловічого національного стрижня, словом, нездатних до бунту жінкоподібних «рабів» із прищепленим у психіці поколінь паралічем волі дії, що стигматизує національно-культурну українську ментальність колоніальним ігом жіночої інфантильності й підпорядкування, і це в результаті призводить не лише до фізичної, а й до духовної денационалізації українців. Цей факт зумовив виникнення в українській літературі (культурі) сентиментально-патріотичної риторики з перевагою чуттєвого над інтелектуальним, що підсвідомо породило відчуття «неповноцінності» й заздрощів щодо Європи, яка спиралася на «сильну маскулінність» (з усіма властивими їй атрибутами: раціоналізмом, егоцентризмом, сцієнтичним аскетизмом), а далі — романтичне прагнення раціоцентричного, конструктивного первня і уособленого права через фігуру Батька, надолужування цивілізаційного поступу, основоного на гегемонній, патріархальній державності. У такому контексті, власне, і виріс колоніально-народницький культурний канон, виражений у патріотичній і сентиментально-етнографічній ностальгії за «автентичною мужністю», для якої ідеальним зразком стала гетьманська козаччина, що уособила силу і владу. Однак цей герметичний національно-культурний дискурс, що репрезентує «одноголосся єдиної спільної родини творців» і затьмарює всю гетерогенність (зробивши Тараса Шевченка «Великим Кобзарем», а Франка «Каменярем»), стратегічно скерований лише на зміцнення та збереження українськості без можливості вільного творення нових світів, нових продуктивних дискурсів.

У 1890-х роках в опозиції до народництва і властивого йому світогляду пасивної національної та культурної мужності виник активний і анархічний неоднорідний контрдискурс модернізму, що спрямував увагу української еліти не тільки на підтримку національної ідентичності, а й на створення цінностей, із яких ця ідентичність формувалася чи мала би формуватися. Наприкінці XIX століття було очевидно, що модель малоросійської культури, вписаної в риторику колоніальної романтичної народності, вичерпалася. Тоді як в українській культурі реальних форм набирала феміністичний дискурс, що брав на себе функції модернізатора рідного культурного дискурсу і провокував цікаву та продуктивну інверсію «мужньої жіночності» (це було актуально протягом усього двадцятого століття у творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської, Оксани Лятуринської, Олени Теліги, Ліни Костенко, Оксани Забужко).

У той самий час з'явилося нове покоління письменників-чоловіків, які увійшли у відкритий конфлікт із поколінням батьків-народників. Молоді творці, свідомі нової поколінневої якості власної творчості, пріоритетом якої є естетика, заперечували патріотично насичену й ідеологічно заангажовану народницьку літературу. Така якісна зміна, яка успішно розвивалась і поглиблювалась, знаменувала дії літературно-мистецького українського модернізму на кожному етапі його розвитку: від дев'яностих років ХІХ століття до шістдесятих років ХХ («Молода муза», «Українська хата», Володимир Винниченко, Михайль Семенко і футуристи, покоління двадцятих років на чолі з Миколою Хвильовим та цілим середовищем ВАПЛІТЕ, Микола Зеров і київські неокласики, Євген Маланюк, Дмитро Донцов і творці Празької школи із властивим їм «активним романтизмом» і так званим великим стилем, письменники МУРУ на чолі з лідерами Віктором Петровим-Домонтовичем, Ігорем Костецьким чи, зрештою, Нью-Йоркська група). Радикальній зміні підлягали: концепція адресата літератури — не народ, а нація; завдання літератури — не егалітарне несення вогника освіти, а вишуканий елітаризм; сама візія-концепція української літератури як національної — не інтровертна література «для домашнього вжитку», а література, відкрита для Європи. Врешті, зміні підлягав також літературний / культурний канон — відбувався перехід від моноцентричної до поліцентричної моделі. Усі ці зміни створили суперечність високого гегемонного маскулінізму західноєвропейського модерну, що символізує високий потенціал творчості, зі слабкою «кастрованою» національно-українсько-народницькою мужністю, ототожненою із творчою імпотенцією. Питання, пов'язані з гендером, водночас стали пріоритетним визначником світогляду «високого модернізму».

Зі становленням у тридцятих роках соцреалізму і знищенням творців «розстріляного відродження» настала символічна смерть модернізму, а далі — радикальна зміна самого маскулінного дискурсу. Соцреалістична пропаганда тридцятих-п'ятдесятих років ХХ століття запустила загальну модель, стереотип позитивного героя, який стає втіленням мрії про сильну і красиву мужність homo sovieticus. Нормативну модель справжньої мужності визначає гегемонний образ андрогінного чоловіка, активного «радянського патріота», учасника героїчних процесів індустріалізації країни, потім Великої Вітчизняної війни, а також відновлення із воєнних руйнувань. Це був «син народу», життєвим покликанням якого було виконання обов'язку перед Вітчизною. Його життєва дорога набувала державного значення: шлях будівничого радянського суспільства, шлях воїна-визволителя, що несе спокій і новий соціалістичний лад народам Центрально-Східної Європи, пригнобленим гітлерівським фашизмом. Так життя радянського чоловіка було наповнене зрозумілим змістом і однозначним сенсом: служіння Вітчизні (партії, класу, народу, батьківщині) та вірне й сумлінне виконання обов'язку знаменувалося як героїзм. Власне, цей героїзм був ознакою справжнього чоловіка в соцреалістичному дискурсі; чоловіка, готового зректися особистого життя і пожерту-

вати його на вівтар Наддержави. Варто додати, що це був захисник Вітчизни, яку мислили доволі специфічно: як батьківщини, де роль батька виконують великі вожді революції — передусім Ленін, а потім Сталін (тут варто подивитися на тексти таких авторів, як Іван Ле, Володимир Кузьмич, Петро Панч, Яків Качура, Володимир Гжицький, Наталія Забіла, Олександр Копиленко, Семен Шкляренко, Іван Кириленко, Олесь Донченко, Анатолій Шиян, Юрій Шовкопляс, а також Олександр Довженко, Олесь Гончар, Василь Козаченко, Яків Баш, Юрій Смолич чи Василь Кучер).

На хвилі хрущовської відлиги і постсталінських розвінчань культу особи постало нове покоління письменників-шістдесятників, які прагнули відбудови рідного літературного (культурного) канону. Маскулінний дискурс, а передусім іманентна йому мужність, трактувався як фундаментальний визначник творчості.

У період пізнього соцреалізму сімдесятих — початку вісімдесятих років ХХ століття, коли радянські ідеали уже застаріли (і посилені намагання влади не могли цього приховати), в літературі з'явився стереотип ліберальної гегемонної маскулінності, що культивує образ сексуально активного гетеросексуального чоловіка, який професійно виконує чоловічу роботу, вміє заробляти гроші для утримання дружини і дітей, виразно відмежовує світ своїх «чоловічих справ» від світу жіночого (родини, емоцій); а також інших чоловіків, які стоять нижче в суспільній ерархії («м'яких чоловіків», тобто гомосексуалістів). На особливу увагу заслуговує зразок мужності, вироблений у «химерній прозі» Олександра Ільченка, Володимира Дрозда, Василя Земляка, Валерія Шевчука.

Після розпаду Радянського Союзу і появи української незалежної держави в культурі, зокрема в літературі, як і в літературах інших країн пострадянського простору, виникла потреба нового означення образів із теми рідної історичної пам'яті, оригінального національного характеру, автентичної, самодостатньої і незалежної національної індивідуальності, які були б спроможні не тільки подолати колоніальний комплекс провінційної «неповноцінності» щодо «минулої радянської імперії», а й відповідати на нові виклики постколоніальних реалій державного життя (економічних змін, побічних ефектів соціальних перетворень, можливості молодих людей у новій глобалізованій дійсності, гендерних змін). У відповідь на нові політично-культурні запити відродженої української державності постала передусім проблема національної ідентичності, до якої постмодерністи запропонували власний оригінальний підхід. У реаліях нової культурної парадигми (постімперської, постколоніальної, пострадянської і постмодерністської), на їхню думку, не варто реконструювати гегемонну есенційну модель української національної ідентичності. Навпаки — її слід зруйнувати і збудувати натомість конструктивістську ідентичність, тобто відкриту, діалогічну, таку, що є результатом не накидання, а вибору, зумовленого відносинами спільноти цілей і вартостей. Такий вид ідентичності, на відміну від ідентичності есенційної,

спрямованої в минуле, незважаючи на походження спільноти та культурних цінностей, є проектом на майбутнє, що є загальною справою для спільних цілей. Таку ідентичність можна також конструювати на кількох рівнях, які не заперечують одна одну і можуть співіснувати. Логічну необхідність жес-ту реконструкції щодо отриманої у спадок української радянської ідентичності постмодерністи мотивували постімперською травмою, що небезпечно блокувала вільну і суб'єктивну реалізацію власної національної ідентичності українців. Так ці автори, виходячи з теорії позитивної кризи Томаса Куна, запропонували посттравматичний варіант української національної ідентичності, вписаний у вимір Чорнобильської катастрофи, а конкретніше — в ситуацію «після катастрофи». Іншими словами — у постчорнобильський вимір (як зазначила Тамара Гундорова за аналогією, сформованою Теодором Адорно щодо ситуації «після Освенціма», така позиція, однак, мала песимістичний вимір), забезпечений терапевтичним сенсом культури. На переконання постмодерністів, такій травматичній національній ідентичності сприяв насамперед народницький дискурс, а потім неонародницький, змішаний із соцреалістичним. Так вони звернулися до модерністського проекту реконструкції національної ідентичності з початку ХХ століття, проекту який був драматично перерваний через трагічні політико-історичні причини, які заблокували модернізацію української культури на сімдесят років і не дозволили українському народові «подорослішати», стати вповні зрілим, самостійним, автентично мужнім, тобто модернізованим. Описані вище процеси збіглися із західним «постмодерним поворотом» у підході до парадигми статі, до зміни розуміння того, чим є статі, яку почали сприймати як явище дискурсивне. Так означена суб'єктність та ідентичність стали провідними темами постмодернізму, чи, ширше беручи, постмодерну. Важливим ефектом цього постмодерністського повороту стала (у контексті вчення Жака Дерріди) реконструкція маскулінності, яка засвідчила її глибоку кризу, а в результаті — і сильну релятивізацію, що мало колосальний вплив на образи маскулінності в тогочасних літературних текстах (особливо варто звернути увагу на такі: супермен, трікстер, хвора маскулінність, минуща маскулінність, маскулінність між еротикою і порнографією, маскулінність між глобалізацією і глокалізацією тощо).

У зв'язку зі специфікою запланованих для розгляду у пропонованому дослідженні проблем оптимальною методологічною базою є культурологічні студії в широкому значенні слова. Вибору такої методології передувала ідея Стефана Грінבלата про те, що літературні тексти ретельно поглинають суспільні цінності, явища і конфлікти, стаючи зрештою текстами культури. У цей всеохопний методологічний горизонт буде вписана також маскулінна критика (masculinity studies, men's studies — ідеться про дослідження таких авторів, як Елізабет Бадінтер, Роберт Конел, Майкл Кімел, П'єр Бурдьє, Ігор Кон, Збішек Мелосік, Яцек Кохановські, Ева Косовска-Седжвік), яка займається явищами маскулінності в широкому розумінні та їх місця у літературі й культурі,

часто заручаючись підтримкою літературної антропології та соціології. Маскулінна критика пропонує нову школу інтерпретації чоловічого письма, даючи багато можливостей видобування з літературних текстів нових акцентів і значень. Також вона впроваджує нове сприйняття літературної праці з гендерних позицій, а це означає підкреслення важливості категорії статі на різних рівнях літературної культури, що доповнює знання про модернізм і постмодернізм, культурні механізми, які їх складають, і їх вплив на долю й форми сучасної української літератури. У зв'язку з цим важливою аналітичною категорією у наших дослідженнях буде гендерний дискурс, який розуміємо як поле досліджень культурної ідентичності статі та її неоднозначності, а також комплекс стосунків у літературних творах. Тому велике значення для вивчення чоловічого домінування у його дискурсивній іпостасі матимуть теоретичні засади Мішеля Фуко на тему дискурсу, трансгресії, сексуальності. Його позиція дозволяє розкодувати заховану в аналізованих літературних текстах практику функціонального використання мови і продукування значень, виписаних у стосунки влади і знання. Врешті, одним із ключових інструментів методології буде покликання на постструктуралістську концепцію Мішеля Фуко, постмодерністський концепт перформативної теорії статі, сформульований Джудит Батлер. З'єднувальною ланкою у цілісності цього дослідження стане постколоніальна критика, застосуванню якої передуватиме ідея ревізії не лише міфів, символів, стереотипів та ідеології українського маскулінізму щодо радянської імперії, а й цих явищ у національному варіанті. Прийняття постколоніальної критики, спертої на філософію постмодернізму, дає надію на деколонізацію української літератури і завершення розпочатих у ній модерністських проєктів двадцятих і шістдесятих років ХХ століття, а також деконструювання, із думкою про формування нових літературних якостей, наслідків уявної ганебної модернізації (культури, суспільства), яка після 1991 року могла завершитись, але перетворилася на тривалий процес. Наявність таких різноманітних, хоч і комплементарних, дослідницьких технік виникає з глибокого переконання, що проблема, якою є маскулінний дискурс ХХ — початку ХХІ століття і його нова контекстуалізація, вимагає комплексного методологічного підходу.

Пропоноване дослідження маскулінного дискурсу в українській культурі й літературі відкриває новий простір для україністичних студій. Впроваджуючи сучасну дослідницьку методологію, ми прагнемо зробити внесок у модернізацію, актуалізацію і динамізацію українознавчого наукового дискурсу, в якому широко інтерпретовані поняття культурологічних, гендерних і постколоніальних студій перебувають на стадії розвитку. Це дослідження повинно також сприяти пошуків дискусії в середовищі україністів щодо нового прочитання української літературної традиції: по-перше, з перспективи свідомості історичної епохи, в якій творці зазначили свою індивідуальність у маскулінному контексті *sensu stricto*, по-друге, з перспективи сучасності, коли *masculinity studies* / *man's studies*, як органічні компоненти ген-

дерних студій, є однією із найпрогресивніших і перспективних дисциплін, що розвиваються у сучасній гуманістиці. Цей підхід містить потенційну можливість ревізії сучасного українського літературного канону, збагачує та робить привабливим виклик, яким є створення нової категоризації і класифікації текстів української літератури минулого століття, адже вони можуть виявити нові грані, нові інтелектуальні можливості з позиції сучасного читача.

* * *

Цей розділ підготовлено в межах наукового проекту NPRH № 12 Н 12 0046 81 «Посттоталітарний поколінневий синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

Із теоретичними підставами *men's and masculinities studies* я мала нагоду ознайомитися на стажуванні в Українському науковому інституті Гарвардського університету (Кембридж, США) завдяки науковій стипендії ім. Євгена і Деймель Шклярів (лютий-червень 2013).

Висловлюю щирю вдячність усім авторам, які відгукнулися на моє запрошення до співпраці над цією книжкою — без їхнього творчого заангажування та блискучої наукової думки цього тому не було б.

1 Огляд маскулінного дискурсу в сучасній європейській культурі та літературі

Маскулінність у перебудові.

Men and masculinities studies – огляд наукових досліджень

Агнешка Матусяк, Матеуш Светліцкі

Концепції маскулінності

Як подає енциклопедичне визначення, маскулінність — це сукупність біологічних і психічних рис, притаманних особі біологічної чоловічої статі. Чоловічість у такому розумінні зумовлена генетичними, пренатальними, фізичними, психічними, міжособистісними й культурними чинниками¹.

Сьогодні в суспільних науках існують різні концепції маскулінності — від есенціалізму до суспільного конструктивізму. Есенціалізм трактує маскулінність як похідну біологічних відмінностей між чоловіками й жінками, визнаючи її природною категорією. Чоловічість є сукупністю фізичних властивостей, моральних і суспільних норм, притаманних чоловікам від народження, — природною частиною суті чоловіка, яка визначає, ким, властиво, є чоловік. Теорія есенціалізму зазнала сильної критики у процесі розвитку гендерних досліджень і сьогодні вважається прикладом вульгарного біологічного детермінізму.

У світлі ж суспільного конструктивізму маскулінність визначається у зв'язку з поняттям суспільно-культурної статі. Відповідно до такого аспекту, чоловічість окреслює те, ким чоловік має бути і чого від нього очікує суспільство та культура. Така перспектива означає, що маскулінність творять як суспільство, так і кожен чоловік зокрема. Суспільна конструкція чоловічості є похідною ідеології статі й суспільства, а на її форму впливають традиційні визначення ролі чоловіків, економічна ситуація та суспільно-культурні реалії. На індивідуальному ж рівні маскулінність відповідає ідентичності статі,

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

Статтю виконано в межах наукового проекту NPRH Nr 12H 12 0046 81 «Посттоталітарний поколінєвий синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

¹ Поп.: Sharon B. Theorizing Masculinity: Current Trends in Social Sciences // Gender Studies. — 2006. — No. 14. — S. 6.

приспосовуючись до вимог гендерних норм, які панують у відповідній суспільній групі, та реалізується у міжособистісних стосунках².

Слід згадати й про психоаналітичну концепцію, яка у ХХ столітті мала неабиякий вплив на розвиток теорії маскулінності та формування її патріархальних взірців. Точкою відліку стає тут (звісно, у скороченій версії) теорія Зигмунта Фрейда, за якою чоловіча психіка є взірцевим вихідним пунктом для жіночої. На переконання Фрейда, остання має значно слабші якості від чоловічої. Через наявність у чоловіків пеніса жінки автоматично стають гіршими — відмінність статевої системи, «заздрість до пеніса» завдає їм психологічних прикрощів. Концепція ж страху молодого хлопця перед кастрацією, що беріг його від засадничого прагнення — сексуальних стосунків із матір'ю, зробила з наявності фалоса корінь дозрілої чоловічої ідентичності. Натомість Альфред Адлер, блискучий учень Фрейда, відкрито підтримував фемінізм, а у своєму перегляді психоаналізу зосередився на критиці маскулінності.

Продовжувач, а водночас і модифікатор психоаналізу Фрейда Жак Лакан переніс ідею влади пеніса у символічну площину. Французький психоаналітик ствердив, що мова має фалоцентричну природу, а чоловік і маскулінність у світлі цієї теорії отримали статус норми, названої філософом «Іменем-Батька». Дитина жіночої статі, входячи у фалоцентричний дискурс (що відбувається завжди на початку етапу мовлення у дитини), кваліфікує себе як нижчу та неповну істоту. Фалос, якого насправді не існує, в концепції Лакана є, отже, знаком патріархальної влади. Загалом же для обох статеїв це символ взірця, джерела чогось, що Лакан і його учні називають «жаданням», безугавно туюго за тим, що дає нам відчуття повноти. Однак кожна стать переживає це жадання по-своєму: жінка, хоча й ілюзорно, тамує його в гетеросексуальному зв'язку, чоловік же, в якого ця туга виражається комплексом Едипа, змушений невпинно випробовувати свою чоловічу вищість (що Рейвін Коннелл називає «гегемоністською маскулінністю»). Ці постійні випробування складають процес правильного формування дозрілої чоловічої ідентичності. Звернімо увагу, що в цій парадигмі всі інші, ніж гетеросексуальний, варіанти маскулінності (з гомосексуальним на чолі) мають одно-значно негативну конотацію³.

Досліджуючи маскулінність, необхідно пам'ятати про притаманне їй різноманіття, історичний та ситуативний аспекти⁴.

² Див.: *Connell R. W. Gender and Power.* — Cambridge, 1987. — P. 116 et al.

³ Поп.: *Andermahr S., Lovell T., Wolkowitz S. A Glossary of Feminist Theory.* — London, 2000; *Cranny-Francis A. et al. Gender Studies: Terms and Debates.* — New York, 2003; *Bradley H. Płeć / Tłum. E. Chomicka.* — Warszawa, 2008.

⁴ Тут покликаємося на постулати І. Кона у текстах «Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире» (див.: *Введение в гендерные исследования / Под ред. И. Жеребкина.* — Х.-СПб., 2001. — Ч. 1. — С. 562–606) та «Маскулинность в меняющемся мире» (див.: *Вопросы философии.* — 2010. — № 5. — С. 25–36).

Різноманіття означає, що не існує однієї моделі маскулінності, їх безліч — від домінантної до периферійних. «Домінантна маскулінність» (визначення Майкла Кіммела)⁵ означає уявлення переважної більшості суспільства (расово, суспільно та культурно одностайної) про чоловічу статеву роль. Такий вид маскулінності вважається найбажанішим (політики, відомі актори, спортсмени), але водночас характеризується найбільш статичною структурою. Це, однак, не означає, що більшість чоловіків певного суспільства, які дотримуються ідеологічної основи панівної маскулінності, відповідає її характеристикам. Це радше взорець, ідеал прагнень. На думку Кіммела, «домінантна маскулінність притаманна чоловікам, які перебувають при владі»⁶. Тому в теперішньому суспільстві домінантна маскулінність безпосередньо пов'язана зі стосунками в системі патріархальної влади. Модель же периферійної чоловічості існує у групах національних, суспільних і сексуальних меншин. Такі моделі більшість суспільства оцінює як «хибні», сприймаючи їх із певною толерантністю. В патріархальному суспільстві останні часто стають об'єктом дискримінаційних дій.

Історичний аспект означає структурні зміни чоловічості, спричинені культурними й економічними чинниками, і технологічним розвитком суспільства, внаслідок чого змінюється суспільна практика чоловіків і жінок та, відповідно, традиційні статеві ролі. Ситуативний аспект вказує на те, що парадигми чоловічості узалежнені від інтенсивності й ситуативно-контекстних змін суспільства і культури. Наприклад, під час війни, внутрішніх і зовнішніх конфліктів, а також під час спортивних змагань у наявних моделях чоловічості посилюються такі, де домінантними рисами є агресивність і конкурентність (мілітаризована чоловічість, *hard masculinity*). У відносно спокійній ситуації існує рівновага між окремими моделями маскулінності.

Від men's studies до men and masculinities studies

Для розвитку маскулінних студій у п'ятдесятих-шістдесятих роках ХХ століття ключовими стали дослідження двох американських соціологів — Толкота Парсонса й Роберта Бейлса, які проаналізували диференціацію чоловічих і жіночих ролей у функціонально-структурному аспекті⁷. Їхні дослідження довели, що як на макро- (рівень великих суспільних систем), так і на мікроскалі (малі групи) статеві ролі є взаємодоповнювальними: чоловічий стиль життя зазвичай характеризується «інструментальністю», зосередженістю на виконанні конкретних завдань чи розв'язанні проблем, а жіночий — емоційністю

⁵ Див.: *Kimme M. Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity.* — Thousand Oaks, CA, 1987.

⁶ Там само. — С. 116.

⁷ Див.: *Parsons T., Bales R. Family, socialization and interaction process.* — Glencoe, 1955.

й експресивністю. Така теорія сприяла інтеграції суспільно-антропологічних і психологічних даних у межах однієї схеми. Однак феміністична критика, що саме тоді активно розвивалася, довела: підґрунтям дихотомії інструментальності та експресивності є не так статеві відмінності, як суспільно-культурні норми, що визначають індивідуальний розвиток і спосіб самовираження чоловіків і жінок⁸.

Вважається, що до середини вісімдесятих років ХХ століття проблематика в галузі *masculinity studies* функціонувала переважно в популярно-науковій чи медично-біологічній літературі (хоча перші академічні курси, присвячені цьому питанню, розпочалися в США у сімдесяті роки). Від другої половини вісімдесятих кількість публікацій у галузі маскулінних студій неймовірно швидко зростала, а їх характер набрав дедалі виразніших рис академічного дискурсу. Тема маскулінності ввійшла у коло публікацій суспільно-культурного та політологічного характеру. В той час на видавничому ринку почали з'являтися цілі серії публікацій, що невдовзі стали бестселерами, наприклад, *Men's Lives* М. Кіммела і Майкла Месснера (ця книжка, вперше видана 1989-го, на 2014-й витримала аж вісім перевидань).

З'явилося також безліч періодичних видань, які спеціалізуються на маскулінній проблематиці. До найважливіших належать британські *Achilles Heel* і *Working with Men*, американський *The Journal of Men's Studies* (виходить з 1992), австралійські *XY: Men, Sex, Politics* (з 1990), *Certified Male* (з 1995) і *Journal of Interdisciplinary Gender Studies* (із 1996), причому перше місце незмінно посідає часопис *Men and Masculinities*, який від 1998 року виходить за редакцією М. Кіммела.

Велике значення для розвитку студій маскулінності має *The American Men's Studies Association* (AMSA). Ця організація, що виникла 1991 року⁹, об'єднує науковців-чоловіків і жінок, які займаються пропагуванням, дослідженням і клінічною практикою в галузі студій чоловічості. Її головна мета — за допомогою аналізу чоловічого життєвого досвіду (як суспільно-історично-культурного конструкта) сприяти критичному оглядові проблематики, пов'язаної із чоловіками та маскулінністю, а також популяризувати маскулінне знання серед широких кіл громадськості (цікаво, що від 2013 року функцію президента асоціації виконує жінка, Дафне Уоткінс, яка працює на факультеті соціальної роботи Мічиганського університету в Енн-Арборі, США).

Сьогодні термін «студії маскулінності» називає галузь знань, яка охоплює все, що стосується чоловіків — від біології чоловічого тіла, його здоров'я до батьківських прав. Російський дослідник Ігор Кон запропонував, щоби *men's studies*, чоловічий аналог фемінності (*women's studies*), розуміти як суспільну

⁸ Див., напр.: *Hyżu E. Feminizm a ruchy męskie // Queerowanie Feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej? / Red. J. Zakrzewska. — Poznań, 2007. — S. 39–68.*

⁹ Варто зауважити, що *Men's Studies Task Group*, перша маскулінна організація, з'явилася вже на початку вісімдесятих років.

андрологію. У його розумінні маскулінність — це окрема суспільно-культурна ідентичність, яка існує у визначеному суспільстві і притаманній йому культурі, змінюючись разом із ними («мужність» же означає не лише мужність, тобто всі ті риси, які стосуються чоловіків, відрізняючи їх від жінок, а має також позитивну конотацію, незалежну від сексуальної та гендерної статі).

Треба, однак, пам'ятати, що маскулінність, як і багато інших гендерних категорій, не має однозначного визначення. Загалом можна говорити про три ключові значення цього терміна. По-перше, маскулінність — як дескриптивна категорія, що означає сукупність психічно-поведінкових властивостей та особливостей, притаманних чоловікам і невластивих жінкам. По-друге, маскулінність як успадкована (аскриптивна) категорія означає один зі складників символічної культури суспільства. Це сукупність суспільних уявлень про те, ким є чоловік, ким повинен бути, які риси і властивості йому надаються. По-третє, маскулінність — це прескриптивна категорія, що означає нормативний стандарт чоловічості, який не стосується пересічного чоловіка, а показує взірць фантазійного ідеального чоловіка¹⁰.

Ідеологічні вияви досліджень чоловічості

Становлення нової парадигми маскулінності упродовж останніх двадцяти років потрібно пов'язувати не лише з головними тенденціями в галузі gender studies, а й із загальними тенденціями розвитку антропології та соціології. Наведемо тут кілька ключових ідеологічних виявів цієї парадигми.

Перший — феміністична концепція гендеру як структури суспільних і владних відносин. Активність на цьому полі становила одне з найбільших досягнень фемінізму другої хвилі, а до безперечно особливих досягнень треба зарахувати опрацювання поняття патріархату. Переломним моментом стала праця Кейт Міллет «Сексуальна політика» (Sexual Politics, 1970), у якій дослідниця дала визначення патріархату як системи домінування чоловіків над жінками, закоріненої у всіх інституціях сучасного суспільства. Міллет виявила, що завдяки патріархальним структурам чоловіки утримують владу над жінками, применшуючи вартість їх суспільної діяльності та саму участь у суспільному житті. Авторка довела цей негативний вплив патріархату не лише в суспільних інституціях різних рівнів, місцях праці, школах, церковних установах, родині, а й у самій мові, яку характеризує фалоцентризм (цей останній пункт детально опрацювали дослідниці Дейл Спендер і Мері Дейлі). Основою чоловічої влади було визнано нормативність гетеросексуальності, що заглушує низку інших можливих форм сексуального співжиття або партернства (серед

¹⁰ Див.: Кон И. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире; Його ж. Маскулінність в меняющемся мире.

них гомосексуальність, бісексуальність, пристрасна приязнь, сексуальна абстиненція), які розглядаються як можлива загроза для патріархальної влади.

У дослідженнях патріархату особливе значення мали гендерні студії Сильвії Валбі та її роботи *Patriarchy at Work: Patriarchal and Capitalist Relations in Employment* (1986), *Theorizing Patriarchy* (1990) і *Gender Transformations* (1990). Валбі, британський соціолог, у своїй теорії патріархату звернула особливу увагу на зміну природи владних стосунків між статями порівняно із XIX і XX століттями. Авторка вказала на важливий перехід від приватного до публічного патріархату. Перший полягав у контролюванні чоловіками окремих жінок у межах родини. Незважаючи на значне поширення прав жінок, XX століття не принесло справжньої статевої рівності. Чоловіки надалі утримують владу на ринку праці, у більшості політичних, культурних і суспільних інституцій, особливо тих, які пов'язані з мистецтвом, мас-медіа, релігійними організаціями й армією. У книжці *Gender Transformation* Валбі відходить від терміну «патріархат», використовуючи замість нього «статевий режим», який застосовує передовсім для позначення стосунків між статями у повоєнний період. Трансформацію статі дослідниця пов'язує зі змінами самого капіталізму, який саме тоді розпочав період посиленого розвитку глобальних зв'язків і конкуренції.

Із дослідженнями Валбі перегукуються теорії Коннелл, австралійського соціолога (яка сьогодні публікується як Рейвін Коненелл), найбільш відомого теоретика маскулінності. Її праці розвивалися у дусі пропагування здобутків фемінізму другої хвилі на користь розширення гендерних студій студіями маскулінності. Вісімдесяті роки стали часом народження «нових чоловічих студій», своєрідним підсумком яких можна вважати вислів Терелла Кавера «стать не є синонімом жінки»¹¹. Основна маскулінна стратегія Коннелл висвітлена у книжці *Gender and Power* (1987), а в пізніших її працях ця ідея зазнала розвитку і модифікації: *Masculinities* (1995), *Male Roles, Masculinities and Violence: A Culture of Peace Perspective* (2000)¹² та *Gender: in World Perspective* (2009)¹³. Дослідниця у своїй теорії звернула увагу на три групи структур, які створювали нерівності між статями: поділ праці, влада і катексис. Останній означає домінуючу в суспільстві структуру почуттів і емоцій, особливо у сфері інтимних стосунків. Як і Валбі, Коннелл доходить висновку, що впродовж століть чоловіки мали монополію у всіх наведених сферах. Саме цій авторці належить визначення поняття «гегемоністської маскулінності», яке означає найпоширеніший у суспільстві чоловічий спосіб буття¹⁴. Переважно це т. зв. *мачо*: жорсткий чоловік (*hard man*), орієнтований на суперництво, незалеж-

¹¹ Див.: Carver T. *Gender is not a Synonym for Women*. — Boulder, Colorado, 1986.

¹² Це збірка наукових праць за ред. Р. Конелл (R. W. Connell), Інґеборґ Брейнес (Ingeborg Breines) та Інґрид Ейде (Ingrid Eide).

¹³ Див.: Connell R. *Sociologia płci. Płeć w ujęciu globalnym / Przeł. O. Siara*. — Warszawa, 2013.

¹⁴ Connell R. W., Messerschmidt J. W. *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept // Gender & Society*. — 2005 (December). — Vol. 19. — No. 6. — P. 829–859.

ний, стриманий у висловленні почуттів, агресивний і рішуче гетеросексуальний. Контрапунктом у світлі цієї теорії є «перебільшена жіночість», яку представляє лагідна жінка, покійна у сексуальній сфері, кокетка, що надмірно піклується про зовнішній вигляд і понад усе цінує сімейне життя. Тут ідеться про показ протилежних відносин, «бути чоловіком — значить не бути таким, як жінка» і «бути жінкою — бути іншою, ніж чоловік». У своїй найпопулярнішій книжці *Masculinities* Коннелл звернула увагу на багатогранність чоловічості і необхідність висвітлення різних її видів, а також на те, що гегемоністська чоловічість — це фантазія, сконструйована стосовно різних підрядних типів маскулінності, а також щодо жінок і різних типів жіночості¹⁵.

Другий вияв — побудова сучасної парадигми чоловічості спирається також на соціологічні дослідження субкультур і меншинних проблем, які витіснені на суспільний маргінес. Польський соціолог Яцек Кохановскі у книжці *Sociologia seksualności: marginesy* (2013) доводить, що до краху патріархату може призвести лише погляд із перспективи вказаного маргінесу.

Третій — конструювання нової парадигми пов'язане з постструктуралістським аналізом суспільних відносин Жака Дерріди в дусі дискурсу Мішеля Фуко (зокрема щодо сексуальних і гендерних стосунків). Надзвичайне значення мали праці Джудіт Батлер та її перформативна теорія гендерної ідентичності, представлена у книжках *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) і *Undoing Gender* (2004), щодо яких досі ведеться широка дискусія¹⁶.

Основним же досягненням цього дослідницького напрямку стала деконструкція ідеї існування однієї непорушної (*hard*) універсальної маскулінності. За Р. В. Коннелл, «немає одного взірця маскулінності, який би існував усюди, у всіх суспільствах. Краще говорити про різні маскулінності»¹⁷. Різні культури й різні історичні періоди створювали неоднорідні гендерні типи. Також кожне середовище формує свій тип гендерної ідентичності, зокрема і маскулінність: залежно від школи, середовища на роботі, певного мікрорегіону існуватимуть різні види чоловічості, різні способи використання чоловічого тіла, ініціації, вступу в чоловічість тощо.

Сучасні men and masculinities studies

Для загального розвитку студій чоловічості важливими були дев'яності роки ХХ століття, що вплинули на формування маскулінності у ХХІ столітті. Безсумнівно, це було продовження, але водночас і модифікація напрацювань у галузі *men's studies* кінця вісімдесятих. Ідеться про згаданих вище Коннелл, Кіммела, Месснера чи Гаррі Брода¹⁸. У відповідь на економічні, суспільні та

¹⁵ Див.: *Badinter E. XY. Tożsamość mężczyzny / Tłum. G. Przewłocki. — Warszawa, 1995.*

¹⁶ Див., напр.: *Lloyd M. Judith Butler. From Norms to Politics. — Cambridge, 2007.*

¹⁷ Див.: *Connell R. W. Masculinities. — Cambridge, 1995.*

¹⁸ Див.: *The Making of Masculinities: The New Men's Studies / Ed. H. Brod. — Winchester, Mass., 1987.*

культурні зміни, зумовлені великою мірою постмодернізмом, дослідники ді-агностували виокремлення нового типу чоловічості, т. зв. нового чоловіка (в цьому контексті цікавими є дослідження, опубліковані 1989 року у збірнику *Male Order: Unwrapping Masculinity* за редакцією Ровени Чапман і Джонатана Рутерфорда). «Новий чоловік» — гетеросексуальний, проте відзначається характерною лагідністю (на відміну від «жорсткої чоловічості»), турботливий, на фото і в мас-медіа виглядає, як чуйний батько і люблячий чоловік (разом із жінкою та дітьми), його можна зустріти в супермаркеті під час покупки. «Новий чоловік» модно та зі смаком одягнений і усвідомлює свою тілесність. Можна було б сказати, що цей тип маскулінності великою мірою є відповіддю на посилені дії постфеміністських рухів, однак не меншим чином — це медіальний продукт, що відповідає глобалізаційним і споживачьким трендам. Такий тип окреслюється часто терміном «фемінізована (метросексуальна) маскулінність»¹⁹.

Ідея названого типу чоловічості не здобула на Заході популярності ані серед самих чоловіків, ані серед жінок, тому в першому десятилітті XXI століття спостерігався відхід від неї, що можна було побачити на прикладі змінних образів чоловіків у поп-культурі (наприклад, образ Девіда Бекхема). Відбулося часткове повернення до традиційної, агресивної моделі чоловічості, названої ретросексуальною, що призвело до повторної появи закидів щодо насильства і сексизму²⁰. Варто звернути увагу на факт, що фемінізована маскулінність не закоренилася у польському медіальному дискурсі, зате її карикатурна форма вдало прийнялася, зокрема в Росії, добрим прикладом чого є хоча би сценічний імідж Діми Білана і Сергея Лазарева.

У дослідженні *Inclusive Masculinity* (2009) Ерік Андерсон доводить, що впродовж останніх років відбулися зміни в американському суспільстві, особливо серед молодих освічених гетеросексуальних чоловіків, які не є ані метро-, ані ретросексуальні, проте не бояться іноді поводитися інакше, ніж передбачає домінуюча модель чоловічості. Джерело таких змін соціолог вбачає у зростанні толерантності і стиханні «гомоістерики» (побоювання бути визнаним гомосексуалом). Таку нову модель Андерсон називає «інклюзивною»²¹.

У дослідженнях маскулінності багато уваги віддається питанням раси, класу, віку та сексуальності. В американському науковому дискурсі існує велика кількість публікацій, які розправляються зі стереотипами «гіперчоловічих» афро-американських чоловіків, напр., *We Real Cool: Black Men and Masculinity* (2004) і *The Will To Change: Men, Masculinity and Love* (2005) Белл Хукс, *Black Masculinity and the U.S. South: From Uncle Tom to Gangsta* (2007) Піше Річардсон чи *Looking for Leroy: Illegible Black Masculinities* (2013) Мар-

¹⁹ Поп.: *Seidman S. Społeczne tworzenie seksualności. / Tłum. P. Tomanek. — Warszawa, 2012. — S. 129–133.*

²⁰ Поп.: *Connell R. Socjologia płci... — S. 50 et al.*

²¹ *Anderson E. Inclusive Masculinity. — New York–London, 2009.*

ка Ентоні Ніла. Впродовж останніх років виходять також часописи Journal of Black Masculinity та Journal of African American Males in Education. Достатньо і книжок, які деконструюють стереотипно «м'яку» маскулінність азіатів (добрим прикладом є антологія Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan за ред. Кам Луї та Моріса Лова 2005 року, чи видана 2014 року A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation Хоанг Тан Нгуєн, або Different Racisms: On Stereotypes, the Individual, and Asian American Masculinity Метью Салессеса) і розправляються з образом латиноамериканського «мачо» (варто згадати видану 2007 року Healing From Violence: Latino Men's Journey to a New Masculinity Крісаврії Велланд і Ніла Рібнера та God's Gang: Barrio Ministry, Masculinity, and Gang Recovery Едварда Орозко Флореса 2013 року). Одну з найчастіше порушуваних тем становить негетеронормативна сексуальність, якою займаються, зокрема, Тім Едвардс (Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity, and Feminism, 1994), Чері Джо Паско (Dude, You're a Fag: Masculinity and Sexuality in High School, 2007) і Крістен Шілт (Just One of the Guys?: Transgender Men and the Persistence of Gender Inequality, 2011). Дедалі інтенсивніше розвиваються студії «хлоп'ячості» (boyhood studies) і процесів формування чоловічості в дітей. Серед найцікавіших публікацій у цій сфері варто згадати Making American Boys: Boyology and the Feral Tale (2004) Кенета Кідда, Boyhoods: Rethinking Masculinities (2011) Кена Корбетта й When Boys Become Boys: Development, Relationships, and Masculinity (2014) Джуді Чу. З 2007 року виходить часопис, присвячений «хлоп'ячості», — Thymos: Journal of Boyhood Studies.

Спроби створення і опису нових, різноманітних моделей чоловічості доводять, що сьогодні, у другому десятилітті XXI століття, категорії та норми чоловічої поведінки перебувають у постійній перебудові. Найяскравішим прикладом може стати публічний образ чоловіка у збройних силах. Раніше військові, моряки і пілоти уособлювали чоловічу силу, витривалість, загартованість духу, силу волі, а травми, пов'язані з участю в Першій і Другій світових війнах, були вдало заховані за ширмою родинної приватності або мурами лікарень і притулків²². Цілком інший образ солдата подавали мас-медіа після війни у Перській затоці, коли показували вояків зі слізьми на очах, які розповідали про жах воєнних переживань і зверталися по допомогу до спеціалістів, щоб отямитися від шоку²³.

²² Див.: Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History (Gender in History) / Ed. by S. Dudink, K. Hagemann, J. Tosh. — Manchester, 2004; Jarvis C. S. The Male Body at War: American Masculinity during World War II. — DeKalb, 2010; Donald R., MacDonald K. Reel Men at War: Masculinity and the American War Film. — Lanham, 2011; Meyer J. Men of War: Masculinity and the First World War in Britain (Genders and Sexualities in History). — London, 2012.

²³ Див.: Mann B. Sovereign Masculinity: Gender Lessons from the War on Terror. — Oxford, 2014.

Рух(и) чоловіків на захист своїх прав

Сьогодні важливим елементом реконструкції маскулінності є суспільні рухи чоловіків. У дослідженнях цього явища можна виділити дві головні тенденції.

Перша пов'язана із загальними цивілізаційними змінами, які спричиняють те, що кризу маскулінності сприймають крізь призму неможливості віднайти задовільну відповідь на запитання: що в сьогоденному світі означає бути чоловіком? Це завдання настільки складне, що в постновітню епоху, коли категорія самої ідентичності є змінним поняттям, відтворення маскулінності як конструкта з виразними контурами стає практично неможливим.

Друга тенденція пов'язана зі слабшою фізичною кондицією сучасних чоловіків, які живуть значно менше від жінок, частіше хворіють на цивілізаційні недуги, вчиняють самогубства і відзначаються більшою схильністю до узалежнень.

Безсумнівно, «криза маскулінності» має і позитивний аспект — потенційну можливість зміни на краще стану актуальної чоловічості. Яцек Кохановські пише, що лише спричинений цією кризою крах винищувальної гегемоністської чоловічості дозволить завершити етап патріархальної влади і реконструювати світ²⁴.

Від початку свого існування студії чоловічості бути тісно пов'язані з рухом на захист чоловічих прав (*men's rights movement*, MRM). Починаючи від сімдесятих років XX століття, такі організації здобувають дедалі більшу популярність на Заході. Влучний діагноз поставив Майкл Флуд, пишучи, що «рух чоловіків — це рух, повний суперечностей, у склад якого входять групи захисників чоловічих привілеїв, а також ті, які прагнуть їх ліквідувати. Його елементами є різні гілки — чоловічі анархісти, профеміністи, групи духовного чи спіритуалістичного характеру, правозахисники чоловіків і захисники батьківських прав. Кожен напрямок має свою мету, акцентує на власних проблемах, по-різному конструє суспільну дійсність»²⁵. Позаяк сьогодні можна говорити не про одну маскулінність, а лише про їх велику кількість, то й чоловічі рухи, за М. Флудом, також численні. М. Кімел поділяє їх на три основні категорії: антифеміністичний рух, маскулінні рухи *sensu stricto* та профеміністські рухи. Натомість М. Месснер у праці *Politics of Masculinities: Men in Movements* (1997) не розробляє окремої типології, а узалежнює маскулінні рухи від статі учасників.

Варто детальніше розглянути найпопулярніші зі згаданих рухів: рух захисту батьківських прав, рух захисту прав чоловіків, міфопоетичний рух, чоловічі парарелігійні рухи, а також профеміністський рух.

Перший, рух захисту батьківських прав, зосереджується на захисті батьківських прав чоловіків (переважно під час розлучень та абортів). Сьогодні цей

²⁴ *Kochanowski J. Socjologia seksualności: Marginesy. — Warszawa, 2013.*

²⁵ *Flood M. Men's Movements // Community Quarterly. — 1998 (June). — No. 46. — P. 62.*

рух діє найактивніше, маючи на меті демонополізувати права жінок на опіку над дітьми у процесах розлучення, а також бореться за право голосу майбутніх батьків у рішеннях щодо вагітності дружин чи партнерок. Методами роботи руху є не лише інформування, а й надання конкретних юридичних порад чи допомоги чоловікам уже в судових залах, забезпечення психологічної допомоги. Члени руху поділяються на про- й антифеміністів. Хоча загалом організація бореться за слушну справу, одна з її частин спирається на мізогінічний дискурс, який проявляється, наприклад, у боротьбі за неприсудження колишнім дружинам і дітям аліментів або значне їх зниження²⁶. Велике значення має також формування відповідного медіального дискурсу. Найголовніші організації цього руху — американська Fathers and Families, британська Families need Father і канадська Fathers Canada.

На такому високому рівні перебуває рух захисту прав чоловіків, який представляють відомі організації світового рівня, зокрема американські National Center for Men чи National Coalition of Free Men. Основною їх зброєю є масові медіальні кампанії, що протидіють дискримінації чоловіків у публічній та приватній сферах. Найактивніше досліджувані галузі — це ринок праці (зокрема вищий, ніж для жінок, пенсійний вік, короткий період відпустки батька для догляду за дитиною), армія, родина (наприклад, протидія стереотипові чоловіка як єдиного годувальника сім'ї, проблеми насильства з боку жінок), право (серед найчастіших проблем — несправедливе сімейне право та звинувачення у сексуальному насильстві), політика охорони здоров'я (надто малі суми на лікування чоловіків, які живуть менше, ніж жінки) та ментальна сфера (символічне насильство, неправдиві стереотипи).

Наступний рух — міфопоетичний — прагне відбудувати сутність «справжньої чоловічості», корінь якої під впливом індустріалізації та окремих хвиль феміністських рухів зазнав значних утрат. Програма відбудови чоловічості, натхнена психоаналізом і міфологією (за аналогією до сильних міфологічних воїнів, легендарних героїв), реалізовується на спеціально організованих зустрічах і таборах, учасниками яких можуть бути лише чоловіки. Вона спирається на певні ритуали, які очолює ментор — учитель («чоловіча матір»). Духовними батьками цього руху стали Стівен Біддалф і Роберт Блай, автор культової, перекладеної кільканадцятьма мовами книжки «Залізний Джон». Головні організації, що формують діяльність цього руху, — це міжнародна Mankind Project і американська Men's Circle. На відміну від інших подібних організацій, міфопоетичний рух не зосереджується на суспільних проблемах чоловіків.

Найпопулярніший, парарелігійний, рух представляє американська організація Promise Keepers, заснована Біллом МакКарті та Джоном Райлем 1991 року в Колорадо. Метою цього руху є запровадження нового суспільного по-

²⁶ Kimmel M. *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. — New York, 2013. — P. 135–168.

ряду на основі християнської релігії, де головну роль відіграють чоловіки, які від природи наділені здатністю виконувати владні функції на всіх суспільних рівнях — як публічному, так і особистому. При цьому вони покликаються на мізогінічну аналогію: як Христос є головою Церкви, так чоловік є головою сім'ї, а жінка має бути йому покірна. Вступ до лав *Promise Keepers* має свій ритуал: кожен чоловік повинен скласти сім обітниць: молитви, дружніх стосунків із чоловіками, моральної та сексуальної чистоти, зміцнення подружніх стосунків і родини, а також визнання багаторасовості й подавання прикладу, гідного наслідування іншими чоловіками.

Нескладно зауважити, що частина згаданих організацій має мізогінічний і антифеміністський характер. Їх представники заперечують існування чоловічої домінації і символічного насильства, ба більше, твердять, що саме жінки (привілейованіші завдяки можливості самореалізації у ролі матері), поступово знецінюють суспільну позицію чоловіків (такого типу дискурс можна виявити у працях Кеннета Клаттербаха, Уоррена Фарреллі чи Герба Голдберга)²⁷. У виданій наприкінці 2013 року книжці *Angry White Men* Майкл Кімел показав, що часто представники різних рухів убачають у собі жертви системи, де нібито пріоритетну роль відіграють жінки і меншини (з'являються голоси, що називають новий суспільний порядок «мартіархальним»). Використовуючи слоган *A Black Woman Stole My Job* («Темношкіра жінка вкрала мою роботу»), взятий із ток-шоу, цей соціолог показує, що головною проблемою чоловічих рухів є відчуття втрати чогось, що насправді ніколи їм не належало. Фемінізм став для них грізною ідеологією, яка пропагує ненависть до чоловіків. Кімел показує, що сучасні чоловічі рухи вбачають у жінці або перебільшену жіночість, яка фінансово використовує чоловіків, або ж особу мало жіночу і пасивну в інтимних стосунках; легковажать проблему насильства, перекладаючи провину на жінок, звинувачуючи їх у «ловленні чоловіків на дитину», а далі — в обмеженні батьківських прав чоловіків. Соціолог звертає увагу на факт, що вказані рухи повністю оминають досвід і потреби «інших» чоловіків (гомосексуалів, темношкірих, азіатів та ін.). Мало того, Кімел підкреслює, що часто чоловіки, члени цих рухів, трактують особисті проблеми в категоріях колективної фрустрації; вказує, що групи «розлючених чоловіків» домагаються винятково прав, забуваючи про відповідальність, яка з них випливає (наприклад, аліменти, опіка над дитиною)²⁸.

(Про)феміністи, зокрема М. Кімел, Дейдід Тейсі, Джексон Кат і Роберт Дженсен, підважують культурний ідеал чоловічості, в патріархальній системі вбачаючи джерело складнощів не лише жінок, а й самих чоловіків, які не

²⁷ Поп.: *Clatterbaugh K. C. Contemporary Perspectives on Masculinity: Men, Women, and Politics in Modern Society.* — Boulder, Co., 1997; див.: *Maddison S. Private Men, Public Anger: The Men's Rights Movement in Australia // Journal of Interdisciplinary Gender Studies.* — 1999. — No. 4 (2). — P. 39–52; *Farrell W. The Myth of Male Power: Why Men Are the Disposable Sex.* — New York, 1993.

²⁸ Поп.: *Kimmel M. Angry White Men...* — P. 99–134.

вписуються у домінуючу модель чоловічості. Цей рух підтримує феміністську ініціативу, що пропагує, зокрема, статеве рівноправ'я та високу соціальну допомогу на дітей²⁹. У 2014 році вийшла друком антологія *Voice Male: The Untold Story of the Pro-Feminist Men's Movement* за редакцією Роба А. Окуня, яка документує історію і досягнення цього руху. Значну увагу приділено численним питанням, які хвилюють дослідників masculinities studies, зокрема «хлоп'ячості», зміні маскулінної моделі, чоловічості етнічних меншин, батьківства, чоловічих жертв насильства, стосунків чоловіків і фемінізму, здоров'я, подолання насильства щодо жінок і досвіду чоловіків ЛГБТК³⁰.

Незважаючи на те, що такі організації не закоринилися у Центрально-Східній і Південно-Східній Європі, варто підкреслити, що й там подібні рухи доволі активно розвиваються. До прикладу, в Польщі вже кілька років діють такі чоловічі рухи: рух феміністів (його попередниками, як удадо зауважила Катажина Войніцка, можна визнати дослідників XIX–XX століття Едварда Прондзинського, Адама Вісьліцького, Леона Білінського, творців «Чоловічої ліги на захист прав жінок», а також затятого захисника жіночих прав Тадеуша Боя-Желеньського. Сьогодні профеміністи організують численні суспільні ініціативи, напр., «Чоловіки проти насильства над жінками» або «Голоси проти насильства»); рух захисників батьківських прав (перше «Об'єднання на захист прав батьків» з'явилося 1989 року, сьогодні рух представляють «Столичне об'єднання на захист прав батька», «Центральне об'єднання на захист прав батька і дитини», «Об'єднання для вшанування прав дітей і родини "Батьки з Триміста"» і «Центр прав батька і дитини»), а також рух чоловічої духовності (угруповання «Чоловіче коло» і «Чоловіки св. Йосифа», що постали на початку XXI століття, є відповідниками американського міфопоетичного руху й організації *Promise Keepers*)³¹. В інших слов'янських країнах багато чоловіків підтримує дії феміністок і середовища ЛГБТК, однак жодного чоловічого профеміністського руху тут немає. Активно ж розвиваються організації на захист прав батьків, які, на відміну від багатьох американських організацій, не застосовують в офіційному дискурсі антифемінізму. Найдієвіші серед цих рухів — російський «Межрегиональный отцовский комитет» (МОК)³², український «Міжнародний центр батьківства»³³, чеський *Unie otců — otcové za práva dětí*³⁴, сербський *Udruženje Tata*³⁵.

²⁹ Поп.: *Kimmel M. Against the Tide: Pro-Feminist Men in the U.S., 1776–1990.* — Boston, 1992.

³⁰ *Voice Male: The Untold Story of the Pro-Feminist Men's Movement* / Ed. by Rob A. Okun; foreword by Michael S. Kimmel. — Northampton, 2014.

³¹ Див.: *Wojnicka K. Męskie ruchy społeczne we współczesnej Polsce: wybrane ustalenia i wnioski* // *Acta Universitatis Lodzianis Folia Sociologica.* — 2013. — Nr. 47. — S. 87–103.

³² Див.: <http://otkom.ru>

³³ Див.: <http://www.tato.net>

³⁴ Див.: <http://www.unie-otcu.cz>

³⁵ Див.: <http://www.tata.rs>

Підсумки

Узагальнюючи, варто пам'ятати, що різні парадигми чоловічості не заперечують одна одну, а взаємодоповнюються. Однак відмінність між теорією і практикою в галузі masculinities studies (так, як у випадку чоловічих рухів) — значна і значно більша, ніж у феміністських студіях (що видається логічним, бо коли починалися студії чоловічості, фемінізм уже входив у третю хвилю). Особлива диспропорція помітна у предметі досліджень. Деякі теми надзвичайно популярні (політика, спорт, насильство, здоров'я, батьківство, сексуальність, негетеронормативні аспекти ідентичності, раса), натомість мало досліджень у галузі імагології, тобто в аспекті аналізу типів і образів чоловічості в мас-медіа, культурі та щоденному житті. Однак навіть ця ситуація у дослідженнях поволі змінюється, про що свідчать хоча би публікації на тему образів маскулінності в американському воєнному та повоєнному кіно: *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir* (2005) Майка Чопра-Гранта, *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American War Film* (2007) Роберта Ебервейна та *Male Beauty: Postwar Masculinity in Theater, Film, and Physique Magazines* (2014) Кеннета Краусса; книжка, присвячена постаті бунтівника в американській попкультурі другої половини ХХ століття *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity* (2005) Лірома Медовоя чи *Pixar's Boy Stories: Masculinity in a Postmodern Age* (2014) Шаннон Р. Вуден і Кена Джілама, де автори аналізують моделі чоловічості на прикладі героїв у мультфільмах студії Pixar Animation Studios (Disney Pixar) і досліджують їх вплив на формування чоловічості у хлопців. Хоча роки першого десятиліття ХХІ століття внесли революційні зміни у цю ситуацію, та дослідницькі диспропорції надалі дуже помітні й узалеженні від геополітичного розміщення країни. І тут знову виявляється нерівномірний розклад masculinities studies. Хоча кількість маскулінних кроскультурних студій сьогодні зростає в шаленому темпі, більшість досліджень виконується на Заході та спирається на західний матеріал. Ця тематика стає дедалі популярніша в академічному дискурсі Центрально-Східної та Південно-Східної Європи, хоча там надалі немає жодного осередку, який досліджував би masculinities studies³⁶. У Польщі ключовими особами, що займаються маскулінністю, є Збішко Мелосік³⁷, Яцек Кохановські³⁸, Блажей Варкоцкі³⁹ та Катажина Войніцка⁴⁰, в Росії — згаданий уже Ігор Кон, в Україні — Сер-

³⁶ Незважаючи на це, багато осередків *gender studies* пропонують заняття, присвячені *masculinities studies*.

³⁷ Див.: *Melosik Z. Kryzys męskości w kulturze współczesnej.* — Kraków, 2006.

³⁸ Див.: *Kochanowski J. Fantazmat różnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów.* — Kraków, 2004; *idem. Socjologia seksualności: Marginesy.* — Warszawa, 2013.

³⁹ Див.: *Warkocki B. Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności.* — Warszawa, 2007.

⁴⁰ Див.: *Karuzela z mężczyznami / Pod. red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy.* — Kraków, 2011.

гій Жеребкін⁴¹ (представляє харківське гендерне середовище), в Чехії — Хана Мажікова та Іва Шмідова⁴², в Боснії та Герцеговині — Ясмінка Бабіч Авдіспахіч, а в Сербії — Свенка Савіч⁴³.

У Центрально-Східній Європі, де не лише маскулінні студії, а й гендерні як такі залишаються надалі малодослідженим і грузьким явищем. Дослідник, виходячи на це поле, змушений пройти важкі випробування, що виникають із внутрішніх складнощів самої сутності проблеми, а також подолати цілу низку перешкод, які не мають нічого спільного з культурознавчою, літературознавчою чи історично-літературною суттю справи. Одним із перших і водночас найчастіших закидів є спроба гендерної ідеологізації наукового дискурсу, наступний — наслідування актуальної дослідницької моди або ж зловживання методологічною гендерною термінологією тощо.

Необхідно звернути увагу на, здавалося б, очевидну, хоча й, як показує наукова практика, не цілком усвідомлену західними та навіть центрально-європейськими дослідниками проблему. Йдеться про розроблені західною наукою гендерні стратегії та методологічний інструментарій, які у випадку центрально- чи східноєвропейської культури можуть слугувати лише вихідним пунктом, фундаментом, на якому українські гендерні студії повинні випрацювати власні методи та інструменти, за допомогою яких можна буде ефективно діагностувати, досліджувати й описувати національну своєрідність українського маскулінного (чи, ширше, гендерного) дискурсу. Безсумнівно, сьогодні це найактуальніше завдання для дослідників, які займаються слов'янськими gender studies.

Бібліографія

1. Кон, Игорь. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире // Введение в гендерные исследования / Под ред. И. Жеребкина. — Х.—СПб., 2001. — Ч. 1. — С. 562–606.
2. Кон, Игорь. Маскулінність в меняющемся мире // Вопросы философии. — 2010. — № 5. — С. 25–36.
3. *Andermahr, Sonya; Lovell, Terry; Wolkowitz, Carol. A Glossary of Feminist Theory.* — London, 2000.
4. *Anderson, Eric. Inclusive Masculinity.* — New York–London, 2009.
5. *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan / Ed. by Kam Louie, Morris Low.* — London–New York, 2005.

⁴¹ Див.: *Zherebkin S. «Male Fantasies» in Ukraine: «Fucking Women and Building Nation» // Gender Studies Journal (Eastern Europe).* — 2006. — No. 14. — P. 38–59.

⁴² Див.: *Mařková H. Proměna rolí muže a ženy v rodině // Společnost žen a mužů z aspektu gender.* — Praha, 1999 — S. 59–67; *Šmídová I. Men in the Czech Republic: A Few Questions and Thoughts on Studying (Some) Men // Czech Sociological Review, VII.* — 1999. — Nr. 2. — S. 215–222.

⁴³ *Savić S. Seksizam u jeziku — politika omalovažavanja // Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse / Pod red. M. Blagojević.* — Beograd, 2002. — S. 65–85.

6. *Badinter, Elisabeth*. XY. Tożsamość mężczyzny / Tłum. G. Przewłocki. — Warszawa, 1993.
7. *Bird, Sharon R.* Theorizing Masculinity: Current Trends in Social Sciences // *Gender Studies*. — 2006. — No. 14. — P. 6.
8. *Bradley, Harriet*. Пłeć / Tłum. E. Chomicka. — Warszawa, 2008.
9. *Butler, Judith*. Bodies that Matter: on the Discursive Limits of «Sex». — New York, 1993.
10. *Butler, Judith*. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. — New York, 1990.
11. *Butler, Judith*. Undoing Gender. — New York, 2004.
12. *Carver, Terrell*. Gender is not a Synonym for Women. — Boulder, Co., 1986.
13. *Chopra-Grant, Mike*. Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir.— London–New York, 2005.
14. *Chu, Judy Yi*. When Boys Become Boys: Development, Relationships, and Masculinity. — New York, 2014.
15. *Clatterbaugh, Kenneth C.* Contemporary Perspectives on Masculinity: Men, Women, and Politics in Modern Society. — Boulder, 1997.
16. *Connell, Raewyn*. Gender and Power. — Cambridge, 1987.
17. *Connell, Raewyn*. Masculinities. — Cambridge, 1995.
18. *Connell, Raewyn*. Socjologia płci. Пłeć w ujęciu globalnym / Przeł. O. Siara. — Warszawa, 2013.
19. *Connell, Raewyn; Messerschmidt, James W.* Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept // *Gender & Society*. — 2005 (December). — Vol. 19. — No. 6. — P. 829–859.
20. *Corbett, Ken*. Boyhoods: Rethinking Masculinities. — New Haven, 2011.
21. *Cranny-Francis, Anne; Waring, Wendy; Stavropolous, Pam; Kirby, Joan*. Gender Studies: Terms and Debates. — New York, 2003.
22. *Donald, Ralph; MacDonald, Karen*. Reel Men at War: Masculinity and the American War Film. — Lanham, 2011.
23. *Eberwein, Robert*. Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American War Film. — New Brunswick, 2007.
24. *Edwards, Tim*. Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity, and Feminism. — London–New York, 1994.
25. *Farrell, Warren*. The Myth of Male Power: Why Men Are the Disposable Sex. — New York, 1993.
26. *Flood, Michael*. Men's Movements // *Community Quarterly*. — 1998 (June). — No. 46. — P. 62–71.
27. *Hooks, Bell*. The Will To Change: Men, Masculinity and Love. — New York, 2005.
28. *Hooks, Bell*. We Real Cool: Black Men and Masculinity. — New York, 2004.
29. *Hyży, Ewa*. Feminizm a ruchy męskie // *Queerowanie Feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?* / Red. J. Zakrzewska. — Poznań, 2007. — S. 39–68.
30. *Jarvis, Christina S.* The Male Body at War: American Masculinity during World War II. — DeKalb, 2010.

31. Karuzela z mężczyznami / Pod. red. Katarzyny Wojnickiej, Eweliny Ciaputy. — Kraków, 2011.
32. Kidd, Kenneth B. Making American Boys: Boyology and the Feral Tale. — Minneapolis–London, 2004.
33. Kimmel, Michael. Against the Tide: Pro-Feminist Men in the U.S., 1776–1990. — Boston, 1992.
34. Kimmel, Michael. Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era. — New York, 2013.
35. Kimmel, Michael. Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity. — Thousand Oaks, CA, 1987.
36. Kimmel, Michael; Messner, Michael. Men's Lives. — New York, 1989.
37. Kochanowski, Jacek. Fantazmat różnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów. — Kraków, 2004.
38. Kochanowski, Jacek. Socjologia seksualności: Marginesy. — Warszawa, 2013.
39. Krauss, Kenneth. Male Beauty: Postwar Masculinity in Theater, Film, and Physique Magazines. — Albany, 2014.

40. Lloyd, Moya. Judith Butler. From Norms to Politics. — Cambridge, 2007.

41. Maddison, Sarah. Private Men, Public Anger: The Men's Rights Movement in Australia // Journal of Interdisciplinary Gender Studies. — 1999. — No. 4 (2). — P. 39–52.
42. The Making of Masculinities: The New Men's Studies / Ed. Harry Brod. — Winchester, Mass, 1987.
43. Male Order: Unwrapping Masculinity / Ed. by Chapman, Rowena; Rutherford, John. — London, 1989.
44. Male Roles, Masculinities and Violence: A Culture of Peace Perspective / Ed. by Connell, Raewyn; Breines, Ingeborg; Eide, Ingrid. — Paris, 2000.
45. Mann, Bonnie. Sovereign Masculinity: Gender Lessons from the War on Terror. — Oxford, 2014.
46. Maříková, Hana. Proměna rolí muže a ženy v rodině // Společnost žen a mužů z aspektu gender. Praha, 1999. — S. 59–67.
47. Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History (Gender in History) / Ed. by Dudink Stefan; Hagemann, Karen; Tosh, John — Manchester, 2004.
48. Medvovi, Leerom. Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity. — Durham, 2005.
49. Melosik, Zbyszko. Kryzys męskości w kulturze współczesnej. — Kraków, 2006.
50. Messner, Michael. Politics of Masculinities: Men in Movements. — Thousands Oaks, CA, 1997.
51. Meyer, Jessica. Men of War: Masculinity and the First World War in Britain (Genders and Sexualities in History). — London, 2012.
52. Millet, Kate. Sexual Politics. — Garden City, NY, 1970.

53. Neal, Mark Anthony. Looking for Leroy: Illegible Black Masculinities. — New York, 2013.
54. Nguyen, Hoang Tan. A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation. — Durham, 2014.

55. *Orozco, Flores Edward*. God's Gang czy Barrio Ministry, Masculinity, and Gang Recovery. — New York, 2013.
56. *Parsons, Talcott; Bales, Robert*. Family, Socialization, and Interaction Process. — Glencoe, 1955.
57. *Pascoe, Cheri Jo*. Dude, You're a Fag: Masculinity and Sexuality in High School. — Berkeley–Los Angeles, 2007.
58. *Richardson, Riché*. Black Masculinity and the U.S. South: From Uncle Tom to Gangsta. — Athens, GA, 2007.
59. *Salesses, Matthew*. Different Racisms: On Stereotypes, the Individual, and Asian American Masculinity. — Williamsburg, 2014.
60. *Savić, Svenka*. Seksizam u jeziku — politika omalovažavanja // Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse / Pod red. M. Blagojević. — Beograd, 2002. — S. 65–85.
61. *Schilt, Kristen*. Just One of the Guys?: Transgender Men and the Persistence of Gender Inequality. — Chicago, 2011.
62. *Seidman, Steven*. Społeczne tworzenie seksualności / Tłum. P. Tomanek. — Warszawa, 2012. — S. 129–133.
63. *Šmídová, Iva*. Men in the Czech Republic: A Few Questions and Thoughts on Studying (Some) Men // Czech Sociological Review, VII. — 1999. — Nr. 2. — S. 215–222.
64. Voice Male: The Untold Story of the Pro-Feminist Men's Movement / Ed. by Rob A. Okun; foreword by Michael S. Kimmel. — Northampton, 2014.
65. *Walby, Sylvia*. Gender Transformations. — London–New York, 1990.
66. *Walby, Sylvia*. Patriarchy at Work: Patriarchal and Capitalist Relations in Employment. — Cambridge, 1986.
67. *Walby, Sylvia*. Theorizing Patriarchy. — Oxford, 1990.
68. *Warkocki, Błażej*. Homo wiadomo. Polska proza wobec odmienności. — Warszawa, 2007.
69. *Welland, Christauria; Ribner, Neil*. Healing From Violence: Latino Men's Journey to a New Masculinity. — New York, 2007.
70. *Wojnicka, Kartazyna*. Męskie ruchy społeczne we współczesnej Polsce: wybrane ustalenia i wnioski // Acta Universitatis Lodzianis Folia Sociologica. — 2013. — Nr. 47. — S. 87–103.
71. *Wooden, Shannon R.; Gillam, Ken*. Pixar's Boy Stories: Masculinity in a Postmodern Age. — Landam, 2014.
72. *Zherebkin, Sergei*. «Male Fantasies» in Ukraine: «Fucking Women and Building Nation» // Gender Studies Journal (Eastern Europe). — 2006. — No. 14. — P. 38–59.

2 Джерела гендерного дискурсу в українському суспільстві й культурі

Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики

Тетяна Бурейчак

Пострадянські чоловіки та маскуліність досі рідко ставали об'єктами наукового дослідження¹. Попри те, що в останні два десятиліття відбувається процес інституціоналізації гендерних досліджень і розвиваються критичні феміністські студії, а останніми роками дедалі більшу увагу притягує квір-теорія, фокусом цих ініціатив є здебільшого жіночий досвід, ідентичність, сексуальність і гендерна нормативність, щодо яких ведеться дискусія у зв'язку із патріархатом, усталеною системою соціальних нерівностей та ієрархій. Жінки та носії негетеросексуальної ідентичності проблематизуються через їх дискримінацію, іншування та невписування у категорію норми. Натомість владні механізми, які відтворюють цю гендерну систему та укріплюють позиції інших (передусім певних груп чоловіків), поки що вивчені недостатньо. Мала кількість критичних досліджень, які деконструюють різні аспекти влади чоловіків, у ситуації укріплення патріархатних тенденцій у пострадянській Україні є великою проблемою, яка відображає відтворення невидимості цієї влади. Ймовірно, маргіналізація питань чоловіків та маскуліності в академічному полі тимчасова і пов'язана лише із зародженням інтересу до цієї проблематики, тому, можливо, ця сфера досліджень згодом приверне належну увагу й перетвориться у важливий стратегічний блок пострадянських гендерних досліджень.

Мета цієї статті — запропонувати огляд домінантних у сучасному українському суспільстві гендерних дискурсів та ідеалів маскуліності, простежити, як за їх допомогою відтворюється гегемонія чоловіків, та проаналізувати відтворення гендерної нерівності й переваг чоловіків у різних соціальних інститутах. Стаття розпочинається з огляду теоретичного інструментарію, який використовується для концептуалізації маскуліності та влади чоловіків, пропонує огляд трансформації гендерного режиму з радянського до пострадянського періоду, що продовжує аналіз прикладів конкретних гендерних дискурсів і практик чоловіків у політиці, економіці та сім'ї.

Поштова адреса: Tema Genus, Department of Thematic Studies, Linköping University, Linköping 581 83, Sweden. *E-mail:* bureychak@gmail.com

¹ О муже(Н)ственности / Ред. С. Ушакин. — Москва, 2002. — 720 с.; *Novikova I.* Latvia: Men and the (re)creation of nationhood // Men and masculinities in Europe. — London, 2006. — P. 161–188; *Кон И.* Мужчина в изменяющемся мире. — Москва, 2009. — 496 с.

Чоловіки, маскуліність і влада: теоретичні підходи

Питання про те, як можна описувати та пояснювати пострадянські маскуліності та чи доречно при цьому застосовувати концептуальний апарат і комплекс теорій, розроблених в англосаксонському академічному контексті, складне та неоднозначне. Водночас у ситуації недостатності локальних методологічних інструментів теоретичний імпорт із Заходу стає майже неминучий. Легітимізуючи цю практику, відомий російський дослідник Ігор Кон зазначає, що позаяк досліджень чоловіків та маскуліності на Заході багато, це сприяє підвищенню їх якості. «Якщо у вас мало молока, то звідки візьмуться вершки?», — риторично запитує науковець, натякаючи на низьку кількість та потенційно невисоку якість локальних досліджень із питань чоловіків та маскуліності². Однак очевидно, що некритичне використання західних теоретичних напрацювань не може сприяти повноцінному відображенню та критичному аналізу локальних процесів і специфіки, тому, навіть запозичуючи певні концепти, надзвичайно важливе визначення міри їх адекватності до локального контексту та оперування із врахуванням цієї особливості.

Упродовж тривалого історичного періоду чоловіча норма в культурі розумілася як загальносоціальна універсалія, до якої може бути зведений весь людський досвід. Ця позиція отримала назву андроцентризму. Попри центральність та нормативність чоловічого досвіду та буття у соціальних і гуманітарних науках, чоловіки донедавна не розглядалися крізь призму гендеру. В англосаксонській академічній традиції (у Північній Америці, Західній Європі та Австралії) зародження дослідницького інтересу до проблематики чоловіків та маскуліності з гендерної перспективи припадає на середину та другу половину 1970-х років³. Це зацікавлення великою мірою було пов'язане із поштовхом другої хвилі фемінізму, а також сукупністю інших, деколи суперечливих факторів, як-от: рух за права сексуальних меншин, поширення профеміністських та антифеміністських організацій за права чоловіків, зростання громадського занепокоєння зміною ролей чоловіків, дискусії про кризу маскуліності тощо. Слід відзначити, що не всі напрями у так званих чоловічих студіях прихильні до фемінізму, однак ті, що позиціонують себе як наукові, безперечно, є такими. Вони, зокрема, сприяють критичному аналізу чоловічих досвідів, які не мають на меті посилити владу чоловіків, а навпаки, пропонують важливі перспективи дослідження гендерних відносин та відтворення, утвердження і нормалізацію влади стосовно чоловіків. Аби під-

² Кон І. Мужчина в изменяющемся мире... — С. 8.

³ Carrigan T., Connell B., Lee J. Towards a New Sociology of Masculinity // Theory and Society. — 1985. — Vol. 14/5. — P. 551–604.

креслити профеміністську орієнтацію сучасних досліджень, це наукове поле отримує назву критичних студій чоловіків та маскулінності⁴.

Критичні дослідження чоловіків та маскулінності ґрунтуються на соціально-конструктивістських і частково постструктуралістських теоретичних засадах. Вони передбачають розуміння маскулінності як такої, яка зумовлена низкою соціально-культурних уявлень про те, що означає бути чоловіком. Аби відповідати цим уявленням, чоловіки повинні постійно конструювати та підтверджувати свою маскулінність через множину соціальних практик. Так акцентується те, що «бути маскуліним» (being masculine) — це передусім «творити маскулінність» (doing masculinity). Інший важливий аспект — визнання уявлень про маскулінність мінливими, а також індивідуально, соціально, культурно та історично зумовленими, тобто наголошується на існуванні множинних розумінь чоловічого буття. З огляду на це йдеться не про один взірець маскулінності, а про різні її типи та про їх плинність і перебування у постійній зміні. Види маскулінності завжди існують на перетині гендеру та інших соціальних категорій, зокрема етнічності, класу, сексуальності, (не)повносправності, віку, освіти тощо. Досвіди соціального включення, виключення, субординації та привілеїв, які визначають позицію індивіда в суспільстві, спираються на сукупність соціальних маркерів ідентичності, де гендер є лише одним із них. Концепт, який описує це накладання та взаємозумовлення соціальних категорій у визначенні ідентичності та владних відносин, дістав назву інтерсекційності⁵.

Найвпливовішою теорією, яка описує ієрархічні взаємини між формами маскулінності, є теорія гегемонної маскулінності Рейвін Коннелл⁶. Запозичуючи поняття гегемонії із праць Антоніо Грамші та Луї Альтюссера, Коннелл стверджує, що гегемонна маскулінність передбачає існування способу, за допомогою якого певні групи чоловіків посідають домінантне становище у суспільстві, та наявність соціальних відносин, що легітимізують і відтворюють таку ситуацію. Зокрема для уможливлення гегемонії у структурі відносин маскулінності необхідні такі елементи, як співучасть, маргіналізація та субординація.

Гегемонна маскулінність може бути визначена як конфігурація гендерної практики, що втілює актуальну на даний момент відповідь на питання щодо легітимності патріархату, та яка гарантує домінантне становище чоловіків та субординацію жінок, —

⁴ Kimmel M., Hearn J., Connell R. W. (eds.). *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. — Thousand Oaks, 2005.

⁵ Crenshaw K. Demarginalizing the Intersections of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics // *University of Chicago Legal Forum*. — 1989. — Vol. 14. — P. 538–554.

⁶ Carrigan T., Connell B., Lee J. Towards a New Sociology of Masculinity... — P. 551–604; Connell R. W., Messerschmidt J.W. Hegemonic masculinity. Rethinking the concept // *Gender and Society*. — 2005. — No. 19 (6). — P. 829–859.

стверджує Р. Коннелл⁷. Для гегемонної маскулінності характерні такі особливості: по-перше, домінування не лише над жінками, а й над групами чоловіків (наприклад, над малокваліфікованими, молодшими, гомосексуалами тощо); по-друге, обов'язкова гетеросексуальність; по-третє, відповідність історичному контексту. Гегемонія — це спосіб формування домінантних груп чоловіків, який може бути відмінним для різних історичних періодів. Важливим аспектом теорії гегемонної маскулінності є те, що вона уможливує розгляд владних відносин не лише між різними гендерними групами, а й усередині кожної з них.

Джеф Херн стверджує, що для того, аби зрозуміти чоловіків та критично їх досліджувати, вони мають бути денатуралізовані та деконструйовані подібно до того, як постколоніальна теорія деконструє та денатуралізує білого суб'єкта⁸. До сьогодні більшість практик чоловіків у публічній та приватній сфері не розглядаються як гендеровані. Вони просто відбуваються та сприймаються як «нормальні». Важливо, що чоловіки, особливо білі, повносправні, гетеросексуальні та професійно успішні, не вважають гендер джерелом їхніх соціальних привілеїв, натомість жінки часто визнають власний гендер як обмежувальний фактор, який позбавляє їх доступу до певних благ і ресурсів, наприклад, швидкого просування кар'єрною драбиною, високої заробітної плати чи самореалізації у престижних соціальних сферах — політиці, бізнесі тощо. Гендер жінок часто стає джерелом їх прямої чи прихованої дискримінації, скажімо, дискримінації під час прийому на роботу з огляду на наявність маленьких дітей чи потенційну вагітність, сексистські жарти, виконання повного обсягу хатньої роботи та обслуговування членів родини. Так, як білі люди не мислять про себе в термінах раси і часто вважають проблему расизму проблемою представників інших рас, так і гендер для чоловіків є чимось самоочевидним і таким, що дозволяє їм отримувати, за висловом Майкла Кімела, «патріархатні дивіденди» — відсутність дискримінації та привілейований статус⁹. Невидимість маскулінності, на думку дослідника, спричиняє гендерну нерівність у її матеріальному та ідеологічному вимірах.

У соціологічних та феміністських теоріях для позначення та опису влади чоловіків найчастіше використовуються такі концепти, як патріархат, андроцентризм, маскулінізм, мачизм, гегемонна маскулінність, гегемонія чоловіків тощо. Спільним для цих понять є визнання гендерної нерівності й домінування чоловіків як соціальної проблеми, а відмінним — акценти в описі цієї проблеми та масштаби її узагальнення.

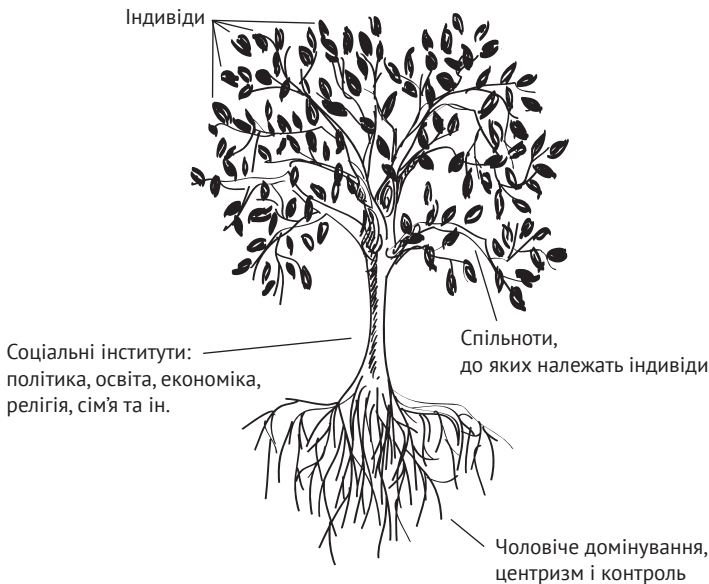
⁷ Connell R. W. *Masculinities*. — Cambridge, 1995. — P. 77.

⁸ Hearn J. Neglected Intersectionalities in Studying Men: Age/ing, Virtuality, Transnationality // *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-faceted Concept in Gender Studies* / Ed. H. Lutz, M. T. Herrera Vivar, L. Supik. — Farnham, 2011. — P. 89–104.

⁹ Kimmel M. Globalization and its mal(e)contents: the gendered moral and political economy of terrorism // *International Sociology*. — 2003. — No. 18. — P. 603–618.

Найзагальніше патріархат можна визначити як чоловіче домінування та систему відносин, які уможливають панування чоловіків над жінками¹⁰. Патріархат — один із засадничих концептів у більшості феміністських теорій, однак стратегія його подолання розуміється по-різному. В межах різних теорій акцентуються різні аспекти патріархату, проте всі вони спільні в тому, що влада та здатність до керування є не безумовною, природно визначеною чи божественно даною рисою чоловіків, а продуктом певних, дискримінаційних за своєю суттю, соціальних конвенцій. Влада чоловіків часто розглядається у контексті двох сфер — публічної та приватної, що уможливорює використання термінів «публічний» та «приватний» патріархат¹¹. Перший передбачає домінування чоловіків на владних позиціях у сфері оплачуваної праці, другий — особливі емоційні та сімейні відносини, які відтворюють домінування чоловіків у приватній сфері. Позаяк у межах різних соціально-культурних контекстів влада чоловіків може реалізовуватися у різний спосіб, використовується також поняття історично диференційованих патріархатів¹².

Дерево патріархату — одна з метафор, що ілюструє визначення та функціонування патріархатної системи суспільства¹³ (іл. 1). Корені дерева символізують



Іл. 1. Дерево патріархату (за Алланом Джонсоном)

¹⁰ Millett K. *Sexual Politics*. — New York, 1969.

¹¹ Kimmel M. *Globalization and its mal(e)contents: the gendered moral and political economy of terrorism...*

¹² Walby S. *Patriarchy at Work*. — Cambridge, 1986.

¹³ Johnson A. G. *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*. — Philadelphia, 1997.

лічно позначають глибоковкорінену природу патріархату, яка базується на принципах чоловічого домінування, центризму та контролю і підтримується завдяки системі соціальних норм, цінностей та вірувань. Глибокі, розгалужені та складно переплетені корені символізують надзвичайну складність у викоріненні патріархату. Стовбур дерева позначає соціальні інститути, які підтримують патріархат: політика, освіта, економіка, релігія, наука, культура, сім'я, мас-медіа тощо. Ці інститути транслюють патріархатні принципи в різні сфери соціального життя. Гілля дерева — це спільноти, в які входять індивіди (наприклад, дитячий садок, школа, місце праці, церква, різноманітні реальні та віртуальні об'єднання тощо) і в яких вони інтерналізують патріархатну картину світу. Листя дерева — це самі індивіди, які стають носіями патріархатної ідеології. Хоча метафора дерева патріархату є спрощеним зображенням цього феномена, що не враховує його мінливості та агентності індивідів, проте це яскрава ілюстрація механізму відтворення патріархату як усталеної та глибоковкоріненої системи гендерних привілеїв і обмежень, які відтворюються на всіх рівнях суспільства.

Маскулінізм та мачизм є синонімічними категоріями, які позначають ідеологію та практику утвердження переваги чоловічої норми та усунення жінок. Як зазначає Оксана Кісь, у культурі мачизму наголошується чоловіче домінування над жінками та заохочується зверхньо-зневажливе ставлення до них¹⁴. Мачизм виявляє себе у хизуванні традиційними ознаками маскулінності, насамперед фізичною силою, агресивністю та сексуальною активністю. Вищі цінності мачизму — влада, незалежність, нехтування соціальними нормами та викличність поведінки.

Тоді як категорії патріархату, андроцентризму, маскулінізму та мачизму здебільшого одновимірні й розглядають владу в діалектичних відносинах маскулінного та фемінного, концепти гегемонної маскулінності та гегемонії чоловіків пропонують залучення й інших соціальних категорій, на перетині яких вибудовуються владні відносини.

Концепт гегемонної маскулінності Р. Коннелл пропонує визначення домінантного культурного ідеалу маскулінності та відповідних практик чоловіків¹⁵. Гегемонія у цьому разі передбачає добровільну згоду значної частини чоловіків і жінок щодо гендерної переваги чоловіків та розгляд такої ситуації як природної, закономірної. Погоджуючись із корисністю поняття гегемонії, Джеф Херн зауважує, що концепт гегемонної маскулінності вузький для розуміння влади чоловіків¹⁶. Натомість дослідник пропонує поняття гегемонії чоловіків, що передбачає повернення від деконструювання маскуліннос-

¹⁴ Кісь О. Сексизм у змі: Протидіючи комунікативному потокові // Збірник наукових праць Донецького державного університету управління. Серія «Спеціальні та галузеві соціології». — 2007. — Випуск 3 (80). — Т. 8. — С. 221–241.

¹⁵ Connell R. W. Masculinities. — Cambridge, 1995. — P. 77.

¹⁶ Hearn J. From hegemonic masculinity to the hegemony of men // Feminist Theory. — 2004. — Vol. 5. — P. 49–72.

ті до деконструювання чоловіків — як соціальної категорії у певній гендерній системі та як колективних й індивідуальних агентів соціальних практик. Цей підхід має на меті розгляд того, завдяки чому категорія чоловіків набуває гегемонного значення як універсальна норма; як вибудовується система диференціації між різними групами чоловіків та їхні відносини із жінками; які чоловіки та які практики чоловіків — у мас-медіа, релігії, державі тощо — найвпливовіші для визначення цих систем диференціацій; яка роль жінок у цьому процесі тощо.

Важлива особливість гегемонії чоловіків — її гнучкість і здатність до адаптації відповідно до соціально-історичного контексту. Це особливий гібридний історичний блок, який поєднує множинні практики, що забезпечують найкращу для певного контексту стратегію для реалізації влади чоловіків. Незважаючи на те, що загальні норми домінування чоловіків та деяких типів маскулінності можуть бути відносно універсальними, умови та стратегії їх реалізації суттєво відрізняються залежно від історичних та національних контекстів. З огляду на це можна говорити про різні стратегії реалізації гегемонії чоловіків. Якою ж є специфіка гегемонії чоловіків у пострадянській Україні?

Гендерний режим: від радянського до пострадянського

Розпад Радянського Союзу уможливив відкрите проголошення орієнтації держави на ринкову економіку та демократичні цінності. Водночас у гендерних питаннях демократизація розумілася доволі вузько — як опозиція до радянського досвіду, яку стереотипно сприймали як штучну та насильницьку спробу створення суспільства на засадах гендерної рівності.

Характеризуючи загалом гендерний режим СРСР, Олена Здравомислова та Ганна Тьомкіна¹⁷ визначають його як етакратичний, тобто такий, що передбачав провідну роль держави у регулюванні та контролі гендерних відносин у суспільстві. Радянська влада звертала велику увагу на вирішення «жіночого питання», яке фактично зводилося до регуляції материнства й ефективного залучення жінок у сферу праці. Така політика сприяла руйнуванню традиційної патріархальної сім'ї, що означало втрату чоловіками їхньої традиційної влади у приватній сфері. Ці функції перебирала на себе держава. Розглядаючи причини підваження чоловічих позицій у сфері родини, Ірина Тартаковська¹⁸ зазначає:

- Масове залучення жінок у суспільне виробництво давало їм певну економічну й соціальну незалежність від чоловіків. Окрім того, держава мі-

¹⁷ Здравомислова Е., Темкина А. Советский этакратический порядок // Российский гендерный порядок: социологический подход: коллективная монография / Ред. Е. Здравомислова, А. Темкина. — СПб., 2007. — С. 96–138.

¹⁸ Тартаковская И. Гендерная социология. — Москва, 2005. — С. 194–199.

рою можливості створювала відповідну соціальну інфраструктуру, покликану полегшити навантаження жінок, пов'язане з хатнім господарством і доглядом за дітьми. Такі зміни сприяли зниженню авторитету та статусу чоловіка в родині, бо послаблювали його роль як єдиного сімейного годувальника та голови сім'ї.

- Політизація материнства та одночасне нехтування роллю батька призводили до легітимізації контролю жінок над дітьми й послаблювали батьківський авторитет. Держава різними шляхами намагалася контролювати поведінку чоловіків. З огляду на це жінки, а деколи й діти, використовувалися як співники держави у викоріненні соціально неприйнятних типів поведінки чоловіків, пов'язаних, наприклад, з алкоголізмом, подружніми зрадами, брутальністю тощо.
- У контексті сімейних відносин вибудовується особливий альянс між працевлаштованою жінкою та державою. Батьківство визначається здебільшого як материнсько-державна функція. Це сприяє витісненню чоловіків із приватної сфери та створенню нового типу батьківства, який Жанна Чернова¹⁹ називає «радянським» батьківством (від «батько»). Воно передбачало інституційно закріплену гендерну асиметрію у сфері батьківства (від «батьки»), де практично вся відповідальність за виховання дітей і батьківські обов'язки лягали на плечі жінок та монополізувалися ними.

Важливою передумовою такої моделі сімейних відносин була особлива гендерна радянська політика, яка декларацію рівності жінок та чоловіків у публічній сфері поєднувала з відтворенням традиційного розподілу ролей у приватній сфері. Характеризуючи цей парадокс радянської ідеології, фінська дослідниця Анна Роткірх²⁰ використовує концепт, який дістав назву конвенційного гендерного порядку. Цей феномен передбачає збереження одних традицій (цінність материнства, розподіл обов'язків усередині сім'ї) та руйнування інших (економічна залежність жінки від чоловіка). Слід підкреслити, що, попри офіційну радянську риторику рівності між жінками та чоловіками, вона не реалізовувалась на практиці: ні у приватній сфері, де жінки виконували більшу частину роботи (так зване подвійне навантаження жінок або друга робоча зміна), ні в публічній, де всі високі владні посади закріплювалися лише за чоловіками. Хоча радянська гендерна система розширила соціальні ролі та права жінок, вона великою мірою продовжувала відтворювати патріархатні гендерні норми та гегемонію чоловіків.

Незважаючи на те, що чоловіче питання у радянський час отримує менше уваги, ніж жіноче з погляду його офіційного регулювання, радянська

¹⁹ Чернова Ж. Модель советского отцовства: дискурсивные предписания // Российский гендерный порядок: социологический подход: коллективная монография... — С. 138–168.

²⁰ Rotkirch A. The man question: Loves and lives in late 20th century Russia // Research Report (Helsinki, Department of Social Policy). — 2000. — Vol. 1. — 316 p.

ідеологія пропонує чіткі ідеали, яких повинні прагнути радянські чоловіки. До основних таких радянських моделей маскулінності можна віднести: служитель вітчизни / солдат, самовідданий працівник, будівельник комунізму та атлет. Ці образи набули широкого розповсюдження та просувалися у радянській візуальній пропаганді. Характеризуючи радянську гендерну ідеологію загалом, слід відзначити, що вона гіпертрофувала одні чоловічі якості (самовідданість, героїзм, колективізм) та ігнорувала інші (незалежність, ініціативність, самостійність), що робило радянські ідеали маскулінності важко досяжними для пересічних радянських чоловіків. Наростало також занепокоєння неадекватними гендерними функціями жінок та чоловіків, що стало особливо помітно в газетних та наукових публікаціях, фільмах і публічних дискусіях у сімдесятих-вісімдесятих роках ХХ століття. Особливо критиковано надмірну маскулінізацію жінок та слабкість чоловіків. Як докази цього наводилася низька тривалість чоловічого життя, високий рівень захворюваності та смертності, алкоголізм, поширення згубних звичок, травматизм тощо. Іншою ознакою слабкості чоловіків вважалося уникнення їх відповідальності за родину та дітей, що переважно повністю перекладалося на плечі жінок, які працювали. Критика неспроможності виконання чоловіками їхніх традиційних ролей досягла свого піку в роки перебудови. Втома від постійно «відсутнього батька» та «міцного чоловічого плеча» в родині сприяла позитивному сприйманню радянськими жінками чоловіка як голови та годувальника сім'ї.

На цьому тлі заклики до повернення до традиційних гендерних ролей у контексті побудови нового національного проекту в пострадянський період знайшли широку прихильність серед населення. Початок незалежності України позначений популяризацією традиційних уявлень про призначення жінок та чоловіків, що орієнтувало одних на сферу родини та підтримку «домашнього вогнища», а інших — на досягнення у сфері кар'єри та професійної зайнятості. Пеггі Вотсон²¹ та Агнешка Граф²² наголошують, що витіснення жінок із публічної сфери та утвердження чіткої відмінності між приватним та публічним стало ключовою ознакою «тихої» гендерної революції у Східній Європі. Ці гендерні зміни зазнають особливої підтримки серед національно-орієнтованих політичних, громадських, релігійних об'єднань, ЗМІ тощо, які декларують важливість збереження сім'ї, відновлення національних та моральних традицій, зруйнованих радянською системою. З огляду на це у працях багатьох гендерних теоретиків²³ пострадянські трансформації гендерних

²¹ *Watson P. Eastern Europe's Silent Revolution: Gender // Sociology. — 1993. — Vol. 27 (3). — P. 471–87.*

²² *Graff A. Patriarchat po seksmisji // Gazeta Wyborcza. — 1999. — 19–20 czerwca. — S. 23.*

²³ *Здравомыслова Е., Темкина А. Советский этакратический порядок // Российский гендерный порядок: социологический подход: коллективная монография... — С. 96–138.; Attwood L. The post-Soviet women in the move to the market: A return to domesticity and dependence? // Women in Russia and Ukraine / Ed. R. Marsh. — Cambridge, 1996. — P. 255–68; Watson P. The Rise of Masculinism in Eastern Europe // New Left Review. — 1993. — Vol. 198. — P. 71–82.*

відносин дістають назву «патріархатного ренесансу», вибудовування «чоловічого проекту» або «зростання маскулінізму».

Чому жінки не опиралися цьому поступу патріархатної ідеології та часто ставали її союзницями? Відповідь на це питання, як зазначає Магдалена Грабовська²⁴, оманливо проста: бо державний соціалізм не став протиположним патріархатним структурам; бо в перехідний період відбувається зростання націоналізму та релігійного фундаменталізму; бо жіноча політична свідомість була недостатньо розвинута й тому, що жінки були витіснені з лідерських позицій у рухах, які прийшли до влади після краху радянської системи.

Пояснюючи тенденції зростання маскулінізму в Східній Європі, Перті Вотсон також підкреслює так звану ностальгію за «нормальністю» як надію на повернення до традиційних гендерних засад суспільства²⁵. Дослідниця відзначає, що соціалістичний режим унеможлиблював повноцінну реалізацію традиційно визначених гендерних ролей. Жінки не могли повноцінно присвятити себе приватній сфері через повну робочу зайнятість, а можливості для реалізації влади та ініціатив чоловіків у публічній сфері обмежувалися системою державного контролю. Наголошення на негативних наслідках штучних спроб «стирання» гендерних відмінностей, що здійснювалися у радянський час, легітимізує дискурс відновлення знищеного автентичного традиційного і, як припускають, природного гендерного розподілу в пострадянський період. З огляду на це звернення до «істинних» моделей фемінності та маскуліності набуває вияву неотрадиціоналізму та пошуку таких гендерних моделей у дорадянському минулому.

Історія як міфологія:

віднайдення національних героїв у пострадянській Україні

Обґрунтування нового національного дискурсу часто включає в себе реферування до національних героїв, які проєктують ідею сили та непереможності для всієї нації та закладають підґрунтя для колективних ідентичностей і суспільної системи цінностей. Майже завжди ці герої є чоловіками, що здебільшого сприймається як очевидне. Національні герої розглядаються як чоловіки, наділені певними ознаками. Найчастіше це білі, фізично спроможні та сильні, зрілі за віком, гетеросексуальні представники титульної нації. У пострадянській Україні такими національними героями стали козаки та воїни УПА. Хоча ці персонажі апелюють до різних історичних періодів та різною мірою визнаються національними героями, вони транслюють багато спільних

²⁴ *Grabowska M.* Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism // *Journal of Women in Culture and Society.* — 2012. — Vol. 37. — No. 2. — P. 385–411.

²⁵ *Watson P.* Eastern Europe's Silent Revolution: Gender // *Sociology.* — 1993. — Vol. 27 (3). — P. 472–473.

ідей щодо розуміння національної приналежності та місця чоловіків і жінок у національному будівництві та соціальній структурі суспільства.

Козаки в сучасній Україні презентуються переважно як шляхетні воїни та благородні лицарі²⁶, які уособлюють низку найвищих духовних чеснот — хоробрість, незалежність, силу духу, волелюбність, справедливість, аристократизм, відданість принципам та національній ідеї тощо. Водночас цей образ глумлює традиційне розуміння маскулінності та акцентує на важливості лідерства, домінування, активності, мобільності, фізичної сили, гомосоціальності²⁷ та гетеросексуальності як невід’ємних елементів української маскулінності²⁸.

У пострадянський період можна спостерігати просування такого ідеалізованого уявлення про козацтво у найрізноманітніший спосіб. Серед деяких із них можна виокремити офіційну державну ідеологію, яка перетворює козацтво на важливий елемент національної символіки²⁹. Приклади цього — гімн України, грошові знаки, що містять зображення козацьких гетьманів, булава як символ президентської влади тощо. Також не оминає державної уваги розвиток козацького руху, який всіляко заохочується як елемент відродження українських традицій, захисту національних інтересів, підвищення духовності населення, патріотичного виховання молоді тощо. Козацтво інтегроване у процеси соціалізації, підтвердженням чого є створення дитячих організацій «Козачата» та популяризація козацької педагогіки³⁰. Яскравий приклад інтегрування ідеалу козацтва у систему соціалізації — енциклопедія для хлопчиків «Як стати козаком за сім днів»³¹ (іл. 2).

Виховання мужності та заохочення маленьких хлопчиків до розвитку психологічної стійкості та стримування емоцій уособлює відомий вислів «Козаки не плачуть». Різноманітні спортивні козацькі організації, наприклад, Спас чи групи бойового гопака, поширюють ідею важливості сили та фізичної витривалості хлопців. Образ козака також перетворюється на своєрідний

²⁶ Косенко Л. Козаки: лицарський орден України. — К., 2006. — 576 с.

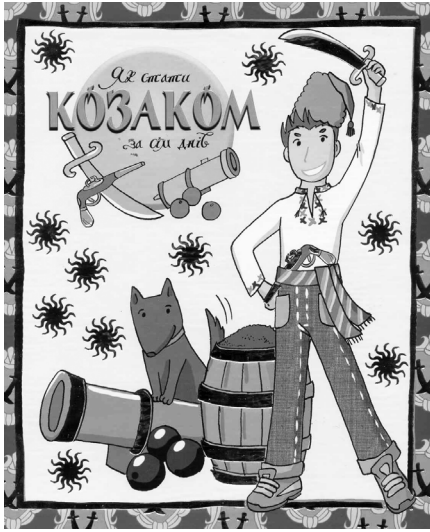
²⁷ Гомосоціальність — соціальна гомогенність групи, що зазвичай передбачає її закритість для інших соціальних груп. Прикладами закритих чоловічих середовищ, доступ жінок до яких обмежений або небажаний, є, наприклад, аристократичні чоловічі клуби, групи футбольних фанатів, деякі види професій, що традиційно вважаються чоловічими (шахтарі, будівельники, військові, бізнесмени та політики).

²⁸ Bureychak T. Cossacks in Ukrainian consumer culture: New old masculinity model // Proceedings from GEXcel Theme 2: Deconstructing the Hegemony of Men and Masculinities Conference, 27–29 April 2009 / Ed. J. Hearn, A. Biricik. — Linköping, 2009. — P. 215–226; http://www.genderexcel.org/?q=webfm_send/55 [доступ: 12.02.2014].

²⁹ Bureychak T. Zooming In and Out: Historical Icons of Masculinity Within and Across Nations // Rethinking Transnational Men: Beyond, Between and Within Nations / Ed. J. Hearn, K. Harrison, M. Blagojevic. — London, 2013. — P. 219–238.

³⁰ Блінова О. Козацька педагогіка. Рекомендаційний показчик літератури // <http://www.google.se/url?sa=t&rcrt=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&ved=0CEYQFjAG&url=http%3A%2F%2Fpsychoprospets.ucoz.com%2Fload%2Fo-o-o-14-2o&ei=cTCQU7GiGoTCygpJkIDABg&usq=AFQjCNEIToyaByxLGZjiGVAOUmc8wJmAA&bvm=bv.68235269,d.bGQ> [доступ: 05.02.2014].

³¹ Борсюк-Янковська Л. Як стати козаком за сім днів. — К., 2008.



Іл. 2. Обкладинка книжки
Лесі Борсюк-Янковської
«Як стати козаком за сім днів»

бренд українських виробників, що підкреслює їхню національну ідентичність. Козаки використовуються для маркування громадського простору, пов'язаного зі споживанням, а також у рекламі й оздобленні товарів місцевого виробництва для локального споживання та в туристичній індустрії.

Інший образ, який артикулює розуміння героїчної та мілітаристської маскулінності, представлений бійцями Української повстанської армії (УПА). Сучасне прославляння учасників українського націоналістичного підпілля репрезентує розуміння гендерного порядку, що тісно переплітається із національним дискурсом та підкреслює роль гендерних відносин у державному будівництві. Зміна політичної ситуації в Україні

та відкриття архівів на початку 1990-х призвели до справжнього буму в історіографії ОУН і УПА, які сприяли радикальному перегляду радянської версії їх діяльності. Колишні «зрадники» змінили радянських персонажів на п'єдесталах героїв. Найбільш значний період прославлення УПА розпочався із президентства Віктора Ющенка. У 2007 та 2010 роках Роман Шухевич, верховний головнокомандувач УПА, та Степан Бандера, керівник ОУН (б), отримали звання «Герой України». На відміну від образів козаків, бійці УПА дістали стриманіші й суперечливіші відгуки з погляду їх визнання як національних героїв. Якщо козацтво перетворилося на інституціоналізований компонент сучасної державної ідеології, то героїчні образи бійців УПА здебільшого були апропрійовані представниками радикальної інтерпретації націоналізму, наприклад, партією ВО «Свобода»³².

Популярність образів козаків та воїнів УПА ґрунтується на їх здатності репрезентувати опозиційні до радянської системи ідеали національної боротьби, українську незалежність, цінності та культуру. Ці ідеали також символічно реабілітують українську традиційну маскулінність, яка була подвійно знецінена в радянській системі — з позиції втрати безперечної патріархатної влади та з позиції її підпорядкування престижнішій російській маскулінності. З огляду на це мілітаристські образи українських національних героїв сим-

³² Bureychak T., Petrenko O. Ukrainian Heroic Warriors: Cossacks, UPA and Svoboda in the Current Discourses of Masculinity // East West Journal of Ukrainian Studies. — (Forthcoming 2015).

волічно компенсують це знецінення, пропонуючи нові гіпермаскулінні ідеали. Точність історичного відтворення та розуміння цих образів у сучасному контексті не стає принциповою. Натомість часто можна спостерігати тенденцію селективної комеморації та уникнення фактів, які суперечать глорифікованим уявленням про козаків і воїнів УПА. Цікаво, що якості, які приписують козакам та воїнам УПА, схожі з тими, які типово акцентувалися у радянських моделях маскулінності — воїна-захисника, відданого, патріотичного, фізично витривалого чоловіка тощо. Можна помітити, що попри ідеологічну опозиційність радянських і українських національних героїв їхні гендерні повідомлення схожі, що демонструє тяглість патріархатних уявлень про маскулінність, які набувають радикальнішого вигляду в пострадянській час.

Моделі маскулінності, представлені козаками та воїнами УПА, є сучасними міфами, які не мають безпосереднього стосунку до життя більшості сучасних українських чоловіків. У ситуації миру та відсутності потреби брати участь у військових діях вони стають лише фантазіями та метафорами маскулінності. Проте здатність і готовність репрезентувати мілітаристську поведінку та геройство залишаються невід'ємним елементом неотрадиційного розуміння української маскулінності. Ці ідеали акцентують на готовності боротьби, відповідальності, рішучості, жертвовності та стоїцизмі. Недосяжні для їх прямого втілення, ці образи, проте, стають привабливими в умовах економічних труднощів і політичної нестабільності. Наближення до цих ідеалів та їх аури героїзму забезпечує основу для національної гордості, зниження потенційного невдоволення соціально-політичною й економічною ситуацією та скеровує у боротьбі із життєвими проблемами.

Новий виток зацікавлення темою козацтва та воїнів УПА пов'язаний з Євромайданом, або Революцією гідності — масовими протестами в Україні в листопаді 2013 — лютому 2014 року. Поруч із українськими прапорами центральна площа Києва була прикрашена символікою та прапорами ОУН та УПА, а представники деяких козацьких організацій приєдналися до протестувальників і стали охоронцями на Євромайдані. ореол героїзму, який проєктувався цими історичними персонажами, сприяли їх розгляду як яскравих успішних моделей у цій ситуації. Відомий інтернет-блогер Аркадій Бабченко³³ провів прямі паралелі між Запорозькою Січчю та Євромайданом. За Бабченком, Євромайдан був простором, який не визнавав ніяких форм політичної влади, окрім власних. Він підкреслив, що головними учасниками барикад були не інтелектуали, які ночують удома, чи студенти, а «прості люди» — «козаки». Масові протести послужили чудовою сценою для зацементування культу чоловіків-воїнів, які презентуються в образі козаків і вояків УПА. Маркантним прикладом у цьому випадку стала експозиція у КМДА (іл. 3), де всі охочі могли сфотографуватися на пам'ять в образах цих двох потужно зревіталізо-

³³ Див.: <http://www.snob.ru/selected/entry/69375>, «Area of volition» («Territoria voli» by Arkadii Babchenko).



Ил. 3. Місце для фотографування «Революційна комендатура Київради». Київська міська державна адміністрація, січень 2014. Фото О. Петренко

ваних на Євромайдані історичних героїв, що стоять пліч-о-пліч та тримають в інсталяції під своєю зброєю поваленого ворога Беркутівця³⁴.

Так звичайні чоловіки дістали рідкісну можливість наближення своїх почуттів та тілесних переживань до фантазій про героїчну маскулінність. Образи, які раніше існували лише на рівні мрій, отримали можливість утілення у реальних практиках. Незважаючи на продемократичний характер, Євромайдан оголив та загострив діалектичні й ієрархічні уявлення про відносини між чоловіками і жінками. Чоловіки були піднесені до статусу героїв, борців та «рушійної сили» нації, що водночас супроводжувалося маргіналізацією жінок, які позиціонувалися як слабкі, вразливі, такі, що потребують чоловічого захисту. Ролі жінок у домінантному суспільному дискурсі зводилися до помічниць, які можуть, наприклад, готувати канапки для чоловіків і бути натхненницями.

³⁴ Бурейчак Т., Петренко О. Канапки, Січ та «бандерівки». Про домінантну фемінність та маскулінність Євромайдану // http://zaxid.net/news/showNews.do?kanapki_sich_ta_banderivki&objectId=1300428 [доступ: 20.01.2014].

Українські чоловіки у кризі?

Дискурс чоловіків у кризі, на перший погляд, цілком протилежний до дискурсу чоловіків як національних героїв. Він акцентує на проблемному досвіді чоловіків, доводячи, що багато чоловіків реагує на сучасні соціальні трансформації негативно або деструктивно, іншими словами, що вони перебувають у кризі. Мас-медіа особливо підігрують цю дискусію, апелюючи до «девальвації чоловіків»³⁵, їх соціальної та фізичної деградації³⁶, дефіциту³⁷, подеколи навіть вимагаючи занести їх у Червону книгу³⁸. Чи є підстави для цих занепокоєнь?

У пострадянському контексті найдраматичнішим моментом для статусної динаміки був початок та середина 1990-х років — час після розпаду Радянського Союзу, позначений не лише зубожінням, стрімким погіршенням матеріальної ситуації, а й значною нисхідною статусною мобільністю, що відчула більшість населення. Та позаяк традиційні гендерні нормативи більше акцентують на важливості самореалізації у публічній сфері для чоловіків, ніж для жінок, втрата соціального статусу виявилася болючішою саме для цієї гендерної групи³⁹. Для частини українських чоловіків вирішенням проблеми стало її психологічне уникнення, що реалізувалося через звернення до алкоголю та наркотиків. Середина 1990-х років була позначена зростанням кількості чоловіків, що страждають на алкогольні та наркотичні uzалежнення та розлади. Через те, що офіційна статистика у радянський та пострадянський час має різний рівень довіри й валідності, підтвердити ці тенденції компаративним аналізом на основі надійних статистичних даних у цій ситуації вкрай складно. Натомість можна простежити динаміку тривалості життя населення наприкінці радянського та на початку пострадянського періоду (іл. 4).

Як демонструють ці дані, тривалість життя населення України протягом цього періоду знижується, однак у випадку чоловіків цей показник зменшується більшою мірою порівняно зі скороченням тривалості життя жінок. Зокрема від 1986 до 1995 року тривалість життя чоловіків скорочується на 5 років (з 66,9 до 61,2), тоді як у випадку жінок зменшується на 2,5 роки (з 75

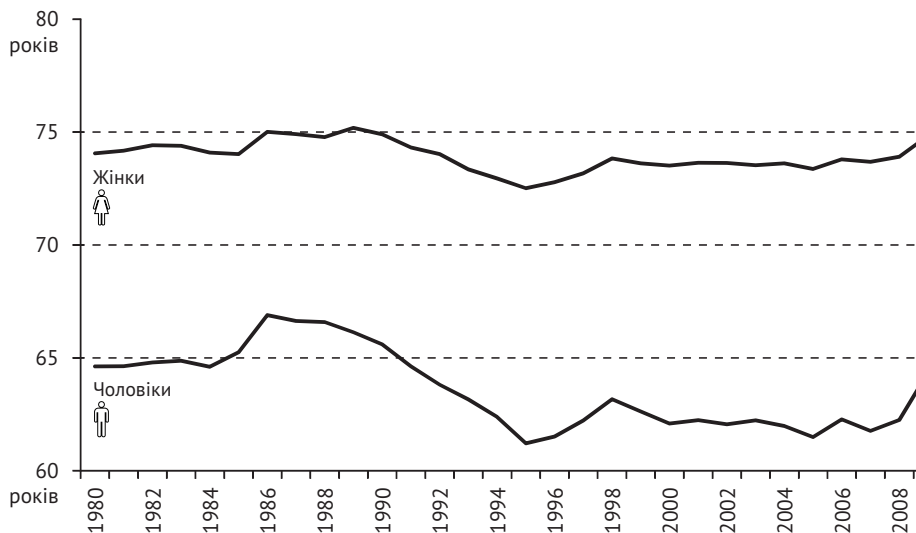
³⁵ Годованець О. Девальвація чоловіків, або За кого виходити заміж українським жінкам? // <http://glavred.info/archive/2008/07/24/114129-7.html>.

³⁶ Коваленко Н., Лащенко О. «Квола сильна стать». Чи справді в Україні вимирають чоловіки? // <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1737383>.

³⁷ В Україні спостерігається різкий дефіцит чоловіків. Див.: ТСН, служба новин каналу 1+1 18.06.2009 // <http://tsn.ua/ua/ukrayina/v-ukrayini-spsterigayetsya-rizkii-defitsit-cholovikiv.html>.

³⁸ Локотило О. Чоловік — у Червону книгу! Представників сильної статі в Україні меншає // День. — 2006. — № 174. — 12 жовтня; <http://www.day.kiev.ua/170107>.

³⁹ Шевченко О. «Если ты такой умный, то почему такой бедный?»: Утверждая мужественность технической интеллигенции // О муже(Н)ственности: Сборник статей / Ред. С. Ушакин. — Москва, 2002. — С. 288–302; Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // Российский гендерный порядок: социологический подход: коллективная монография... — С. 432–445.



Іл. 4. Динаміка тривалості життя жінок і чоловіків в Україні (1980–2009)⁴⁰

до 72,5)⁴¹. Очевидно, що визначення міри деструктивного впливу економічної кризи на чоловіків та жінок вимагає ґрунтовніших досліджень, однак навіть із цих даних можна простежити деякі гендерні відмінності досвідів, які можуть бути пов'язані з негативними наслідками економічних процесів. У сучасній Україні середня очікувана тривалість життя чоловіків від народження є однією із найкоротших у Європі. У 2012 році вона складала 66 років — лише на рік більше, ніж у Молдові та Росії, де цей показник найнижчий⁴². Середня очікувана тривалість життя чоловіків в Україні на 10 років коротша за відповідний показник щодо жінок⁴³. Низька тривалість життя великою мірою визначається надсмертністю чоловіків у працездатному віці. Зокрема у віці 20–45 років чоловіки помирають у 3–3,5 рази частіше за своїх однолітків жінок⁴⁴. Така відмінність пов'язана з низкою обставин як генетичного, так і соціального характеру. До останніх, зокрема, зараховують більший ступінь залучення чоловіків до ризикованої поведінки, небезпечних для здоров'я виробництв, кримінальної діяльності тощо. Показники їх

⁴⁰ Human Mortality Database. University of California, Berkeley (USA). Max Planck Institute for Demographic Research (Germany) // www.mortality.org [доступ: 14.04.2014].

⁴¹ Там само.

⁴² The World Bank. Life expectancy at birth, male (years) // <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.LE00.MA.IN> [доступ: 15.04.2014].

⁴³ The World Bank. Life expectancy at birth, female (years) // <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.LE00.FE.IN/countries> [доступ: 15.04.2014].

⁴⁴ Жінки і чоловіки в Україні. Статистичний збірник. — К., 2007. — С. 17.

насильницької смертності перевищують аналогічні для жінок у багато разів. Великим на користь чоловіків є також гендерний розрив серед самогубців — чоловіки вчиняють самогубства у понад чотири рази частіше, ніж жінки⁴⁵. Суттєвий гендерний розрив можна також спостерігати в соціально зумовлених видах захворювань. Так рівень захворюваності на туберкульоз — хворобу, що з 1995 року визнана епідемією та якою уражено за неофіційними підрахунками 1,5 млн населення України, — на 2012 рік був удвічі вищий для чоловіків порівняно із жінками⁴⁶. Рівень захворюваності чоловіків на алкоголізм та алкогольні психози у середньому в 6 разів перевищує відповідні показники серед жінок. Чоловіки також у 7 разів частіше від жінок потрапляють під вплив наркотичної та токсикологічної залежності⁴⁷.

Про що свідчать ці статистичні дані та як їх можна інтерпретувати? Аналіз мас-медійних дискурсів про кризу маскуліності⁴⁸ засвідчує, що вони здебільшого відтворюють патріархатні ідеї про ослаблення чоловіків та їх невідповідність ідеалам справжньої мужності в сучасному контексті. Для цих медіа-дискурсів характерне наголошення на тому, що за умов неспроможності чоловіків залишатися лідерами ці позиції вимушено перебирають на себе жінки. Слід також зазначити, що, описуючи негативні впливи нестабільної економічної ситуації на чоловіків, мас-медійні тексти здебільшого не розглядають аналогічних наслідків стосовно жінок. Такі феномени як, наприклад, вищі шанси для жінок втратити роботу та фемінізація бідності рідко стають предметом занепокоєння локальних українських мас-медій. Загалом послаблення владних позицій чоловіків та реверсія традиційних гендерних ролей оцінюються у публікаціях як свідчення соціальної девіації. З огляду на це подолання кризи чоловічого досвіду уможливлюється через повернення до традиційних гендерних відносин і ролей, тобто укріплення патріархатної системи суспільства. Водночас ці публіцистичні розмірковування практично ніколи не аналізують імовірних причин короткої тривалості життя чоловіків та їхнього поганого здоров'я. Річ у тому, що саме традиційні очікування фізичної твердості чоловіків великою мірою сприяють перебільшенню чоловіками потенціалу своєї фізичної витривалості та роблять їх схильними нехтувати проблемами здоров'я. Невиправдано висока оцінка стану свого здоров'я, небажання та страх виглядати слабким і спрага ризику, що підкріплюються наявністю у суспільстві подвійних гендерних стандартів та толеруванням такої поведінки, спричиняють перетворення чоловіків на заручників традиційних уявлень про маскуліність, за що вони розплачуються ціною власного здоров'я, а деколи й життя. Тому вимога повернення до ідеалу традиційної

⁴⁵ Там само. — С. 24.

⁴⁶ Там само. — С. 40.

⁴⁷ Там само. — С. 40.

⁴⁸ Бурейчак Т. Чоловіки в кризі: українські медіа-дискурси та гендерна ідеологія // Український соціум. — 2011. — № 2 (37). — С. 35–50.

маскулінності — це лише сприяння укріпленню такої ситуації, а не її зміна та покращення. Водночас зворотний процес — переосмислення і зниження рівня традиційності гендерних уявлень — є важливим чинником, здатним сприяти зменшенню кризових досвідів чоловіків. Для підтвердження цієї тези можна навести приклад скандинавських країн, у яких уявлення про маскулінність та фемінність в останні десятиліття дуже змінилися: зменшилося їх бінарне протиставлення та зросла критика проявів гегемонної маскулінності, а тривалість та якість життя чоловіків покращилися, сягнувши високого рівня порівняно з іншими країнами.

Слід відзначити, що більшість соціальних теоретиків профеміністського спрямування оцінюють ідею кризи маскулінності скептично⁴⁹. Це, зокрема, аргументується тим, що насправді підстав для кризи маскулінності поки що небагато, бо чоловіки надалі продовжують акумулювати у своїх руках повноваження, багатство та владу. У більшості професійних сфер продовжує існувати «скляна стеля», яка блокує досягнення жінками найвищих посад; жінки продовжують виконувати більшу частину роботи в домогосподарстві та догляді за дітьми, а також потерпати від насильства з боку чоловіків. Теоретики, які критично оцінюють кризу маскулінності, не заперечують того, що впродовж ХІХ — початку ХХІ століття відбувається зміна гендерного режиму в бік підваження влади чоловіків. Водночас ці соціальні трансформації не оцінюються як такі, що спричиняють суттєві зміни у розумінні природи гегемонії чоловіків, а радше засвідчують її трансформацію. Окрім того, внаслідок зміни гендерного режиму сучасні наслідки гендерної дискримінації для жінок значно масштабніші порівняно з деструктивними досвідами чоловіків. Така ситуація є характерною для всіх без винятку країн, навіть тих, які демонструють високі показники гендерної рівності, не кажучи вже про Україну, яка на цьому тлі виглядає не надто оптимістично⁵⁰.

Інститути влади в гендерному розрізі: політика, економіка та сім'я

«Політика — це не жіноча справа» та «політика — брудна справа» — лише деякі з поширених висловів, що їх використовують для нормалізації гендерного дисбалансу та блокування можливостей самореалізації жінок у сфері політичної участі в сучасній Україні. Уявлення про політику як сповнену ризику й небезпеки діяльність, яка не під силу та невідповідна для самореалізації в ній жінок, легітимізує і закріплює це право винятково за чоловіками. Вище було розглянуто, як у контексті утвердження нової національної ідеології та

⁴⁹ Hearn J. A crisis in masculinity or new agendas for men? // *New Agendas for Women* / Ed. S. Walby. — London, 1999. — P. 148–168; Edwards T. *Cultures of masculinity*. — London, 2006.

⁵⁰ Hausman R., Tyson L. D., Zahidi S. and others. *Global gender gap report* // World Economic Forum. http://www3.weforum.org/docs/WEF_GenderGap_Report_2013.pdf [доступ: 03.03.2014].

просування ідеалів козацтва питання гендерного громадянства символічно почало зводитися лише до чоловічої частини населення. Відповідно до цих уявлень, що відтворюють патріархатну ідеологію, просувається ідея розділених соціальних сфер — публічної, яка закріплюється за чоловіками, та приватної, де відповідальність покладається на жінок. Центральним питанням такого розподілу є процес набуття влади та домінування чоловіків і неминучий паралельний процес витіснення та обмеження доступу до влади жінок і тих категорій чоловіків, які не відповідають ідеалам традиційної української маскуліності (геїв, неповносправних, представників небілої раси і т. ін.).

Радикальна дискурсивна спроба витіснення жінок із політики — сексистський дискурс, який періодично лунає з уст українських політиків найвищого рангу. Один із яскравих випадків — відмова у січні 2010 року кандидата на посаду президента та лідера Партії регіонів Віктора Януковича взяти участь у теледебатах зі своєю опоненткою, прем'єр-міністром України Юлією Тимошенко. Майбутній президент тоді назвав цю пропозицію жіночою примхою та порадив реалізувати її в кухні.

Те, що мені говорять, що з жінкою марно сперечатися — неправильно, я з цим не згоден. Я, насамперед, вважаю, що вона — прем'єр-міністр і повинна нести відповідальність за кожне своє слово. А якщо вона жінка — то повинна йти на кухню і показувати там свої примхи, —

заявив Янукович⁵¹. Інший приклад сексизму — пояснення прем'єр-міністра Миколи Азарова ситуації відсутності жінок в українському уряді.

Одні кажуть, що наш уряд великий, другі, що в уряді немає жінок, ні на кого подивитися під час засідання Кабінету міністрів. Самі нудні особи. За всієї моєї пошани до жінок — не жіноча справа проводити реформи, —

підкреслив прем'єр-міністр України⁵². Отже, відповідно до вислову М. Азарова, жінки якщо й можуть бути в уряді, то лише заради естетичного задоволення чоловіків, але найкраще, коли їх там немає взагалі. Окремим жанром сексистської риторики є щорічні привітання жінок зі святом 8-го березня. Деполітизоване та позбавлене свого первинного змісту як ушанування боротьби жінок за рівні із чоловіками права, це свято в сучасній Україні репродукує патріархатний дискурс про красу, доброту та ніжність жінок і їхнє первинне покликання як матерів та дружин. Твердження про непридатність жінок до політики й одночасна глорифікація традиційних ролей жінок сприяють нормалізації та укріпленню дискримінаційних за своєю суттю ідей про те, що лише чоловіки здатні та повинні керувати й визначати політику держави. Серед наслідків домінування таких уявлень — подвійні стандарти щодо оцінки професійності та компетенції чоловіків і жінок, які мають інтерес до

⁵¹ <http://tsn.ua/ukrayina/yanukovich-radit-timoshenko-iti-na-kuhnyu-i-pokazuvati-tam-svoyi-primhi.html>.

⁵² <http://www.unian.net/ukr/news/news-368344.html>.

політики й інших престижних сфер. Можливості чоловіків-політиків майже ніколи не оцінюються негативно через їхню стать, а інші критерії оцінювання їхньої успішності, наприклад, зовнішній вигляд, статура, перебування у шлюбі та наявність дітей, не набувають такого емоційного сприйняття та прискіпливої уваги, як це відбувається із жінками.

Символічне витіснення жінок та утвердження домінування чоловіків у сфері політики супроводжується практичним утіленням цього принципу. Відповідно до даних Звіту з глобального гендерного розриву⁵³, який щорічно публікує Світовий економічний форум, за індексом гендерного розриву та наближенням до гендерної рівності у 2013 році Україна посідала 64-те місце серед 136 країн. Показник гендерного розриву визначається на основі аналізу ситуації у чотирьох сферах: 1) економічної участі та можливостей, 2) освіти, 3) здоров'я і виживання та 4) набуття політичної влади. Найгірший показник Україна отримала саме у набутті політичної влади жінками, посівши лише 105 місце. Цей індикатор, який оцінює присутність жінок на найвищих щаблях політичної влади — в парламенті, на міністерських посадах та як голів держав, значно нижчий для України порівняно з багатьма пострадянськими країнами: Латвією (25 місце), Молдовою (59), Литвою (65), Киргизькою Республікою (71), Естонією (88), Грузією (94), Таджикистаном (100).

Хоча чоловіки складають 47 % виборців, їх представництво у парламенті України ніколи за роки незалежності не було нижчим за 90 % (іл. 5). За класифікацією Міжпарламентського союзу, Україна — це країна з безперечним домінуванням чоловіків, тобто країна, де жінок-парламентарів до 10 %⁵⁴.

Попри офіційну ратифікацію Україною міжнародних документів щодо питань гендерної рівності (наприклад, Конвенція про ліквідацію всіх форм дискримінації щодо жінок, 1981⁵⁵; Цілі розвитку тисячоліття ООН, 2000⁵⁶) та попри чинне гендерне законодавство (Закон України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків», 2005⁵⁷), більшість цих офіційних зобов'язань має декларативний характер. До того ж не передбачено їх адекватного фінансування та ефективних механізмів реалізації на практиці. А це, своєю чергою, цементує наявний статус-кво щодо домінування чоловіків у політиці та нормалізацію зв'язку чоловіків і влади.

У пострадянський період ідеали української маскуліності трансформуються не лише під впливом домінування національної ідеології, а й як результат нової економічної ситуації та переходу від планової до ринкової економіки й

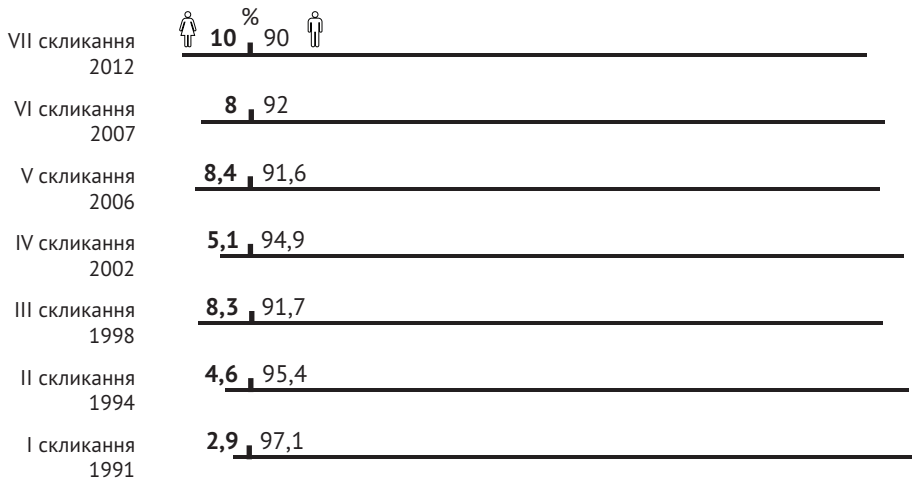
⁵³ Hausman R., Tyson L. D., Zahidi S. and others. Global gender gap report...

⁵⁴ Гендерний моніторинг парламентських виборів 2012 року. — Луцьк, 2012.

⁵⁵ Конвенція ООН про ліквідацію всіх форм дискримінації щодо жінок. http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_207?test=4/UMfPEGznhhALF.Zir/SWLHL4vcs8omsh8Ie6

⁵⁶ Цілі розвитку тисячоліття ООН. <http://www.undp.org/content/dam/undp/library/MDG/english/MDG%20Country%20Reports/Ukraine/MDGs%20Ukraine%202010%20Report%20ukr.pdf>

⁵⁷ Закон України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків». <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/2866-15?test=4/UMfPEGznhhALF.Zir/SWLHL4vcs8omsh8Ie6>.



Ил. 5. Представництво жінок і чоловіків у Верховній Раді України

капіталістичних відносин. Тому дедалі більшої популярності набуває бізнес-маскулінність. Деякими з важливих її якостей є вміння швидко адаптуватися до нових умов, ініціативність, рішучість та діловитість, а підтвердженнями її успішності — високий фінансовий прибуток і соціальний статус. В умовах української нестабільної та несприятливої економічної ситуації наближення до такого ідеалу було і продовжує бути недосяжним для більшості чоловіків, що не робить його менш бажаним. Сфера великого бізнесу в Україні перетворилася на арену гегемонної маскулінності, де чоловіки становлять 98 % власників підприємств. Ситуація у середньому та малому бізнесі також демонструє перевагу на користь чоловіків, де вони складають 70–80 % власників⁵⁸.

Окрім наголошення на професійній та фінансовій успішності як елементах нової української маскулінності, посилюються і традиційні очікування від чоловіків як сімейних годувальників. Відповідно до загальноукраїнського опитування громадської думки населення України, яке проводив Інститут соціології НАН України у 2007 році, більшість респондентів (65 %) відповіло, що чоловік повинен заробляти більше, ніж дружина (таблиця 1)⁵⁹. Ці очікування підтверджуються й іншим запитанням, яке вимірювало цінності українських жінок та чоловіків. Так матеріальне забезпечення сім'ї посіло першу позицію у структурі цінностей чоловіків та лише сьому позицію у жінок⁶⁰.

⁵⁸ Український союз промисловців та підприємців // <http://uspp.ua/kilkist-zhinok-pidprimciv-v-ukraini-zbilshutsya-pislya-ekonomichnoi-recesii.html>.

⁵⁹ Головаха Є., Паніна Н. Українське суспільство 1992–2008: Соціологічний моніторинг. — К., 2008.

⁶⁰ Лаврінченко Н. Інститут сім'ї: структура і сімейні цінності // Українське суспільство. Двадцять років незалежності. Соціологічний моніторинг / Ред. В. Ворона, М. Шульга. — К., 2011. — Т. 1. — С. 505–517.

<i>Варіанти</i>	<i>Відповіді чоловіків, %</i>	<i>Відповіді жінок, %</i>	<i>Загалом, %</i>
Чоловік	66	65	65
Жінка	7	8	7
Обоє	21	18	19
Жоден	1	1	1
Важко відповісти	6	8	7

Таблиця 1. Розподіл відповідей на запитання
«Хто із членів подружжя, на вашу думку, має більше заробляти?»⁶¹

Традиційні уявлення про те, що чоловіки повинні заробляти більше з огляду на роль годувальників сім'ї, сприяють тому, що вони отримують гендерні привілеї у працевлаштуванні, просуванні по кар'єрній драбині та отриманні вищої заробітної плати. За даними офіційної статистики у 2012 році, середньомісячна заробітна плата чоловіків в Україні на 23 % перевищувала заробітну плату жінок⁶². Цей гендерний розрив в оплаті праці сягає 30 % на користь чоловіків у сферах промисловості та фінансової діяльності. Водночас визначення реальної ситуації на ринку праці та обрахунок гендерної різниці у зарплатні ускладнюється поширеністю неофіційних та напівофіційних трудових відносин, коли велика частина зарплатні виплачується «в конверті». Якщо взяти це до уваги, то можна припустити, що реальний гендерний розрив в оплаті праці ще більший.

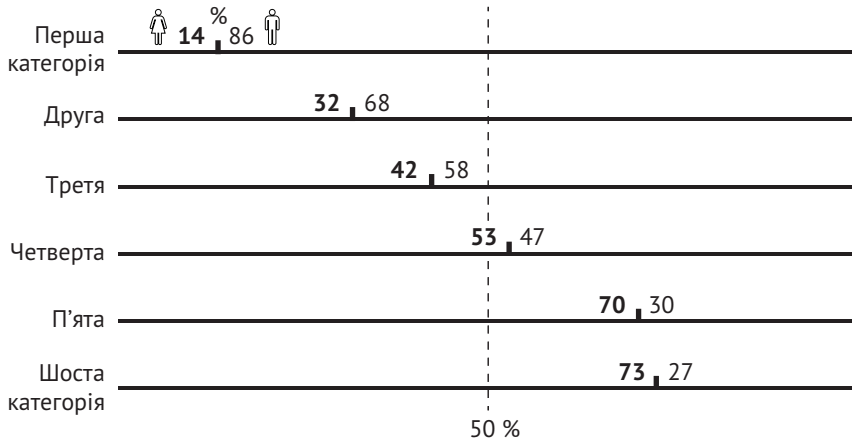
Типовим для українського ринку праці є її горизонтальний і вертикальний гендерний поділ. Відповідно до горизонтального поділу праці можна спостерігати вищу залученість чоловіків у професії, пов'язані з важкою фізичною працею (будівельники, шахтарі, пожежники, військові тощо), та в соціально престижні сфери бізнесу, фінансів і політики. Позаяк оплата праці в типово «чоловічих» сферах значно вища, то горизонтальний гендерний поділ праці, попри свою нейтральну назву, закріплює гендерну нерівність і переваги чоловіків. Вертикальний поділ, який деколи отримує назву «скляної стелі», передбачає систему неформальних перешкод, які суттєво ускладнюють або унеможливають отримання жінками найвищих посад. Отже, що вищий рівень прийняття рішень, то більше чоловіків обіймають відповідні посади і навпаки. Це можна простежити, зокрема, на прикладі розподілу керівників державних підприємств (іл. 6). У 2012 році чоловіки склали меншість (27,2 %) серед керівників найнижчої (шостої) категорії, проте домінували (85,6 %) серед керівників найвищої (першої) категорії⁶³.

⁶¹ Загальноукраїнське опитування громадської думки населення України, яке проводилося Інститутом соціології НАН України у 2007 році. Див.: Головаха С., Паніна Н. Українське суспільство 1992–2008: Соціологічний моніторинг...

⁶² Жінки і чоловіки в Україні. Статистичний збірник. — К., 2013. — С. 74.

⁶³ Там само. — С. 78.

Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні...



Іл. 6. Гендерний розподіл керівників державних підприємств за категоріями, 2012 рік

Окрім зазначених переваг у сфері праці, чоловіки суттєво менше за жінок потерпають від різних видів дискримінації. Це стосується, наприклад, сексуальних домагань на робочому місці, вікової дискримінації під час прийому на роботу, дискримінації на підставі наявності маленьких дітей тощо.

Ситуація у приватній сфері, аналогічно до публічної, засвідчує явну гендерну асиметрію та ієрархію. Попри те, що сім'я визначається у сучасному національному наративі як головна сфера самореалізації жінок, у сімейній структурі вони позиціонуються переважно в підпорядкованій до чоловіків позиції. Більшість українських чоловіків і жінок схвально ставляться до традиційного розподілу сімейних ролей, відповідно до якого головою родини є чоловік. Таку позицію підтримують 66 % чоловіків та 57 % жінок⁶⁴ (таблиця 2).

Варіанти	Відповіді чоловіків, %	Відповіді жінок, %	Загалом, %
Чоловік	66	57	61
Жінка	8	10	9
Обоє	16	20	18
Жоден	3	4	4
Важко відповісти	7	9	8

Таблиця 2. Розподіл відповідей на запитання «Хто, на вашу думку, має бути головою сім'ї?»⁶⁵

⁶⁴ Головаха Є., Паніна Н. Українське суспільство 1992–2008: Соціологічний моніторинг...

⁶⁵ Загальноукраїнське опитування громадської думки населення України, яке проводилося Інститутом соціології НАН України у 2007 році. Див: Головаха Є., Паніна Н. Українське суспільство 1992–

Традиційні гендерні уявлення також чітко простежуються у ставленні до батьківської ролі. Здебільшого головна опіка та догляд за дітьми покладається на жінок. Хоча відповідно до сучасного українського законодавства жінки та чоловіки мають однакове право на декретну відпустку, частка чоловіків, які беруть декретну відпустку, залишається мізерною. Цьому сприяють домінуючі стереотипи про батьківські ролі та структурно-економічні фактори. Догляд за дитиною оповитий низкою традиційних кліше про чоловічу некомпетентність у цій справі, що сприяє розхолодженню чоловіків до опанування відповідних навиків. Особлива місія материнства в сучасних побутових, публіцистичних та релігійних дискурсах доводиться так званим материнським інстинктом або особливим містичним зв'язком між матір'ю та дитиною, який формується у процесі вагітності жінки і який недоступний чоловікам. Роль майбутнього батька також вилучена з переліку ролей для соціалізації хлопчиків, що, ймовірно, сприяє маркуванню догляду за дітьми як винятково жіночого обов'язку та відмежуванню від практик залученого батьківства в дорослому віці. Позаяк активне залучення до догляду за дітьми традиційно розглядається як головна функція материнства, аналогічні практики батьків символічно маркуються як фемінізація чоловіків, що становить загрозу уявленню про «нормальну» маскуліність. Позитивних прикладів залученого та відповідального батьківства в сучасній Україні вкрай мало. З економічного погляду декретна відпустка для чоловіків в Україні не вигідна, часто означає втрату головного джерела сімейних доходів, бо найчастіше саме чоловіки є тими, хто отримує вищу заробітну платню та має кращі шанси просування кар'єрною драбиною. Така ситуація спричиняє відтворення традиційної моделі батьківства, яка передбачає і деколи зводиться до фінансової підтримки дітей та/або епізодичної виховної функції і водночас мінімальної залученості чоловіків у повсякденні практики догляду за ними.

Останніми роками спостерігалися спроби просування ідеї залученого батьківства як із боку держави, так і громадських ініціатив. Після прийняття Сімейного кодексу у 2006 році Український парламентський комітет із гендерної рівності рекомендував низку заходів, які сприяли би просуванню «свідомого батьківства» та зростанню соціального статусу батька. Вони охоплювали пропозиції, які потенційно впливали б на зростання кількості чоловіків, які беруть декретну відпустку, впровадження офіційного Дня батька та заснування тато-шкіл, які готували б чоловіків до батьківства⁶⁶. Водночас жодна із цих ініціатив не була втілена, за винятком створення у деяких містах тато-шкіл зусиллями місцевих громадських організацій та міжнародних проєктів. Попри ці ініціативи, активна залученість батьків до догляду за дітьми в сучасній Україні залишається радше винятком, ніж нормою.

2008: Соціологічний моніторинг...

⁶⁶ Koshulap I. Cash and/or care: current discourses and practices of fatherhood in Ukraine // *Gender, Politics and Society in Ukraine* / Ed. O. Hankivsky, A. Salnykova. — Toronto, 2012. — P. 362–384.

Репродуктивна або доглядова робота є іншим аспектом приватної сфери, де спостерігається суттєвий гендерний дисбаланс. Подібно до догляду за дітьми, ведення хатнього господарства та догляд за членами родини, наприклад, хворими чи людьми похилого віку, традиційно розуміється як жіночий обов'язок. Питання гендерного регулювання неоплачуваної репродуктивної праці в сучасній Україні ще консервативніший, ніж батьківство. Поки що немає жодних громадських чи державних ініціатив, які порушували би питання так званого подвійного навантаження жінок і сприяли би більш паритетному залученню чоловіків у ведення господарства. Це питання переважно трактується у межах патріархатного дискурсу, який майже повністю заперечує залучення чоловіків у побутові справи: приготування їжі, прибирання, прання тощо. Така ситуація спричиняє те, що порівняно із жінками, що працюють, чоловіки поза офіційним робочим місцем володіють більшими часовими ресурсами, які вони мають можливість використовувати для свого відпочинку чи саморозвитку.

Поряд із традиційними переконаннями та практиками, які домінують у приватній сфері та утворюють гендерний дисбаланс й ієрархію на користь чоловіків, існує й інша вкрай гостра проблема, що є прикладом радикального зловживання владою і фізичною перевагою чоловіків у сімейній сфері. Йдеться про сімейне насильство або, якщо називати речі своїми іменами, насильство чоловіків стосовно жінок та дітей. У більшості випадків насильства в сім'ї агресором виступає чоловік, а жертвою жінка. Таке насильство охоплює будь-які умисні дії фізичного, сексуального, психологічного чи економічного спрямування, наслідком чого є завдання шкоди фізичному чи психічному здоров'ю жінки. Відповідно до даних загальноукраїнських соціологічних досліджень, 44 % опитаних відзначають, що зазнавали насильства в сім'ї⁶⁷. 80 % опитаних жінок, які зазнавали фізичного насильства у дорослому віці, відзначили, що потерпали від власних чоловіків. Натомість лише 15 % чоловіків-жертв сімейного фізичного насильства зізналися, що агресорами були їхні дружини⁶⁸. Фізичне та психологічне — найбільш поширені види насильства, на які припадає 95 % випадків⁶⁹. Багато проблем виникає в ситуаціях, коли чоловіки вчиняють насильство у стані алкогольного сп'яніння. За свідченням консультантів «гарячих ліній» та правоохоронців, таких випадків більшість⁷⁰. За даними офіційної статистики обліку правопорушень у 2012 році

⁶⁷ Розповсюдженість насильства в українських сім'ях. Результати дослідження, здійсненого на замовлення Програми рівних можливостей та прав жінок в Україні впродовж листопада-грудня 2009 року, опитано 1800 респондентів у віці від 18 років і старше. http://www.undp.org.ua/files/en_5843415_JAN_violence_prez_fin_UKR.pdf.

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Становище сімей в Україні (за підсумками 2000–2009 років): Щорічна державна доповідь Президентові України, Верховній Раді України, Кабінету Міністрів України про становище сімей та стан реалізації державної сімейної політики, Міністерство України у справах сім'ї, молоді та спорту, Державний інститут розвитку сім'ї та молоді. — К., 2010. — 227 с.

⁷⁰ Там само.

було зареєстровано 110 002 звернення щодо насильства в сім'ї, із них від жінок надійшло 93 402, від чоловіків — 15 902⁷¹. Ці дані, однак, не можна вважати абсолютно точними, бо вони відображають лише задокументовані випадки. За оцінками експертів, близько 75 % жертв різних видів насильства не звертались по допомогу, решта переважно зверталась до родичів⁷². Приховування випадків чоловічого насильства у родині через сприймання його як норму або через небажання виносити сімейні проблеми на загал загрожує підвищенням рівня насильства та безкарністю кривдників.

* * *

Відтворення гегемонії чоловіків у пострадянський період, безперечно, зазнає впливів нової державної ідеології, економічної ситуації, культурних норм і соціальних відносин. Конструювання сучасної української маскулінності часто відбувається через заперечення радянського досвіду й передбачає винайдення маскулінних ідеалів, які найбільше відповідають новій українській національній ідеології. Великою мірою цей процес засвідчує символічне компенсування реального та уявного знецінення патріархатної маскулінності (втрати чоловіками абсолютної влади у приватній та публічній сфері) в радянський період та підпорядкованість української маскулінності російській у структурі радянських ієрархій маскулінності. Символічне виправлення цієї ситуації здійснюється через апелювання до історичного минулого як джерела істинності й української автентичності та конструювання фантазійних гіпермаскулінних ретроідеалів, оповитих ореолом героїства та непереможності. Попри ідеологічну протилежність радянській маскулінності, нові ідеали української відтворюють подібні, хоча й радикалізовані патріархатні ідеї про переваги чоловіків, що засвідчує тяглість та гнучкість гегемонії чоловіків, яка здатна до адаптації у межах різних ідеологічних систем.

Гегемонний дискурс демократизації українського суспільства в період незалежності гібридно зростається із протилежним до нього за змістом патріархатним дискурсом. Наслідком цього стає розширення доступу до ресурсів і влади чоловіків, що досягається через витіснення та обмеження у цих правах жінок практично у всіх соціальних сферах. Важливий аспект відтворення гегемонії чоловіків у сучасній Україні — утвердження та постійна реітерація антиегалітарних та есенціалістських дискурсів про різну природу чоловіків і жінок, їхні особливі та протилежні соціальні місії і покликання. Стале відтворення таких ідей на рівні соціальних інститутів освіти, культури, релігії, мас-медіа та з уст політиків найвищого рангу легітимізує та нормалізує гендерну ієрархію і закріплення влади за чоловіками. Ініціативи щодо аналізу та зміни цієї ситуації наштовхуються на спротив і є поки що поодинокими й малопомітними.

⁷¹ Лях Д., Циганчук Т. Насильство над жінками в сімейних стосунках // Практична психологія та соціальна робота. — 2014. — № 2. — С. 65–69.

⁷² Там само.

Біля витоків української чоловічої ідентичності: образ парубка у традиційному мовнокультурному просторі

Ольга Барабаш-Ревак

Без участі мови неможливо звести дійсність до фрагментів-згустків у мисленні людини, тому можливим видається лише суб'єктивне пізнання зовнішнього світу. Це дозволяє визнати активну роль мовної системи у відображенні пізнавального досвіду людини. Неперервний довколишній світ набирає у мові визначеної структури. Власне, довкола мовних структур твориться світогляд людини, а об'єктивна картина світу зафіксована в мовах неоднаково. Як інструмент ментального впорядкування дійсності та посередник між усіма знаковими системами, мова є базою семіотичної мови культури, носієм усіх вартостей та оцінок, норм поведінки, навколо яких концентруються вчинки, переконання та морально-етична система народу. Слово, у якому сконденсована тисячолітня пам'ять народу, відіграє особливу роль у механізмі передавання культурного досвіду від покоління до покоління. Мова не просто відображає картину світу, а існує як універсальний культурний код.

«Відносини мова — культура парадоксально взаємозалеженні: можна говорити про мову — частину культури як явища ширшого, а також вважати її самою ширшим поняттям, що охоплює цілу культуру»¹. У першому випадку мова функціонує як одна із семіотичних систем поряд із літературою, мистецтвом, релігією, обрядом тощо, будучи, за Клодом Леві-Стросом, найдосконалішим зі всіх проявів культури. У другому ж випадку мова визначає культуру, бо брак її опанування унеможлиблює участь у культурі та суспільному житті, навіть у його найпростіших формах. Можна сказати, услід за Едвардом Сепіром, що досконалість мови є початковою умовою розвитку культури. У мові, її граматиці, лексиці й фразеології, у значеннях слів, системі жанрів і стилів проявляється культура. У культурі ж мова функціонує як передумова об'єднання і виокремлення людських спільнот, як чинник, що моделює картину світу і програмує суспільну поведінку. Слідом за Ольгою Федик означимо мову як «цілісний духовний відповідник» буття, що «створює унікаль-

Поштова адреса: Zakład Ukrainistyki Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytet Wrocławski, ul. Pocztowa 9, 53-313 Wrocław. E-mail: oukrainistyka@gmail.com

¹ Bartmiński J. Wprowadzenie // Encyklopedia kultury polskiej XX wieku / Red. J. Bartmiński. — Wrocław, 1999. — T. 2: Współczesny język polski. — S. 18–19.

ні можливості для людини не тільки відображати світ, що її оточує, не лише віддзеркалювати його і себе саму на психологічному рівні, але й наближати його до себе, інкультурувати свої задуми у дійсність, підпорядковувати його собі»². Отже, мова створює суб'єктивний образ об'єктивного світу. Мовна картина світу антропоцентрична за своєю суттю і не лише відбиває образ світу сам по собі, а й фіксує правила орієнтації людини у світі, задає стереотипи сприйняття. Важливо пам'ятати, що, незважаючи на суспільні чи звичаєві революції, наукові перевороти, мова змінюється повільніше, ніж людське мислення, тому мовний образ світу ніколи не відповідає якомусь визначеному етапові розвитку думки: він є позаісторичним, змінюючись дуже несуттєво.

Підкреслимо, що мовна картина світу є «наївною» в тому розумінні, що багатьма суттєвими моментами відрізняється від «наукової» картини. Вона немов доповнює об'єктивне знання про світ (пор. наукове значення і мовне трактування таких слів, як «світло», «тепло» та ін.). При цьому відображені в мові наївні уявлення зовсім не примітивні: у багатьох випадках вони не менш складні та цікаві, ніж наукові. Наївна картина світу формується у відповідь на практичні потреби людини як необхідна когнітивна основа її адаптації до світу. «Прагматичний егоцентризм структурує діяльність так, щоб вона була максимально зручною (на носі, під рукою, сповнене серце тощо)»³. Повсякденні знання про світ допомагають людині досягнути мети, дозволяють знайти своє місце у світі, пізнати та опанувати його. «Навколишній світ людина не трактувала як предмет теоретичного знання, але як предмет практичного досвіду, що служить існуванню»⁴. Тому наївні знання двошарові: описові відомості — сукупність переконань на тему сутності навколишнього світу — і знання-рецепт, що відповідає на питання, як поводитися у цьому світі. Саме їх роль незаперечно важлива (якщо не найважливіша) у відтворенні мовної картини світу.

В аспекті аналізу джерел української чоловічої ідентичності, зафіксованої у мові традиційних текстів (ідеться про фольклор і етнографічні матеріали), цінним видається дослідження мовного образу парубка, молодого неодруженого чоловіка, що вписується у широку панораму концепту «чоловік». Зосередимося на практичному аналізі мовного стереотипу парубка в аспекті його суспільно-родинних відносин, розкриваючи процеси мовної категоризації світу, що допоможе зрозуміти відповідні поняттєві конструкції в мисленні українців на тему процесу формування в юнака чоловічої ідентичності згідно із традиційними установками попередніх століть.

Вибір указанної джерельної бази (фольклорні та етнографічні тексти) не випадковий, бо самі лише народнопоетичні тексти не можуть містити всіх можливих маніфестацій об'єкта дослідження. В основі всіх значущих компо-

² Федик О. Мова як духовний адекват світу (дійсності). — Львів, 2000. — С. 13.

³ Маслова В. А. Лингвокультурология. — Москва, 2001. — С. 69.

⁴ Krąpiec M. Język i świat realny. — Lublin, 1985. — S. 185.

ментів культури лежить єдина семантична система, яка полягає у притаман- ному певному народові комплексі міфологічних уявлень про будову світу. Як стверджує Людмила Виноградова, «проявляючись по-різному в мовних стереотипах, фольклорних мотивах, обрядових формах, в образах і символах народного мистецтва, ця ідеологічна система повністю ніде не виражена експліцитно, а відтворюється тільки в сумі всіх своїх фольклорно-етнографічних конкретизацій»⁵. Відповідно реконструкція і аналіз образу парубка можуть бути успішними лише за умови комплексного вивчення всіх компонентів духовної культури в їх взаємодії. Лексичний аналіз слова супроводжуватиметься культурологічними і семіотичними екскурсами у сфери вірувань, обрядової практики, звичаїв, прикмет, які широко задокументовані в етнографічних працях. Це своєрідні коди, які дають змогу розкрити важливий культурний зміст. При цьому аналіз тексту залишається переважно мовним. Попри те, що в народній культурі не весь зміст передається словом (велика кількість архаїчних значень виражається через обряди та звичаї), усе можна переказати вербально. Необхідний передовсім ширший культурологічний підхід до вивчення лексики під час аналізу слів у фольклорному тексті, пов'язаному з міфологічним мисленням. У такому тексті семантика слова спирається не лише на сам текст, а й на «позатекстову» інформацію: уявлення, міфи, обряди, прикмети, звичаї тощо. Слово у фольклорному контексті є одиницею лексичної системи мови й водночас певним культурним знаком. Картина світу, умовно відтворена на основі лише фольклорних даних, має низку особливих характеристик і ознак, які не збігаються повністю із системою значень усього етнокультурного комплексу. Так фольклорна модель опису парубка містить набір одних ознак (гарний, багатий), а дані ритуально-магічної практики і міфологічних повір'їв розкривають додаткові, нові, невідомі для фольклорної традиції характеристики (наприклад, суспільна функція парубка як очисника від злих духів). Крім того, існує цілий пласт символів, мотивів, ознак, які не відображені у фольклорних текстах, але надзвичайно інтенсивно функціонують у ритуально-міфологічному комплексі⁶. У цьому сенсі фольклор є не так самодостатнім, як одним із джерел для реконструкції картини світу народу, і цінність його залежить від уміння дослідника зіставити фольклорні дані із загальним етнокультурним контекстом. Для аналізу мовного образу парубка використані тексти з українського фольклору, а також дефінітивні речення⁷ з етнографічних записів. Такі речення створені на основі народних текстів метою дослідження (наприклад, «посвячена» на Введення вода може бути

⁵ Виноградова Л. Фольклор как источник для реконструкции древней славянской духовной культуры // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. — Москва, 1989. — С. 101.

⁶ Назвемо його, на відміну від фольклорного, етнографічним пластом традиційної культури.

⁷ У них предметові приписуються окреслені й усталені в народній традиції характеристики, в результаті чого вимальовується його різнобічна, впорядкована презентація, адекватна до образу в суспільній свідомості мовців.

використана для «привернення» парубка до дівки). Вибрані, зокрема, з описів вірувань та обрядів, вони становлять вербальні описи систем невербальної комунікації. Отже, етнографічні дані, що стосуються невербалізованих обрядових чи ритуальних дій, не є звичайним доповненням, додатком до мовних даних — навпаки, вони становлять необхідний елемент для повної, правильної семантичної інтерпретації слова⁸. Саме тому в дослідженні використано етнографічний матеріал як друге однакове за значенням джерело контекстів.

Елементи мовної картини світу становлять образи об'єктів із характерними, властивими для образів-прототипів рисами. Кожен із них є компонентом більшої цілісності, займає певне місце — статичне чи динамічне — поряд з іншими об'єктами. А позаяк людське бачення і переживання світу неминуче передбачає оцінювання, образ об'єкта відповідно доповнюється цією оцінкою, тобто розміщенням на шкалі «добрий — поганий» («корисний — некорисний», «гарний — негарний»). «Чим важливіша роль об'єкта у певній культурі, тим правдоподібніше те, що він і слово, яке його номінує, будуть містити аксіологічний елемент; причому оцінка окремих об'єктів виникає з оцінки ієрархії та її структури, що панує у цій культурі»⁹.

За допомогою етнолінгвістичного аналізу в дослідженні прямуємо до визначення широкого спектру елементів значення, а когнітивна дефініція нашого об'єкта враховуватиме всі аспекти інтерпретації дійсності і складатиметься із системно укладених даних щодо вигляду, функцій, структури, дій предмета, виявляючи семантичні валентності, які містять загальнопоширене знання. Тому головним для нас стає виділення і аналіз тих мовних засобів, які містять усталені мисленнєві схеми місця і ролі молодого неодруженого чоловіка в системі поведінки, народних обрядів і традицій українців. Дослідження семантики в такому аспекті передбачає передусім опис еталонного ментального образу, що сформувався у свідомості людини і вербалізується словом. Відповідно «на перший план виходить проблема виділення, семантичного аналізу мовних засобів, що виражають типові особливості українського народного життя, етнічної культури, народних традицій, а через них — відмінності психічного стану носія мови»¹⁰.

Мовний образ парубка є впорядкованою сукупністю рис семантичного і прагматичного характеру, приписуваних як із перспективи пізнання (парубок — молодий неодружений чоловік), так і з перспективи вірувань (парубок — очисник від злих духів на Великдень), норми (парубок прагне створити сім'ю), оцінки (парубок багатий, отже, надається для одруження). Розкриття мовного образу парубка включатиме як аналіз мовного розуміння окремих фрагментів світу, так і ширші тенденції, пов'язані з категоризацією та оціню-

⁸ Див.: *Bartmiński J. Słowo wstępne // Etnolingwistyka. — 1988. — Т. 1. — S. 5–7.*

⁹ *Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму). — Львів, 2002. — С. 252–254.*

¹⁰ *Кононенко В. Рідне слово. — К., 2001. — С. 8.*

ванням світу. Методологія дослідження мовного фрагмента світу спрямована «не лише на виявлення семантичної структури окремих слів, а також на відтворення загальних поняттєвих категорій, які пов'язані не лише з конкретною лексичною одиницею, а проявляються в мові також через різні одиниці й на різних рівнях системи»¹¹. Експлікацію укладено в певні блоки: починаючи від категорій системи номенів, ознак, кількісних характеристик і переходячи до часопросторової локалізації та відносин з іншими предметами (колекцій) і враховуючи оцінний компонент¹². Така семантична категоризація ґрунтується на схемі семантичних валентностей (агент, об'єкт, статор, адресат тощо). Логічну послідовність аналізу творять парадигматичні й синтагматичні зв'язки різних ступенів.

Під час роботи над матеріалом взято до уваги не наукове, а наївне знання про предмет. Народний словник охарактеризовано з погляду носія народної мови як замкнений мовний простір. Тому, наприклад, синоніми, які сьогодні вважаються символами, потрактовано у прямому значенні (хлопець — місяць, явір, дуб, сокіл). Цей синонімічний ряд відновлено на основі паралелей, що проводяться у народних текстах. Також взято до уваги загальномовні синоніми. У фольклорному тексті синоніми є заміниками головного слова. Сфера протиставлення представлена антонімами. Текстовими опозиціями можуть бути слова, які в сучасній літературній мові антонімами не є (парубок — дід). У традиційних фольклорних текстах слова протиставляються за формально-символічним або семіотичним змістом, і це протиставлення, подібно до психологічного паралелізму, може утворювати тему цілого тексту. До найважливіших елементів у системі оцінювання належать просторові опозиції: «верх — низ», «перед — зад», «своє — чуже» тощо.

Підставу для аналізу мовного образу предмета становлять наявні у словниках української мови дефініції лексеми *парубок*. Відповідно до «Словника української мови» (в одинадцяти томах) слово *парубок* має такі значення: 1) молодий чоловік, юнак; 2) неодружений чоловік¹³. Борис Грінченко у своєму чотиритомному словнику української мови виокремлює три значення слова *парубок*¹⁴: 1) Парень, молодой человек; 2) Холостой человек; 3) Работник наемный. Позаяк у народних текстах переважає функціонування контекстів, які реалізують перші два значення лексеми *парубок*, зосередимо увагу на саме їх дослідженні. Основними семами значення цієї лексеми є «молодий» і «неодружений», які становлять підстави для реконструкції образу парубка у свідомості українця, зафіксованого текстами фольклору й етнографії. Словник української мови в одинадцяти томах не подає поміток щодо територіального

¹¹ Tokarski R. Słownictwo jako interpretacja świata // Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Współczesny język polski. — Wrocław, 1999. — Т. 2. — С. 358.

¹² З огляду на обсяг публікації обмежимося схематичним розглядом ключових аспектів мовного образу парубка, опускаючи кількісні та часопросторові характеристики.

¹³ Словник української мови в 11 т. — К., 1972. — Т. 6. — С. 80.

¹⁴ Словарь української мови / Опрац. Б. Грінченко. — К., 1996. — Т. 3. — С. 98.

вживання лексеми *парубок*. Можна стверджувати, що вона у різних варіантах поширена на території всіх основних груп говорів, що дає можливість повноправно використовувати записи народних текстів із різних регіонів України.

В аналізованому матеріалі лексема *парубок* відзначається високою частотністю вживання. Її гіперонім — слово *чоловік*. Перехід від гіпероніма до конкретних назв молодого неодруженого чоловіка супроводжує виокремлення різних сем у лексичних виразниках поняття «парубок». На їх основі можна виділити різні семантичні підвиди мовного образу парубка («залицяльник», «охоронець», «помічник» тощо).

Під час розгляду синонімічних зв'язків лексеми *парубок* спостерігаються ряди номенів у повних / здрібнених формах, які виражають у текстах значення «неодружений чоловік молодого віку» (*парубок, козак, молодець, хлопець, легінь, жовнір, чумак, сирота; місяць, сокіл, явір, хміль; Йван, Івасенько, Петро, Богданочко* тощо). Жанрова залежність функціонування повної чи здрібненої форми номена пояснюється конотаційним елементом. Повна форма (напр., *козак, хлопці*) містить сему «доросла людина, здатна виконувати громадянський обов'язок захисту рідної землі» («Молодий козак, молодий козак отамана просить»)¹⁵ або ж «доросла особа, придатна для одруження» («Взимку в будні дні дівчата працюють, а хлопці ж залицяються до них»)¹⁶. Зменшенопестливі назви парубка містять семи «залицяльник», «коханий» («Нема мого миленького, нема Йваниченька»)¹⁷.

Аналіз мовних засобів, які виражають опозитивні моделі, виявив, що найпоширенішою є поняттєва модель «любий — нелюбий» у кількох різновидах. На базі сем «молодий», «неодружений», «сильний», «придатний до створення сім'ї» (актуалізують позитивну оцінку в семантичній структурі номенів на позначення молодого неодруженого чоловіка) лексема *парубок* та її синоніми вступають у такі антонімічні зв'язки: 1) «молодий / старий» (*молодець, шугай — дід, голубець*) («Молодець діда не розуміє»¹⁸; «Коли не годна молодця, то не хочу голубця»¹⁹; «Не піду я за тамтого, за старого <...> лем за того миленького шугаїчка»²⁰); «придатний / непридатний до створення сім'ї» (*парубок — старий парубок*) («Парубок жениться — любу бере»²¹; «Старого парубка женити, як старе м'ясо варити»²²); 2) «брак / наявність попереднього досві-

¹⁵ Народні пісні в записах І. Франка / Упоряд. О. Дей. — К., 1981. — С. 357.

¹⁶ Воропай О. Звичаї нашого народу. — К., 1993. — С. 38.

¹⁷ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика / Упор. С. Стельмашук та ін. — К., 1989. — С. 182.

¹⁸ Українські народні прислів'я та приказки. — К., 1955. — С. 70.

¹⁹ Українські приказки, прислів'я і таке інше / Уклав М. Номис. — К., 2004. — С. 184.

²⁰ Мадзік І., Максимович В. Лемківське весілля. — Криниця, 2002. — С. 117.

²¹ Українські народні прислів'я та приказки... — С. 57.

²² Там само. — С. 58.

ду життя у шлюбі» (*парубок — удівець*) (остання сема часто містить негативний оцінний компонент) («Не йди, дівко, за вдівця, та за мене, молодця»²³).

Серед елементів вербальної реалізації образу парубка на рівні синтагматичних зв'язків проаналізовано, зокрема, мовні засоби, які реалізують значення «найважливіші ознаки» парубка. Усі атрибутиви містять у своїй семантичній структурі відповідний оцінний елемент: позитивний чи негативний. Домінантні поняття («вік», «соціальний статус», «врода», «суспільна позиція»), безпосередньо пов'язані з поняттям «спроможний створити сім'ю», виражають мовні засоби *молодий* (*молод, молоденький, парубоцька молодь* тощо) («Там ся вивіває молод Михасенько на коню»²⁴; «Іграми перед труною покійника забавляється сама тільки парубоцька молодь»²⁵); *багатий* (*знатний, заможний, панич, король, царевич* тощо) («Ой ти знатний хлопець»²⁶; «Там король Івасенько ходит, В руках шапоньку носит»²⁷); *красний* (*гарний, хороший, уродливий, мальований* тощо) («Наперед іде красний Івасьо»²⁸; «Сидить на нім, сидить хлопець мальований»²⁹); *ватажок* (*цар, царевич, охоронник, короленко* тощо) («Царевич і каже: Я буду у вас царем і охоронником вашого царства»³⁰; «А старші брати сидять та тільки дивуються: був дурень, а тепер короленко»³¹), у яких однією із сем є «здатний до створення родини». Ця сема корелює з основною метою діяльності парубка — одруженням — і позитивним оцінним компонентом, бо сім'я і пов'язаний із нею процес прокреації у свідомості громади були першорядним завданням молодих людей. Усі мовні засоби, які виражають поняття «багатство», містять високу оцінку і прямо пов'язані із семантикою «одруження», адже «лише парубок зі заможною сім'ю (навіть за відсутності вроди) є бажаним зятем»³² («Якби мені срібло та все тії гроші, то я й оженився, хоч я й нехороший»), натомість, бідний (хоч і красивий) такої популярності не мав. Це підтверджують антоніми *вдови* (вдовиний. — *О. Б.-Р.*) і *хазяйський* у реченні: «Ой у вдови син хороший, а хазяйський кращий»³³, які відображають протиставлення «бідний — багатий». Відзначимо, що тексти вкрай рідко фіксують протилежний варіант, коли значення «парубоча врода» характеризується вищим оцінним компонентом, ніж «багатство». Значення «необхідна для одруження риса парубка» реалізують також слова *працьовитий* («І з того часу син годі вже гроші розкидати — такий пра-

²³ Соціально-побутові пісні / Упоряд. і передм. О. Хмілевської. — К., 1985. — С. 331.

²⁴ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика... — С. 114–115.

²⁵ *Вовк Х.* Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995. — С. 213.

²⁶ Пісні з Львівщини: пісенник / Упор. Ю. Корчинський. — К., 1988. — С. 203.

²⁷ Українські народні пісні: пісенник / Упор. М. Гордійчук. — К., 1987. — С. 74.

²⁸ Там само. — С. 57.

²⁹ Балади: Кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О. Дей та ін. — К., 1987. — С. 349.

³⁰ Українські народні казки та загадки. — К., 1996. — С. 197.

³¹ Там само. — С. 239.

³² Матеріали по свадьбе і семейно-родовому строю народів СРСР. Сборник научных трудов / Ред. В. Богораз, Л. Штернберг. — Ленинград, 1926. — Вып. I. — С. 27.

³³ Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич / Упор. С. Мишанич. — К., 1982. — С. 377.

цьовитий та хазяйновитий зробився»³⁴), *смільвий* («Смільвів молодики йдуть у глиб шукати квітку щастя»³⁵), словосполучення *справжній богатир* («Підріс він, і такий став з нього красень — молодець, справжній богатир»³⁶). Сему «перешкода на шляху до одруження» і негативний конотаційний елемент містить семантичний обсяг слів *лінивий*, *зрадити* («Хоч він собі чорнобривий, але зовсім вже лінивий»³⁷; «Зрадив козак молоду дівчину»³⁸), а також лексема *чумак*, реалізуючи значення «неспроможність утримати сім'ю» («*Чумаче, чумаче, де твої гроші? — то в возі, то в перевозі*»³⁹). Позаяк, відповідно до народної категоризації світу, мовного вираження набувають лише важливі явища дійсності, то можна стверджувати, що наявність указаних слів у мовному образі парубка свідчить про головні стереотипні ознаки аналізованого об'єкта.

На рівні синтагматичних зв'язків виявлено мовні засоби на позначення дій, які виконує молодий неодружений чоловік. Їх значення містить певну характеристику й оцінку. Дослідження семантики дало змогу виділити кілька різновидів мовного образу парубка, які відображають суспільно-родинні відносини: а) «фізично зрілий для створення сім'ї»; б) «виконавець сакральних дій»; в) «захисник»; г) «помічник, громадський діяч»; ґ) брат. Найбільша частина мовних засобів, які виражають загальне значення «діяльність парубка», містять сему «спрямованість на створення сім'ї» і називають різні етапи цього процесу. Родина, як головна одиниця громади, носій обрядів, звичаїв і норм, ставала основною метою і завданням парубка.

А. Головними складниками семантичного підвиду «фізично зрілий для створення сім'ї» є поняття «залицяльник», «спрямований на одруження», «наречений». Багато контекстів із такою семантикою пов'язані з високою частотністю сполучуваності назв на позначення аналізованого поняття «молодий неодружений чоловік» зі словом *дівчина*. Це пояснюється тим, що в народному світогляді головним завданням парубка є одруження, отже, більшість мовних засобів вираження дій парубка своїм значенням відповідає різним етапам процесу її створення й особливо завершальному — весіллю. Вони передбачають активну і вирішальну роль парубка у стосунках із дівчиною⁴⁰. Це

³⁴ Українські народні казки та загадки... — С. 240.

³⁵ *Килимник* С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. — К., 1994. — Книга 2. — С. 440.

³⁶ Українські народні казки: Козак Мамарига. — К., 1974. — С. 148.

³⁷ Пісні з Львівщини: пісенник... — С. 17.

³⁸ Там само. — С. 170.

³⁹ Українські приказки, прислів'я і таке інше... — С. 216.

⁴⁰ Тут варто відзначити, що в текстах, які реалізують указану семантику «створення сім'ї», практично не спостерігається вираження негативної оцінки парубка, за винятком ситуації, коли він виконує дії, що відображають загальне значення «зраджувати / позбавляти цноти дівчину». У таких випадках парубок-агенс хоч і виконує дію, названу словом *залицятися*, та воно не має значення «намір створювати сім'ю», нагомість пов'язане зі зваблюванням або зрадою дівчини. Хлопця можна окреслити лексемами *звабник*, *зрадник*.

виражають слова і словосполучення *співати, танцювати, розповідати бувальщину*⁴¹ («Взимку в будні дні дівчата працюють, хлопці ж залицяються до них, розповідають їм різну бувальщину та небилиці, співають пісень, танцюють — заважають дівчатам працювати»⁴²), *привітатися* (до дівчини) («Один Микола не постидався, узяв за рученьку і привітався: Ой ти, Марусю, звідки ти, звідки ти?»⁴³), *іти до дівчини* («Ішов козак потайком до дівчини-серденька вечірком»⁴⁴), *ждати на розмову* (дівчину) («Вийди, дівчино, я тебе благаю, під калиноньку в зеленому гаю, під калиноньку жду на розмову»⁴⁵), *(по)цілувати, обіймати, називати серденьком* (дівчину) («Він цілує, обнімає ще й серденьком називає»⁴⁶), *купувати перстень* (дівці) («Витратився хлопець бідний: купив дівці перстень срібний»⁴⁷), *вилежати біля бочка* (дівчини) («Порахуй, дівчатко, тівко днів до рочка — Кілько я вилежав біля твого бочка»⁴⁸), *свататись* («Від Ганниного зачаття <...> парубки зачинали свататись»⁴⁹), *купувати вінок і ленти* («Молодий іде у базар і купує молодій вінок і ленти на квітки»⁵⁰), *приїжджати з весіллям* («Приїхав же пан Івасю з весіллям»⁵¹).

Тут варто зазначити, що в етнографічних матеріалах часто трапляються тексти, які засвідчують реалізацію поняття «бути учасником вечорниць, досвіток» і які пов'язані із процесами ініціації, одруження, прокреації, адже «вечорниці і досвітки виконували роль попередніх знайомств та вибору шлюбних партнерів»⁵². Про це, зокрема, яскраво свідчить значення дії у свято Косми і Дем'яна, названої словосполученням *подавати кури* (на стіл) («У день святих чудотворців Безсрібників Кузьми і Дем'яна дівчата зносять на вечорниці кури і ввечері подають їх на стіл. Хлопці купують горілку і відбувається почастунок — «чия курка смачніша»»⁵³). У народних уявленнях лікарі-безсрібники Кузьма і Дем'ян злилися в одну особу — святого Кузьму-Дем'яна. У процесі християнізації за цим святим утвердилися риси давнього слов'янського бога грому, покровителя весілля та сім'ї, характерною ознакою якого був молот. Він став однією із причин, чому Кузьму-Дем'яна вважають ковалем. Та-

⁴¹ Варто зазначити, що такі дії є прерогативою дівчини; слово *розмовляти* і словосполучення *розповідати небилиці* позначають характерну дію хлопців лише під час залицання і є проявом «бажання звернути на себе увагу дівчини».

⁴² *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 38.

⁴³ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика... — С. 92.

⁴⁴ Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упорядк. О. Дей. — К., 1974. — С. 372.

⁴⁵ Пісні з Львівщини: пісенник... — С. 218.

⁴⁶ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика... — С. 103.

⁴⁷ Українські народні прислів'я та приказки... — С. 24.

⁴⁸ *Мадзік І., Максимович В.* Лемківське весілля... — С. 137.

⁴⁹ *Максимович М.* Малороссийские песни. — Москва, 1827. — С. 136.

⁵⁰ *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у с. Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології. — 1899. — Том 5. — С. 79.

⁵¹ Українські народні пісні: пісенник... — С. 33.

⁵² *Балушок В.* Парубочі ініціації в українському традиційному селі // Родовід. — 1994. — № 7. — С. 36.

⁵³ *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 490.

кий зв'язок значень впливає з очищувальної, цілительної семантики вогню. Цей святий-коваль кує весілля⁵⁴, що підтверджує і Василь Гіппіус: «у весільних піснях та обрядах можна розпізнати в цьому святому риси охоронця шлюбу»⁵⁵. Дослідник указує, що святий є також охоронцем хліба, курей — «кур'ячий Бог». Слова *курка*, *півень* у народній свідомості мають значення «плодючість» і прямо пов'язані з весільними обрядами і стравами. Про це свідчить такий текст: «Молодий іде єднати попа»; «Бере під руку півня, пляшку горілки і паляницю та й несе то до попа»⁵⁶.

Домінантне у весільних текстах поняття «найголовніший» стосовно парубка виражене імпліцитно через звертання до самого Бога: «Ой ти, боже, ти, Дажбоже, зверни мені з доріженьки»⁵⁷. У свідомості мікросуспільства поняття «тісний зв'язок із божественними силами» підносить хлопця на вищий щабель ієрархії та вказує на існування семи «сакралізований» у лексемах, які називають предмет «*парубок*».

Одним із важливих — у контексті процесу створення парубком родини — є поняття «старий парубок». Семантика «одруження» міститься у межах однієї зі схем передпонятійних уявлень «частина — ціле». В її основі лежить позитивна оцінка «єдність», і творення цілісності (сім'ї) трактується як позитивний досвід, а самотність, ізоляція — негативний. Поняття «зрілий, проте неодружений чоловік» співвідносне з негативною оцінкою та іншим поняттям — «покарання матері за невиконання обов'язку оженити сина», вираженим за допомогою лексеми *колодка*. Це засвідчують тексти:

Чіпляли колодку й парубкам, власне в першу чергу, які не женились⁵⁸: В останній тиждень перед Великоднім постом заміжні жінки ходять по хатах, де є дорослі хлопці чи дівчата, і прив'язують матерям колодку⁵⁹ до ноги. Це кара за те, що не оженили синів чи не повіддавали дочок впродовж останніх м'ясиць⁶⁰.

Словосполучення *чіпляти / прив'язувати колодку* відтворює значення «оцінка»: суспільство ганьбило і водночас спонукало батьків до своєчасного одруження дітей⁶¹, а відповідно — до виконання молодими людьми прокреатив-

⁵⁴ Дикарев М. Програма до збирання відомостей про громади і збірки сільської молоді // Матеріали до українсько-руської етнології. — 1900. — Том 3. — С. 45.

⁵⁵ Гіппіус В. Коваль Кузьма-Дем'ян у фольклорі // Етнографічний вісник. — 1929. — Кн. 8. — С. 3.

⁵⁶ Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у с. Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині... — С. 80.

⁵⁷ Народні пісні в записах І. Франка... — С. 27.

⁵⁸ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні... — С. 18.

⁵⁹ Колодка — фалічний знак, що має семантику «ознака продовження роду» — вішається в останній тиждень перед Великоднім постом, якщо батьки не виконали свого обов'язку і вчасно не поєднали дітей. Вішали колодку також бездітним особам, що вказує на сему «наврочення плідності» у слові «колодка». Громадський звичай вішати колодку позначає період, коли одруження і народження нового покоління було справою цілого роду.

⁶⁰ Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 203.

⁶¹ Пор.: «Зацікавленість суспільства у збільшенні своєї чисельності проявлялася непрямо, але дуже різко, навіть грубо у звичаях публічного засудження і висміювання неодружених хлопців та дів-

ної функції та збільшення громади. У таких діях проявляється відгомін дуже архаїчної риси общинного життя — «зацікавленості і стихійного контролю громади над поведінкою її членів, турботи про народження нового покоління, а отже, про забезпечення людської робочої сили»⁶².

Б. Семантичний підвид «виконавець сакральних дій» творять лексико-синтаксичні конструкції, які називають дії парубка, пов'язані з функціонуванням цілого мікросуспільства і сім'ї зокрема. Лексема *парубок* у таких контекстах містить як сему «доволі автономний член родини», так і «член парубоцької громади». Позаяк у народній свідомості семантично тотожними є відповідні елементи бінарних опозицій (чоловіче — верх — небеса і жіноче — низ — земля), то й значення номенів на позначення дій парубка містять позитивний оцінний компонент, бо належать до першої частини передпнятійної схеми уявлень «сакрум — профанум». На це вказують контексти із семантикою: «очищувати вогнем»⁶³ («Парубоцтво мало звичай в ніч під Великдень розпалювати вогонь»⁶⁴), «очищувати водою»⁶⁵ («Великодній понеділок ще називається “обливанням понеділком”, бо хлопці обливають дівчат водою, а ті за це дарують їм писанки»⁶⁶), «приносити воду»⁶⁷ («На Різдво, Но-

чат <...> Покарання було іноді жартівливе та символічне, а іноді дошкулне, навіть принизливе. Так в австрійських селян був звичай упродовж останнього тижня перед Великим постом висміювати дівчат (а також неодружених хлопців, старих парубків), змушуючи їх тягнути з лісу важку колоду» (див.: *Токарев С.* Эротические обычаи // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. — Москва, 1983. — С. 102).

⁶² *Токарев С.* Община и семья // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. — Москва, 1983. — С. 196.

⁶³ Семантика слова *вогонь* містить сему «чистий», бо виростає зі зв'язку «вогонь — сонце — громоове божество». У текстах Святого Письма вогонь асоціюється із Богом, який названий Сонцем. Тому семантичний обсяг цієї лексеми охоплює семи «божество» і «святість». Як указує В. Иванов, «обряд розпалювання вогню мав значення знешкодження різних чарів і злої сили, а також запобігання домашнім сваркам» (див.: *Иванов В.* Культ огня у хеттов // Древний мир. — Москва, 1962. — С. 266). Зв'язок зі сферою «сакрум» має особа лише чоловічого роду (пор.: *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. — Москва, 1865–1869), тому лексема *парубок* у вказаному контексті містить позитивний оцінний компонент і сему «той, що очищує».

⁶⁴ *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 394.

⁶⁵ За С. Килимником, «у первісних людей вода посідала високе місце як у житті, так і у віруваннях» (див.: *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. — К., 1994. — Кн. 1. — С. 128). Вона, подібно до вогню, мала значення живої божественної сили. Давні ізраїльтяни вважали воду благословенням Божим, а обрядове обмивання — «очищенням». У Новому Заповіті вода під час хрещення таємничо очищає від гріхів та духовно відроджує (Ів. 3,5). Окрім того, як указує Р. Кісь, значення лексеми *вода* пов'язане із семантикою «прокреативне начало жіночого роду». Тому наведена дія парубка має подвійне значення — «очищення від лихого впливу» та «побажання одруження і плідності» для дівчини. Вона пов'язує хлопця зі сферою «сакрум» і дає йому високу оцінку.

⁶⁶ *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 440.

⁶⁷ Лексема *парубок*, пов'язана з семантикою «перманентна чистота» (відсутність фізіологічних циклів на відміну від жінки), містить сему «постійний зв'язок зі сферою “сакрум”». Це пояснює його

вий рік, Водохрестя жінкам не можна ходити по воду — це гріх. Цю роботу виконували за них парубки»⁶⁸), «бути першим»⁶⁹ («Перший “полазник” на Введення приносить до хати щастя або невдачу»⁷⁰), «бути учасником церковних обрядів» («На Водохрестя хлопці несуть зі собою на лід голубів, де під час відправи їх випускають»⁷¹), «берегти врожай» («Хлопці співали — це значенувало “вигнання злих сил з житів”»⁷²), «зв’язок з вищими силами через молитву» («Іде Іван Богданець, коли дивиться — хатка. Він коло тієї хатки молитву сотворив»⁷³), «продовжувати рід і традиції»⁷⁴ («Лише за відсутності синів, а не інакше, поселяється [батько. — О. Б.-Р.] у доньки, бо та є залежна від чоловіка»⁷⁵); «Перевага сина над донькою пояснюється тим, що перший продовжував батьківський рід і традиції предків, а друга, відходячи в чужу сім’ю, підтримує саме її, а не батьківську»⁷⁶), «бути оберегом» («У день сорока Святих Мучеників дівчата варили сорок вареників з сиром і частували хлопців — “щоб мороз любисток не побив”»⁷⁷). У контексті шлюбної тематики це значення виражається словосполученням *частувати хлопців* (варениками із сиром). Про це пише Митрофан Дикарев: «Всі вечорниці, досвітки мають стосунок до весілля, його елементи: сир — символ Місяця-Артеміди, покровительки шлюбу. Вареник означає молодий місяць, форму якого він має... На всіх зимових

здатність виконувати роботу, пов’язану з божественними силами (до таких у народній свідомості належить і вода).

⁶⁸ Воронай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 174.

⁶⁹ У традиційній культурі українського народу поняття початку і кінця займають ключові місця. Відповідно до вказаної вище наявності семи «чистота» у номенах молодого неодруженого чоловіка парубок (як особа чоловічої статі) міг виконувати всі перші дії, пов’язані з новим роком, певним періодом, створюючи цим удалий річний цикл. Тому лексема *парубок* містить у своїй структурі сему «той, який приносить щастя» (див.: Усачева В. Об одной лексико-семантической параллели (на материале карпато-балканского обряда «полазник») // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. — Москва, 1977. — С. 21–77). Це відповідає першому елементові з позитивною оцінкою в аксіологічній схемі «початок–кінець».

⁷⁰ Воронай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 15.

⁷¹ Там само. — С. 167.

⁷² Дія, названа словосполученням *випустити голубів*, має значення «імітувати Божі дії» і відповідає появі Святого Духа у вигляді голуба.

⁷³ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні... — С. 390.

⁷⁴ Українські народні казки та загадки... — С. 108.

⁷⁵ Семантика такого контексту корелює з патріархальною общиною, традиції якої зумовили розвиток семи «продовжувач роду» у слові *син*. Такий світогляд українця виражають і прислів’я *Як син родиця, то й угли радуюця, Годуй сина для себе, а дочку для людей*. Це ж підтверджує В. Милорадович: «...Хотя нежная дочь и могла бы отнестись заботливее к отцу, чем невестка... но, взятая с одною подвижностью мужем, дочь сама в зависимости от последнего» (див.: Милорадович В. Житє-бытьє лубенського крестьянина // Українці: народні вірування, повір’я, демонологія / Ред. П. Пономарьов. — К., 1991. — С. 309). Або ж: «Юридическое положение дочери в отцовской семье иное, чем сына. Дочь самой силой вещества предназначена к образованию новой семьи, к продолжению чужого рода будущего мужа, и пребывание ее у отца только временное» (Там само. — С. 315).

⁷⁶ Милорадович В. Житє-бытьє лубенського крестьянина // Українці... — С. 309.

⁷⁷ Там само. — С. 310.

⁷⁸ Воронай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 238.

складках готуються пиріжки, вареники з сиром..., що відповідає зимовому культові місяця»⁷⁹. Поєднання слів *вареник* і *любисток* у цьому контексті вказує на те, що обряд годування парубків варениками із сиром мав на меті задоволення божества-місяця і прохання про одруження. Постійна сема «зв'язок зі сферою “сакрум”» у лексемі *парубок* означає посередницьку роль хлопців у спілкуванні дівчат із божеством.

В. Загальносупільна функція хлопця, виражена предикатом *бути оборонцем* батьківщини, родини, указує на існування семи «захисник» у лексико-семантичній структурі слова *парубок* та інших номенів молодого неодруженого чоловіка. Її реалізують — найчастіше у казках — слова *визволити*, *звоювати* та предикат *бути охоронником* («Тоді братів з-під каменя визволив»⁸⁰; «Цар сказав, як звоюєш змія — віддасть дочку»⁸¹; «Царевич і каже: Я буду у вас царем і охоронником вашого царства»⁸²). Усі наведені лексичні засоби на позначення дій охоронця містять позитивну оцінку. У казках дії парубка називаються мовними засобами, пов'язаними із семантикою «ініціація». Такі словосполучення виражають значення «боротьба з ворогом» у процесі переродження хлопчика в молодого воїна: *убити змія* («От Котигорошко... за третім разом і убив змія»⁸³), *знешкодити сестер зміїних, порішити зміїху й царя*⁸⁴ («Тоді Іван скипів та до царя: — ...Я трьох зміїв-велетнів убив, сестер зміїних знешкодив, стару зміїху й царя Ірода порішив, щоб не було вже від них людям горя та лиха»⁸⁵). Етнографічні тексти вказують на семантику «активні дії парубка, пов'язані з приготуванням до ролі захисника». Традиційна забава на Водохреще, названа словосполученням *битися навкулачки*, походить із того часу, коли повага до чоловіка була пропорційною його фізичній силі. Значення такої дії пов'язане із сакральною сферою, що виражає мікротекст: «Після обіду на Водохрестя хлопці з двох сусідніх сіл або “кутків” сходилися на льоду і билися навкулачки — хто переміг, забирав нагороду — хрест з льоду»⁸⁶. На те, що у народній свідомості фізична витривалість посідала вагоме місце, вказують словосполучення *кидатися у крижану купіль* («Найсміливіші парубки ки-

⁷⁹ Дикарев М. Програма до збирання відомостей про громади і збірки сільської молоді... — С. 45.

⁸⁰ Українські народні казки та загадки... — С. 88.

⁸¹ Там само. — С. 59.

⁸² Там само. — С. 197.

⁸³ Там само. — С. 88.

⁸⁴ Така боротьба парубка зі змієм своєю семантикою сягає міфологічного прототипу. Змієподібний противник парубка у цьому поєднанні функціонує зі значенням «двійник Перуна». Громовержець-Перун, як указує В. Балушок, «проходив у міфічній боротьбі зі Змієм-Велесом ініціаційне випробування, він був богом воїнів, якого ті наслідували» (див.: Балушок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян. — Львів-Нью-Йорк, 1998. — С. 44). Тому битва парубка зі змієм є аналогом давньослов'янського міфу, а лексеми *битися*, *порішити* тощо містять сему «підготовка до перетворення у дорослого парубка».

⁸⁵ Українські народні казки: Козак Мамарига... — С. 113.

⁸⁶ Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 170.

далися у крижану купіль»⁸⁷), *борюкатися, бігати наввипередки, будувати вежу* («Іноді побіч з дівочими хлопці заводять свої ігри: борюкаються, бігають наввипередки, “будують вежу”, стаючи один на одного»⁸⁸). Слова *борюкатися, бігати* в етнографічних контекстах мають сему «намагання привернути увагу дівчат» і пов’язані зі шлюбною семантикою. Поняття «захисник» вербалізують і козацькі та соціально-побутові пісні. Залежно від жанру твору виділено у значенні «буття захисником» семи «добровільна служба» (козацькі пісні) та «примусовий відхід до війська» (жовнірські). Першу сему актуалізують словосполучення у *похід виступати* («Заспівали молоді козаченьки, у похід виступаючи»⁸⁹), *накликати вороженьків* («Гей, як крикне козаченько: До гаю, до гаю! Наїжджайте, вороженьки, сам вас накликаю!»⁹⁰). Другу сему «примусовий відхід до війська» — *йдучи до відбору* («Заплакали легіники, до відбору йдучи»⁹¹). У соціально-побутових піснях лексеми *військо, війна* містять семи «втрата молодого життя» та «вимушене перебування далеко від рідного краю», що відповідає другій частині аксіологічної схеми «своє — чуже».

Г. Мовне вираження семантики «бути помічником» містять етнографічні тексти, обжинкові пісні та казки. Залучення юнаків до господарських робіт, їх підготовка до майбутнього життя становить одну з важливих функцій ініціації. Поняття «дозрілість до сільськогосподарських робіт» реалізує предикативна конструкція *перекидати віз із снопами* («Треба синові штани шить, бо вже перекинув віз із снопами»⁹²). Загальне значення «допомога у веденні домашнього господарства» і позитивний оцінний компонент виражає у текстах низка лексем і словосполучень, які корелюють із важливою роллю парубка у цьому процесі: *допомагати батькам* («Парубки допомагають батькам»⁹³), *орати* («Хлопці ходять з батьком в поле орати»⁹⁴), *пасту худобу* («Протягом пошту ще не зганяють... товару... в одну череду; хлопці й парубки пасуть худобу окремо, займаючи й сусідську»⁹⁵), *умайовувати хату* («Хлопці та дівчата умайовують хату навколо»⁹⁶), *косити* («Пішов Петруньо на лонку косити»⁹⁷), *гребти* («Ой чиї ж се гребці, / Дівки да молодці?.. / Гребли, не гуляли, / Граблі поламали»⁹⁸) тощо. Тексти щедрівок розкривають семантику «важливе зна-

⁸⁷ Там само. — С. 170.

⁸⁸ Там само. — С. 300.

⁸⁹ Соціально-побутові пісні... — С. 270.

⁹⁰ Українські народні пісні: Пісенник... — С. 20.

⁹¹ Соціально-побутові пісні... — С. 168.

⁹² Українці: народні вірування, повір'я, демонологія... — С. 228.

⁹³ Воронай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис... — С. 14.

⁹⁴ Там само. — С. 343.

⁹⁵ Максимович М. Малороссийские песни... — С. 31.

⁹⁶ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. — К., 1994. — Кн. 1. — С. 357.

⁹⁷ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні... — С. 85–86.

⁹⁸ Максимович М. Малороссийские песни... — С. 92.

чення сільськогосподарських робіт», пов'язану з уміщенням парубка на одному рівні із представниками найвищих верств суспільства — царями і панами. Таке значення експліцитно виражає фрагмент:

Ой, добрий вечір, пане хазяїн! / Ми навидали хорошого сина у тебе. / Нема дома — десь у гетьмана, / Десь у гетьмана город городить. / Загородив три городочки: / Що первий город — то із царями, / А другий город — із панами, / А третій город — із мужиками. / Що із царями — мед-вино пити, / А із панами — сади садити, / а з мужиками — хліба робити⁹⁹.

Етнографічні контексти вказують також на сему слова *парубок* — «виконавець похоронних обов'язків щодо неодружених осіб», яку реалізує словосполучення *нести процесію*¹⁰⁰ («Процесію [на похороні парубка. — О. Б.-Р.] несуть обов'язково парубки. До хоругвів прив'язують хустки (як на весілях молодому)»¹⁰¹).

Г. Назви активних дій парубка-брата стосовно сестри у підвиді «брат» пов'язані із законами матріархального суспільства, де поряд із матір'ю головну роль відігравав брат або дядько з боку матері. Такою вирішальною владою брата зумовлена семантика «можливість розпоряджатися долею сестри», яку виражають слова *дати* (сестру) («Марисиних три брати... Коничейки сидляють... Свитлойку оглядати, Где мают Марисю дати»¹⁰²), *продав сестрицю* («Татарин, братчик, татарин, продав'есь сестрицю за тальяр»¹⁰³), *подарувати сестрою* («Подаруймо его, зятенька свого, сестрою молодую»¹⁰⁴). Із владою брата пов'язане значення «передавати право на дівування» молодшим сестрам, яке імпліцитно виражає фрагмент:

А де же твій, Марусенько, старший брат, / Що він твою косоньку розплітав, / Де він тії полплички подівав... / Ані він їх в кишеню не сховав, / Тільки їх молодшим сестрам подавав¹⁰⁵.

Дії парубка-брата стосовно сестри пов'язані також з іншим загальним значенням: «догляд», яке реалізують словосполучення *падать коло неї* («Прийшов Іван додому, а сестра лежить та охає. Він і ну падать коло неї, і того

⁹⁹ Українці: народні вірування, повір'я, демонологія... — С. 211.

¹⁰⁰ Позаяк у давніх слов'ян «нащадки чоловічого роду були продовжувачами роду, то могли виконувати похоронні обов'язки і мали право вшанувати і піклуватися про душі предків» (див.: *Валенцова М.* Отражение категории «мужской — женский» в календарной обрядности славян // *Славянские этюды, сборник к юбилею С. Толстой.* — Москва, 1999. — С. 128–129).

¹⁰¹ Знадоби до української демонології / Укл. В. Гнатюк // *Етнографічний збірник.* — 1912. — Том 33–34. — С. 388.

¹⁰² *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной ИРГО: Юго-Западный отдел. Материалы и исследования. — Санкт-Петербург, 1872–1879. — Том 3. — С. 109.

¹⁰³ *Охримович В.* Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи // *Этнографическое обозрение.* — 1891. — № 4 (Кн. XI). — С. 86.

¹⁰⁴ Там само. — С. 93.

¹⁰⁵ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика... — С. 158.

подасть»¹⁰⁶), а також зі значенням «покарання», виражене словом *скував* і словосполученням *посадив у погріб* («Тоді Іван узяв сестру, скував її ланцюгом, посадив у погріб, поставив цебро коло неї»¹⁰⁷), що ще раз підтверджує стереотипні мисленнєві українця щодо ролі брата як заступника одного з батьків.

У казках і баладах парубок-агенс, функціонуючи в ролі брата стосовно інших братів, виконує дії з різним значенням: «прощати», виражене словом *простив* («Тоді дурень... братів простив»¹⁰⁸), «навчати», яке реалізує слово *научає* («Молодший братчик старшого навчає»¹⁰⁹), «визволяти», передане за допомогою слова *визволив* («Котигорошко... братів з-під каменя визволив»¹¹⁰), «випроводжати у похід по наречену», розкриті словосполученнями *сідельце виніс* («Ой чи дома гей наш панонько? Нема го дома, десь у садочку... Бо ся збирає та на війноньку... Братенько вийшов — сідельце виніс»¹¹¹), *пробуджав братів* («Микола встав, лучком забрязчав, братів пробуджав <...> / Та підем, братця, в чистеє поле; / Ой, там я назвав куну в дереві, / Ой, вам же, братця, куну в дереві, / А мені, братця, дівка в теремі»¹¹²), «класти в домовину», реалізоване відповідним словосполученням («В домовину кладуть брати и сестри брата»¹¹³), «випроводжати на війну», що реалізує словосполучення *выводить коника* («Батенько виходить, шабельку виносить / Свому сину на війну, на чужую сторону... / Братичок виходить — коника виводить»¹¹⁴).

Наукова інтерпретація синтагматичних зв'язків назв молодого неодруженого чоловіка уможливила визначення найчастотніших текстових єдностей, де номени на позначення поняття «молодий неодружений чоловік» функціонують разом із назвами інших об'єктів у тому самому часопросторі. Дослідження виявило, що одна з головних колекцій — *«парубок — дівчина»* — відзначається високою частотністю у всіх видах текстів, бо названі поняття є найбільш дотичними елементами у свідомості українця. Ця єдність у більшості жанрів пов'язана із семантикою «спрямованість на одруження». Так пісні про кохання містять колекцію *«парубок — дівчина»*, реалізуючи значення «залицяння». В етнографічних матеріалах більшість мовних виражень народних обрядів (особливо весняних), де беруть участь парубок і дівчина, містять сему «можливість одруження», наприклад: «Дівчина примушує свого хлопця дістати губами перстень з тарілки, в яку налито вина, горілки або меду. Якщо дістане і носа не вмочить — то оженився і буде щасливий»¹¹⁵. У весільних піс-

¹⁰⁶ Українські народні казки та загадки... — С. 180.

¹⁰⁷ Там само. — С. 186.

¹⁰⁸ Там само. — С. 161.

¹⁰⁹ Українські народні пісні: Пісенник... — С. 85.

¹¹⁰ Українські народні казки та загадки... — С. 88.

¹¹¹ *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. — К., 1994. — Книга 1. — С. 94.

¹¹² Українці: народні вірування, повір'я, демонологія... — С. 69.

¹¹³ *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции... — Том 2. — С. 203.

¹¹⁴ Соціально-побутові пісні... — С. 214.

¹¹⁵ *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. — К., 1993. — С. 30.

нях та етнографічних матеріалах колекція «молодий — молода» відповідає семантиці «шлюб». Вона актуалізує у значенні слова *молодий* сему «перехідний етап від парубоцтва до стану одруженого чоловіка».

Колекція «*парубок — батьки*» реалізує понятійну схему «частина — ціле» і часто має значення «залежність парубка від рішення матері», бо, як припускають деякі дослідники, такі тексти формувалися в епоху матріархату. На це вказує, зокрема, такий текст: «Не дозволять батько, не дозволять мати, ще й рід не дозволить дівчиноньку брати»¹¹⁶. У весільних піснях і колядках вказана колекція може бути пов'язана також з іншою семантикою — «отримання матір'ю подарунка за виховання сина», «виряджання по наречену», «давання поради», «вирішування долі сина». Наведені значення корелюють із семантикою «вирішальна роль матері у вихованні сина» і «вибір його майбутнього», причому у вказаних жанрах мати не названа словом *удова*, як зазвичай у піснях, де йдеться тільки про матір. Гостинець (балець) теж дістає лише мати, звідки випливає, що вона сама, без допомоги батька виховала сина. Аналізована колекція дуже рідко засвідчує значення «зв'язок парубка з батьком». За твердженням Володимира Охримовича, такі тексти створювалися в епоху матріархату, коли сім'я складалася лише з матері й дітей, а зв'язок батька і дітей жодного значення не мав. Дослідник вказує, що наведені тексти виникли «внаслідок звичайної заміни слова *мати* лексемою *батько* згідно із новішими, патріархальними поглядами на симетричну роль членів сім'ї, але зміст самих пісень залишився попередній»¹¹⁷.

Колекція «*парубок — сестра*» найчастіше спостерігається у козацьких і весільних піснях, баладах, казках та етнографічних матеріалах. Вона має значення «право брата розпоряджатися долею сестри». Брат відіграє головну роль у процесі видавання сестри заміж і може вирішувати її майбутнє:

Ей, Марічко, Марічко, камяного серця! / Як же тобі не жаль зеленого вінця? / Ба, як же мі не жаль, аж мя серце болить, / Бо все то ся стало не по мойй волі, / Не по мойй волі, але по братовій, / По братовій, по сестриній і по матерній¹¹⁸.

У наведеному тексті слово *брат* згадане перед словом *мати*, а такий порядок лексем виражає більше його право щодо молодої. Словосполучення *віночок закладати, косу розплітати* пов'язані із семантикою «видавання заміж» і теж вказують на вирішальну роль брата у весільному ритуалі: «Просим братчика до хати косоньку розплітати. Косоньку розплітати, віночок закладати»¹¹⁹; «Брат сестру розплітає, / Запліточки під стів метає, / Чоботом притоптає»¹²⁰.

¹¹⁶ Українські народні пісні: Пісенник... — С. 43.

¹¹⁷ Охримович В. Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи... — С. 53, 64–66.

¹¹⁸ Там само. — С. 57.

¹¹⁹ Пісні з Тернопільщини: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика... — С. 153.

¹²⁰ Охримович В. Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи... — С. 58.

Таку ж семантику має слово *продати* у контексті «Татарин, братчик, татарин, продав'єсь сестрицю за таляр», що вказує на часи побутування традиції викрадення і сплати викупу за молоду цілій її родині, коли брат мав право дістати найбільшу частку викупу за «продану» сестру. За висновком В. Охримо-вича, наведені факти цілком відповідають матріархальному устроєві сім'ї, де «батько відповідно до розмноження роду через жінок не належав до сім'ї, а головною опорою жінки в молодості був брат, на старості — син або брат»¹²¹. З огляду на таке тлумачення, можна пояснити семантику «випроводжання в похід», «благословення» у козацьких піснях як прояв опіки над братом. У таких випадках сестра виконує роль матері: «Ой три сестриці-жалібниці у поход брата виряджали»¹²². Тексти казок також свідчать про особливу роль брата щодо сестри у матріархальному суспільстві. У цьому жанрі її виражає лексема *захисник*. Позаяк, за Олександром Потебнею, мовний образ парубка містить семантичний компонент «зв'язок зі сферою сакрального» (із сонцем чи загалом із божеством¹²³), то визволення сестри відбувається після боротьби двох божественних сил, названих словами *Котигорошко* і *Змій*. Варто зазначити, що змієподібний противник парубка у цьому поединку функціонує зі значенням «двійник Перуна». Громовержець-Перун, як указує Василь Балущок, «проходив у міфічній боротьбі зі Змієм-Велесом ініціативне випробування, він був богом воїнів, якого ті наслідували»¹²⁴.

* * *

Головні семи значення «молодий юнак, неодружений чоловік» — «молодий» і «неодружений», а також домінуючі поняття «вік», «соціальний статус», «врода», «суспільна позиція», виражені відповідними лексемами, корелюють з основною метою діяльності парубка — одруженням і позитивним оцінним компонентом, адже сім'я та пов'язаний із нею процес прокреації у свідомості громади становили першорядне завдання молодих людей. До того ж усі мовні засоби, які розкривають поняття «багатство», містять високу оцінку і прямо пов'язані із семантикою «одруження», бо лише парубок із заможної сім'ї (навіть невродливий) є бажаним зятем. Значення «необхідна для одруження риса парубка» реалізують також слова *працьовитий, сильний, скромний, відважний*.

Дослідження семантики мовних засобів на позначення дій, які виконує молодий неодружений чоловік, дало змогу виокремити різні підвиди мов-

¹²¹ Там само. — С. 58–59, 85.

¹²² Соціально-побутові пісні... — С. 25.

¹²³ Одна із назв поняття «молодий неодружений чоловік» — Котигорошко, народжений від горошини хлопець. Як стверджує О. Потебня, це ім'я корелює з божеством Перуна, адже горох у багатьох слов'ян був присвячений богові Тору-Донару. Підставою для зв'язку гороху та грому є те, що горох своїм виглядом нагадував зброю Тора... Народжений від горошини справді міг бути сином грому, бо давнє божество, котре передувало Перунові, Тор, могло поєднувати їх властивості із властивостями сонячного божества.

¹²⁴ Балущок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян... — С. 44.

ного образу парубка як активного діяча. Поняття «залицяльник», «спрямований на одруження», «наречений» передбачають активну, вирішальну роль парубка у стосунках із дівчиною. Важливим у контексті процесу створення парубком родини є поняття «старий парубок». Неспроможність парубка виконати головне завдання молодої особи — утворити нову суспільну одиницю та забезпечити продовження роду — корелює із семантикою «покарання матері громадою за невиконане суспільне завдання сина»: так словосполучення *вішати колодку* (матері) містить виразний оцінний компонент, який впливає із законів общинного життя: зацікавленість і стихійний контроль громади за поведінкою своїх членів, турбота про збільшення, що забезпечувало міцність і робочу силу. Дослідження найчастотніших текстових єдностей виявило, що одна з головних колекцій — *«парубок — дівчина»* — дуже часто трапляється у текстах, адже названі поняття є найбільш дотичними елементами у свідомості українця. У більшості жанрів ця єдність зумовлена семантикою «спрямованість на одруження». Колекція *«парубок — батьки»* реалізує понятійну схему «частина — ціле» і часто має значення «залежність парубка від рішення матері», можливо, через становлення таких текстів у епоху матріархату. Мовна єдність *«парубок — сестри»* реалізує семантику «право розпоряджатися долею сестри» і «оборонець сестри», що також корелює з особливостями матріархального ладу життя (із чоловічого складу родини вагомим роль міг відігравати лише дядько по материній лінії або найстарший син). Відповідні закони суспільного ладу зумовили, очевидно, і розвиток такого різновиду жанру казки, у якому основна дія парубка-брата стосовно сестри пов'язана зі значенням «догляд».

Як указує проаналізований матеріал, мовні засоби вираження образу парубка мають переважно позитивний оцінний компонент. Його зумовлює, зокрема, сема «посередник між божественною силою і людиною», яку містять номени на позначення молодого неодруженого чоловіка, а також семантика дій, які становлять підвид «оборонець». Такий конотаційний компонент становить реалізацію однієї із головних схем передпонятійних уявлень, спертих на структуру і основи функціонування людського тіла («центр — периферія»). Перебування парубка у центрі виражає його значущість для суспільства, що відображає позитивний оцінний компонент номенів на позначення аналізованого поняття. Дуже рідко тексти актуалізують негативну оцінку в семантичній структурі назв молодого неодруженого чоловіка, зокрема коли аналізований предмет окреслюють мовні засоби зі значеннями «неправдомовність», «лінивість», «зрадливість».

3 Маскулінний дискурс в українській літературі XIX – початку XXI століття

Чоловічий погляд на жіноче питання в українській культурі ХІХ століття

Леонід Ушкалов

Учітеся, сестри мої,
Думайте, читайте...

Свого часу Леопольд фон Захер-Мазох, змальовуючи українську жінку, писав:

Якщо польку називають французенкою, то великоросіянка — це британка, а малоросіянка — іспанка Сходу. Полька прагне наказувати, малоросіянка ж — бути вільною. Коли полька володіє чоловіком, великоросіянка хоче йому підкорятися, як німкеня, то малоросіянка вимагає рівності з ним. При кожній нагоді в ній спалахує нестримна козацька вдача, що не визнає жодного пана і жодного слуги. Між Доном і Карпатами живуть вроджені демократи — ні візантійський імператор, ні варяги, жодний король Польщі, жодний цар не зламали їхнього духу, не підкорили їхньої свідомості. Вони завжди готові змінити плуг на спис, живуть маленькими республіканськими громадами, як рівні з рівними, для східних слов'ян вони — паростки майбутнього, паростки свободи¹.

Як бачимо, під пером Захер-Мазоха українська жінка постає втіленням ідеалів свободи, гендерної рівності й демократії. Письменник пояснює це особливостями козацької вдачі, сформованими у перипетіях буремної української історії.

Слід підкреслити, що Україна в Захер-Мазоха — це взагалі територія екзотики. Та найбільш екзотичними є, на його думку, культивовані тут стосунки між статями. «Яким би дивовижним не було слов'янське життя на Сході, — каже письменник, — його найбільшою особливістю є стосунки чоловіка і жінки. Тут вони є прямою протилежністю Заходіві. Жінка стоїть тут вище від чоловіка»². Не в сенсі романсько-германського пошанування, яке прихо-

Поштова адреса: Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди, кафедра української та світової літератури, вул. Блюхера, 2, 61146, м. Харків. *E-mail:* prof_ushkalov@i.ua

¹ *Захер-Мазох Л. фон. Жіночі образки з Галичини // Захер-Мазох Л. фон. Вибрані твори. — Львів, 1999. — С. 21.*

² А от Фрідріх Боденштедт, навпаки, пояснював «панування жінки» в українців західними за своєю природою лицарськими ідеалами. Про стихію фемінного в українських народних піснях він писав: «...У них скрізь видно панування жінки, подібно до того, як в історії України взагалі є чимало рис середньовічного лицарського світу». Див.: Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder. — Stuttgart-Tübingen, 1845. — S. 21.

вує жінку через ідолопоклонницький культ, немов якогось азійського деспота. Жінка на слов'янському Сході стоїть не на вівтарі, але й не є полонянкою «святинь дому». Вона перебуває у вирі життя і керує. Тут це природно. Один відомий німецький етнограф пише:

Коли правда, що у романських народів статі рівні, у германських – жінка стоїть нижче від чоловіка, то у слов'ян жінка перевищує чоловіка. Тут немає слабкої статі. Жінка повсюдно стоїть з чоловіком на рівній нозі – вдома, у товаристві, у громадському житті. Чоловік, звичайно, схильний розглядати жінку, як свою власність – тут ви не знайдете й сліду від цього. Вона віддається чоловікові у коханні, як рівна, на рівних умовах. Цього вона дотримується й у шлюбі. У неї нема жодного обов'язку, якого не знав би і чоловік. На Заході тільки невірність жінки руйнує сім'ю; тут її руйнує невірність чоловіка. Жінка залишить чоловіка з наймізернішої причини, бо вона знає, що збереже своє становище у суспільстві³.

А як висновок з усіх наведених спостережень Захер-Мазох дає ось такий футурологічний прогноз: «Європа має багато чого очікувати від них [слов'ян], і насамперед – у перетворенні суспільства та у стосунках чоловіка й жінки»⁴.

Шкода, що я не знаю, як сприймали ці твердження Захер-Мазоха наші письменники XIX століття. Хоч, загалом беручи, декому з них Захер-Мазох дуже імпував. Наприклад, Михайло Драгоманов 16 жовтня 1872 року писав із Флоренції Мелітонові Бучинському:

Одпишіть мені також і про Сахер-Масоха, де воно диво таке узялось: що воно за чоловік? по-якому писан оригінал? невже прямо по-німецькому? Я читав у «Revue des deux Mondes» *Don Juan de Kolomea* і здвигав плечима: відкіля цей буддизм? (воно правда, що й Скворода, і самі Гоголь і Шевченко забігали в буддизм, але не так висказаний і мотивований), – а більш дивувався тому, що автор як де попада добре на ту дорогу, яка тепер у всіх великих літературах Європи тільки і є жива, т. є. «живопись рідного побиту», як каже Гоголь, – і попада, простіть, лучше усіх галицьких літераторів <...>, – а у друге, де ж він набрав у Гуцулії Дон Жуанів, що Пушкіна і Карамзіна читають, що живуть так помагнатському і т. д. А може, це все єсть, та тільки ми того не знаємо? Та ні! скоріш бачу у цих забігах автора двойний гріх проти реалізму...⁵

З усього видно, що Драгоманов був під свіжим враженням від щойно прочитаного твору. І справді, французький переклад повісті *Don Juan von Kolomea*

³ Захер-Мазох Л. фон. Жіночі образки з Галичини... – С. 29.

⁴ Там само. – С. 31.

⁵ Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським. 1871–1877 / Зладив М. Павлик. – Львів, 1910. – С. 171. Бучинський знав про Захер-Мазоха небагато. Мовляв, «не догадуюсь, яких то він і де в Гуцулії набрав магнатів, читаючих Карамзіна й Пушкіна. Сам Сахер-Масох, син директор поліції у Львові, хвалився у ділі *Der polnische Aufstand v. 1848* [ідеться про книгу: (Sacher-Masoch) *Polnische Revolutionen. Erinnerungen aus Galizien.* – Praga, 1863. – 386 s. – Л. У.], що яко очевидець і на підставі тайних дотичних актів списав тую історію... Читав я сю книжку перед 6 літами для забави, то й мало згадую; пізніше лучилось мені Сахера стрічати в фейлетонах часописів віденських. Тут я его найшов намістним і кокетним, але дуже порожнім, без найменшого взгляду в людську душу». Див.: Там само. – С. 177–178.

з'явився друком у вереснево-жовтневому томі паризького часопису *Revue des deux Mondes* (1872)⁶. Хоча те, що Драгоманов називає тут «буддизмом», сам Захер-Мазох асоціював, скоріше за все, із Артуром Шопенгауером. Принаймні, характеризуючи українську жінку, він писав:

Живе відчуття ворожого протиставлення людини і природи, почуття смерті й пульсуючого життя — найхарактерніша риса східних слов'ян — властиве й малоросіянци. Її почуття можуть повністю опанувати нею, і будь-яка боротьба з ними даремна. Шопенгауер тут мав би вести свої дослідження про зречення життя⁷.

Ясна річ, в українській культурі XIX століття неважко знайти питомо мазохістські сюжети. Досить хоч би пригадати життєву драму доброго приятеля Драгоманова, відомого економіста й послідовника Маркса Миколи Зібера. «Цією драмою, — писала Людмила Міщенко, — було безмірне, болісне, незадоволене кохання Зібера до його власної жінки»⁸. Дружиною Зібера була Надія Шумова. Коли Зібер вивчав економіку в Парижі й жив у Латинському кварталі неподалік Théâtre de l'Odéon, Шумова була студенткою медицини Бернського університету і приїздила до чоловіка тільки на різдвяні й великодні канікули. Але приїздила не сама, а зі своєю старшою сестрою Катериною.

Сестри жили вкупі і палко любили одна одну <...> Приїжджаючи в Париж, сестри не розлучалися, жили в одній кімнаті. Бідний Микола Іванович ревнував свою жінку до сестри, а Катерина Олімпіївна, як видно, не дуже любила його і ставилась до нього задержувато. Із цього виникали нові вибухи роздратування Зібера, гризоти його жінки і сцени Шумовій⁹.

Надія Шумова постає тут дуже схожою на Ванду — героїню «Венери у хутрі» Захер-Мазоха, де є епізод, коли до Ванди приїздить її товаришка й та починає ігнорувати свого коханого, бо їй куди приємніше проводити час із любовою подругою¹⁰. Герой дуже мучиться, хоч, зрештою, на відміну від Зібера, знаходить вихід із ситуації в суто маскулінній системі цінностей. А от Зібер психічно захворів і помер у сорок чотири роки.

Але чи маємо ми право трактувати українську жінку XIX століття у стратегії Захер-Мазоха, а його самого — як виразника «української душі»¹¹? Чи не «погрішив» Захер-Мазох «проти реалізму» і в жіночому питанні? Спробуймо коротко з'ясувати.

Розпочнімо з народних пісень, бо ще Олексій Павловський у своїй граматиці української мови називав «схильність до музики й співочий талант» при-

⁶ *Sacher-Masoch L. Don Juan de Kolomea // Revue des deux Mondes. — 1872. — Т. 101. — Р. 707–740.*

⁷ *Захер-Мазох Л. фон. Жіночі образки з Галичини... — С. 26.*

⁸ *Мищенко Л. З минулого століття. Спомини // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття / Ред. М. Грушевський. — К., 1929. — Кн. 4. — С. 111.*

⁹ Там само.

¹⁰ *Захер-Мазох Л. фон. Венера у хутрі // Захер-Мазох Л. фон. Вибрані твори. — Львів, 1999. — С. 291.*

¹¹ *Пор.: Deleuze G. Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel. — Buenos Aires, 2001. — Р. 29.*

кметною рисою українського характеру¹², а Микола Цертелєв пробував шукати в наших старих піснях «поетичний геній народу, його дух»¹³. При цьому, звісно, не слід забувати й тієї обставини, на якій наголошував Михайло Павлик у статті 1887 року «Причинок до «етнографії любви»» (1887): ані весільний обряд, ані народні пісні не дають уявлення про реальні стосунки між статями, бо все те виникло дуже давно, «...ще з тих пір нашого життя, коли парубки або хапали собі дівки, або їх купували, або хоть коли родичі силували дочки замож...»¹⁴. І все-таки навряд чи є підстави цілком відмовляти народним пісням у «реалізмі».

Коли се правда, — писав Іван Франко у своїй праці «Жіноча неволя в руських піснях народних», — що мірою культурності всякого народу може служити то, як той народ обходиться з жінками, то й се безперечна правда, що русько-український народ після сеї міри покаже ся високо культурним в одношеню до других сусідніх народів. Од давних давен всі учені люде, котрі пильно придивлялися до життя руського народу, признавали, що русини обходяться з своїми жінками далеко лагідніше, далеко гуманніше й свідніше, аніж їх сусіди¹⁵.

Про це недвозначно свідчить і те, каже Франко, що «в піснях щиро руських погляд на жінок і на права мужа далеко гуманніший, чуття далеко лагідніше й чистіше, ніж в піснях бродячих, т. є. перейнятих від других народів»¹⁶. Усе це так. Але, з іншого боку, Франко не може не помітити, що українські жіночі пісні про сімейне життя — то справжні «жіночі невольничі псалми»¹⁷. Раніше це саме стверджував і Олександр Боровиковський.

В українських піснях, — писав він, — оспівується переважно горе любові; якщо ж заходить мова про радість, то здебільшого в минулому, для протиставлення теперішньому. Навіть у тих піснях, де сказано про щастя кохання, майже неодмінною є тривога, коли не мука¹⁸.

Дуже сумними є й наші весільні пісні. Недаремно, каже Боровиковський, «повінчану дівчину порівнюють у піснях зі зламанною калиною, зі скошеною травою. З цієї миті вона навіки належить чоловікові»¹⁹. Словом, жінка однозначно сприймає заміжжя як неволю і горює за своєю колишньою дівочою свободою. І це стосується не лише жінок-селянок. Уже згадувана Людмила Міщенко — дружина київського історика і філолога Федора Міщенка — писала, як під час вінчання вона, хоч була вільна, освічена й незалежна жінка, чия май-

¹² Павловский А. Грамматика малороссийского наречия. — Санкт-Петербург, 1818. — С. III.

¹³ Цертелєв Н. Опыт собрания старинных малороссийских песней. — Санкт-Петербург, 1819. — С. 3.

¹⁴ Павлик М. Причинок до «етнографії любви» // Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Т. V (1886–1889). — Чернівці, 1912. — С. 157.

¹⁵ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. — Львів, 1882. — С. 3.

¹⁶ Там само. — С. 36.

¹⁷ Там само. — С. 4.

¹⁸ Боровиковский А. Женская доля по малороссийским песням. Очерк из малороссийской поэзии. — Санкт-Петербург, 1879. — С. 13.

¹⁹ Там само. — С. 37.

бутня доля аж ніяк не нагадувала долю селянки, так гірко плакала, що до неї підходили знайомі дами й «тихенько просили заспокоїтись, “а то носик буде червоний”»²⁰. І ще одне: в українських піснях «майже ніколи не йдеться про сімейне щастя»²¹. Як же все це можна пояснити? Боровиковський був певен, що це не так віддзеркалення сумних реалій, як свого роду «поезія для поезії», яка має на меті «розважити душу» — не більше²². Але навіть коли це так, то все одно сам мінор народних пісень красномовно свідчить про те, що гендерної рівності в середовищі простолюду не було. І вже аж ніяк не є «поезією для поезії» ота часто згадувана в наших піснях «дротяная нагайка», що нею чоловік б'є свою дружину²³. Часом він катує її ледь не до смерті, як ось у цій пісні, що її наводив Франко: «Ой з півночі комора дудніла, / Ой з півночі нагайка шуміла, / А над ранок миленька й умліла...»²⁴ Франко міг би навести й цілу низку зібраних ним приказок і прислів'їв: «Жінка не бита, як коса не клепана», «Жінка не любить такого чоловіка, що її не б'є», «Я свою жінку люблю, але іно в ночі, а вдень робю нев, як конем»²⁵. У цих пареміях жінка грає роль чи то вже домашньої невільниці, чи свійської тварини. І це теж, як на мене, не гра фантазії, а вкрай непривабливі житейські реалії. Недаремно письменниця-феміністка Євгенія Ярошинська, яка добре знала селянські звичаї та обичаї на Буковині, писала:

Жиючи в якнайбільшій залежності від свого чоловіка, селянка тратить з часом охоту до мислення та здається цілком на його прикази <...>. Хоть яка трохи заворушиться, дасть знак, що жиє, то вже її приголомшать хоть словами, хоть кулаками, і відхочеться їй всього, не то бути нарівні з чоловіками²⁶.

А чоловіки

бояться, щоби жінки колись не взяли верх над ними, та тому не допускають їх ні до чого, окрім до господарства, до праці... На Буковині навіть по смерті свого чоловіка жінка залежна, і то ще може більше, як за життя. Чоловік, умираючи, не записує своїй жінці нічого, але лишає її на ласку дітей <...>. Така на ласку дітей zostавлена мама — то найнещасливіше створіння, що вже не раде й своєму життю²⁷.

²⁰ Мищенко Л. З минулого століття. Спомини... — С. 107.

²¹ Боровиковський А. Женская доля по малороссийским песням. Очерк из малороссийской поэзии... — С. 39.

²² Там само. — С. 7.

²³ Там само. — С. 40.

²⁴ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних... — С. 28.

²⁵ Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів, 2006. Вид. 2-ге. — Т. 2. — С. 169, 174. Пор. із приказками, зібраними Матвієм Номисом: «Мужик жінку б'є, коли їсти хоче», «Як нема на кого, то на жінку», «Люби, як душу, а труси, як грушу», «Як чоловік жінки не б'є, то вона, як колода, гние», «Дались у знаки чоловіка кулаки» тощо. Див.: Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича та інших / Уклав М. Номис. — К., 1993. — С. 98, 158, 403, 405.

²⁶ Ярошинська Є. Як ведеться нашим селянкам на Буковині, коло Вікна // Народ. — 1890. — Ч. 10. — С. 155.

²⁷ Там само.

Варто відзначити, що, на думку Франка, ті пісні, в яких жінка постає цілком пригнобленою істотою, здебільшого пісні за походженням. Мовляв, раніше такого гніту жінок, як тепер, не було, а пояснити це можна суто соціальними причинами, передусім зубожінням люду²⁸. Взяти хоч би примусове заміжжя.

Случаїв дійсного силування, де дівчину мимо її волі віддають заміж за їй нелюбого чоловіка, — писав Франко, — серед руського народу взглядно мало. Здаєсь, що послідніми часами їх стає чимраз більше, а особливо між біднішими людьми²⁹.

Я не можу ані підтвердити, ані спростувати цю думку. Але інакший погляд на це питання цілком можливий. Принаймні Михайло Драгоманов уважав, що «в українських обрядових піснях, як хороводних, так і весільних, відносини до жінки грубші, родина виходить далеко патріархальнішою, ніж у піснях любовних і родинно-свояцьких, необрядових»³⁰. Із цього випливає, що чим старші твори, тим вони патріархальніші. Хоча, з іншого боку, Драгоманов трактував новітні народні пісні, передовсім солдатські, як територію нічим не прикритого гендерного насильства, що його не можна побачити в піснях старих:

Побіч цинізму та продажності пестоців іде грубіянство. І справді, великоруські пісні, що записуються тепер по Україні, визначаються грубіянством образів поведенції з жінками, що чинить такий контраст із ніжністю відносин полів, особливо парубків з дівчатами, у старих українських піснях³¹.

Ясна річ, і у старих піснях стосунки між статями далеко не завжди ідилічні. Достатньо пригадати хоч би пісню про подолянку, де є слова: «Ей, волю ж бо я в тім Дунаю втонути, / Як козакові за миленькою бути. / Я в Дунай втону, то й у морі виплину, / Як за козака піду, то навіки загину!», з приводу яких Франко писав: «Знаємо, що козаки-запорозжці дуже низько ставили жінок і покидали їх частенько, щоб вступати в тогдішні незлічимі війни. Бути жінкою козака представляється подолянці вершком всякого лиха, гірше самої смерті»³². Мені здається, що у старих піснях стосунки між чоловіком і жінкою значно м'якші й лагідніші тому, що то були *жіночі* пісні. Принаймні Михайло Максимович у передмові до «Малороссийских песен» (1827), ніби заперечуючи тезу Захер-Мазоха про «козацькість» української жінки, стверджував:

Риси корінного племені найбільше збереглися між дівчатами й жінками, які, бувши відокремлені від своїх завзятих козаків, дуже грубих стосовно них, чужих усякій домовитос-

²⁸ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних... — С. 5.

²⁹ Там само. — С. 7.

³⁰ Драгоманов М. Замітки про систематичне видання творів української народної словесності // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство. — Львів, 1899. — Т. I. — С. 96–97 приміток.

³¹ Драгоманов М. Псування українських народних пісень // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство. — Львів, 1900. — Т. II. — С. 209.

³² Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних... — С. 8–9.

ті, і не беручи жодної участі в їхніх громадських справах, знаходили все в мирних справах домашнього, сільського життя³³.

Мабуть, і справді, український характер, яким він постає із наших старовинних пісень, — *характер жіночий*³⁴. Це добре видно навіть у тих піснях, що змальовують козацьку звитягу, тобто «смерть козаків, їхній від'їзд на чужину, журбу за рідним краєм чи бої, а потім спомини про них. Тут майже завжди знайдете журбу матері за сином або сестри за братом; любов батька ви навряд чи стрінете»³⁵. Як бачимо, навіть старовинні козацькі пісні засвідчують чіткий розподіл гендерних ролей та ще й виразну гендерну асиметрію. Але куди більше її видно у піснях про кохання. «Пісні про кохання, — каже Максимович, — спершу належали, здається, жіночій статі, разом із самим почуттям. Вони сповнені жагучої пристрасті»³⁶. Виходить, що кохання від самого початку було суто жіночою прерогативою, а чоловік його навряд чи знав. Принаймні «чоловічі пісні, де видно ніжність почуття любові, належать, мабуть, до пізнішого часу»³⁷. Точніше кажучи, чоловіче кохання стає більш-менш поширеним явищем уже в часи *після козаччини*, десь у ХVІІІ столітті, після гетьмана Скоропадського. Нарешті про фемінність світу старовинної української пісні свідчить і ще одна обставина.

Стосовно співу, — писав Максимович, порівнюючи українські та російські пісні, — то в російян куди краще співають чоловіки — це ніби їхня прерогатива; в Україні цією здатністю, і часом високою мірою, володіє жіноча стать³⁸.

Так чи так, ставлення до жінки у солдатських піснях ХІХ століття значно брутальніше, ніж у піснях старіших. Як приклад Драгоманов наводив пісню, записану на Поділлі в 1869 році:

Ой у полю деревенька, / Ні велика, ні маленька, / Єсть у тії деревеньці / Шинкарочка молоденька. / А у тої шинкарочки / Єсть у неї три дочки: / Ідна Маша, друга Саша, / Третя Катя, моя душа. / А до Каті Ваня ходить, / Без расчету деньги носить, / А взяв Катю за станочок, / Вдарив її у писочок, / Повалилася на грушу: / Люблю Катю так, як душу! / Стій, Катя, не валися, / Як любила, так любися. / А до Каті Ваня ходє, / Без зачоту деньги носє, / Хоч не руб-два, то полтину, / Набрал ситцю на спідницю, / А китайки на обкладки, / Поясочок на станочок, / На головочку цвіточок, / Завів Катю у садочок, / Вдарив Катю у видочок: / Ой, стой, Катю, не хилися! / Коли любиш, то любися, / А не любиш, откажися. / Я любила, любить буду, / Отказуваться не буду³⁹.

³³ Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. — Москва, 1827. — С. v.

³⁴ У цьому сенсі Пантелеймон Куліш, очевидно, мав рацію, коли пробував формувати філософію культури, в якій «жіночий елемент буде стояти на першому місці, бо жінка менше живе розумом, більше серцем», та коли стверджував, що, на відміну від інших народів, які славляться чоловіками, український дух «робиться в душі жіночій». Див.: *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні // *Чижевський Д.* Філософські твори у 4 т. — К., 2005. — Т. 1. — С. 123.

³⁵ Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем... — С. vi.

³⁶ Там само. — С. viii.

³⁷ Там само. — С. ix.

³⁸ Там само. — С. xviii–xix.

³⁹ *Драгоманов М.* Псування українських народних пісень... — С. 209–210.

Варто зауважити, що таке брутальне ставлення до жінки можна бачити не лише в середовищі воячини (воячина і гендерне насильство — речі нероздільні) чи здеморалізованого плебсу. Те саме могло бути й деінде. Наприклад, Марко Кропивницький в автобіографії писав про свою матір, яка походила із роду капельмейстера:

Моя мати була дуже красива жінка, гарна піаністка з прекрасним голосом; ці риси й погубили її <...>. Батько мій зростав у злиднях, але на свободі, а от мати зростала в депотичній родині, де лайка була найлегшою карою; за її словами, її батько прив'язував її до дерева й бив віжками і своїм батоном. Коли мій батько, не знаючи нічого цього, попросив її руку, то вона з риданням і криком кинулась йому на шию; цей порив, доповнений двома-трьома ласкавими фразами, батько сприйняв за справжню любов до нього⁴⁰.

Та все-таки гендерна нерівність особливо помітна у середовищі простолюду. І характерні для XIX століття стрімкі модернізаційні процеси далеко не завжди позитивно впливали на стосунки між статями. Яскравим прикладом тут може бути розвиток цукрової промисловості, який приносив на зміну селянській патріархальності цинізм, розпусту й венеричні хвороби. У 1879 році Сергій Подолинський писав, що головним осередком поширення сифілісу були бурякові плантації та цукрові заводи, які почали з'являтися в Україні, як гриби після дощу, із 1830-х років.

Кожен знає, — каже Подолинський, — що Правобережна Україна, особливо Київщина й Поділля, — головні центри виробництва цукру не тільки в Росії, а й у всій Європі. Таких великих цукрових заводів і такого скупчення їх, як у південній Київщині й на Поділлі, нема ніде, ні в Сілезії, ні в Саксонії, ні навіть у Франції й Бельгії взятих разом⁴¹.

І щоб заманити селян «на буряки», фабриканти вирішили

змішати роботу з забавою і розпустою. На бурякових плантаціях дають горілку двічі або тричі на день, грають музики, ввечорі танцюють і після того хлопці і дівчата лягають спати вкупі. Нерідко весною й літом побачиш, що по селах роз'їжджають великі порозквічувані фургони чвіркою гарних коней, з горілкою й музикою. На фургонах кілька гарних дівчат та молодих хлопців, усі вони співають і викликають по селах молодь на буряки <...> Нерідко буває, що добрі люди замикають своїх дочок в комори або скидають з них усе, аж до сорочки, аби не дати їм утікати на буряки⁴².

Але дівчата все одно тікають, бо, мовляв, «на буряках музика грає, і вона спить, з ким хоче»⁴³. Жінок не зупиняла навіть очевидна дискримінація в оплаті праці, бо всі вони належали до так званих «півробітників», які отримували на третину меншу платню, ніж чоловіки, за рівного, дванадцятигодинного, робочого дня. Зауважу, між іншим, що така дискримінація була навіть

⁴⁰ Слабченко Т. Автобіографія М. Л. Кропивницького // За сто літ. — К., 1927. — Кн. 1. — С. 190.

⁴¹ Подолинський С. Пошесті та інші хвороби в Україні // Подолинський С. Вибрані твори. — Монреаль, 1990. — С. 111.

⁴² Там само. — С. 111–112.

⁴³ Там само. — С. 112.

у США — країні, де жінки-працівниці (working girls) користалися найбільшими правами. Подаючи оглядову статтю про американських жінок-працівниць віком від чотирнадцяти до двадцяти п'яти років (із ким вони живуть, які їхні помешкання, скільки заробляють, на що витрачають зароблені гроші, якими є їхні здоров'я, освіта, культурні інтереси, правовий захист, що роблять жіночі товариства взаємодопомоги та філантропії, чи багато жінок стають «жертвами громадської вдачі», тобто повіями), засновану на офіційній статистиці 1888 року, редакція газети «Народ» спеціально зазначила, що «в Америці робітницям платиться власне тільки половину того, що дістають робітники»⁴⁴.

Словом, не думаю, що Михайло Павлик мав рацію, коли у своєму «Причинку до «етнографії любви»» розглядав стосунки між чоловіками та жінками в мужицькому середовищі як приклад, гідний наслідування для людей середніх і вищих суспільних станів. Мовляв,

не пестоші у сільських милях на першім місці — вони ніколи не запаморочують розуму й огляду на тривніші людські стосунки з собою. Нім ще одно з одним ближче пізнається, вже зважить передом: чи підходить одно до одного красою, силою та й господарністю і маетком, а далі прихильністю й характером? Ціле їх знакомство — се властиво всестороннє пізнаванье одно одного...⁴⁵

Як бачимо, Павлик уважає, що любощі сільського парубка і дівчини є конче необхідним для подальшого щасливого життя взаємним пізнанням чоловіка й жінки. Мені здається, у цій тезі відлунує старовинна думка, чи не найкраще сформульована Григорієм Сковородою: «Любов есть Софіина дщерь»⁴⁶, тобто любов народжується із пізнання.

Як же ж відмінно діється вже в середніх верствах! — вигукує Павлик. — Про те, щоби одно одного знало або хоть старалося взнати — звичайно не може бути й бесіди. Протівно, одно перед одним старанно ховає своє життя, свій настоящий характер, питоменні свої рухи й слова⁴⁷.

Тут панночка цінує в чоловікові тільки його «кавалерські манери», а панич цінує у своїй обраниці її посаг або те, як швидко вона йому віддається.

В мужицькім стані чим одно з одним обичайніше, здержаніше та чемніше, тим більше одно одного цінить, знаючи, що тим краще буде їх подружжя. В вищих верствах якраз протівно: все розточиться до шлюбу, а потім звичайно ні про що й говорити з собою. В мужицькім стані пізнаються дуже довго, — в вищих верствах вистає звичайно хоть би й кілька день!⁴⁸

Словом, доходить висновку Павлик:

⁴⁴ Семенецкий Я. Г. Американські робітниця // Народ. — 1890. — Ч. 15. — С. 224 прим.

⁴⁵ Павлик М. Причинку до «етнографії любви»... — С. 158.

⁴⁶ Сковорода Г. Наркіс. Разглагол о том: узнай себе // Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / Ред. Л. Ушкалов. — Харків—Едмонтон—Торонто, 2011. — С. 231.

⁴⁷ Павлик М. Причинку до «етнографії любви»... — С. 158.

⁴⁸ Там само. — С. 159.

в вищих станах а в мужицтві взагалі зовсім інакше й дивляться на подружжя. В мужицькім стані видно ще, правда, досить слідів дикої минувшості; сям-там мужик наш лихо обходиться з жінкою й дітьми, але се вже тільки виїмки. *Загал русько-українських парубків цинить в своїй будущій жінці не забавницю й ляльку, — як звичайно діється в вищих станах, — а робітницю, господиню, товариша, дружину, рівну собі ві всім, окрім доступу до науки й публічної діяльності, — в чім само мужицтво також не має рішучого голосу. По всему видно, що мужик не підняв би такого крику против зрівняння женщин з мужчинами, як се чинить загал мужчин в вищих верствах*⁴⁹.

Не знаю, наскільки характерна змальована Павликом картина для життєвих реалій Галичини й Буковини, та навряд чи вона віддзеркалює життя освічених чоловіків-наддніпрянців у другій половині ХІХ століття дозволив би собі сказати щось схоже на слова персонажа повісті Ольги Кобилянської «Царівна»: «Мужчина — то “все”, а жінка — то “ніщо”»⁵⁰ або повторити тезу молодого галицького літератора: «Я вільнодумний, але релігія потрібна для моральності хлопів і кобів»⁵¹. До речі, якраз релігія була одним із головних чинників, що формував в українців ХІХ століття суто патріархальну візію жінки. Достатньо пригадати хоч би приказки та прислів'я, які віддзеркалюють українську «народну філософію»: «Чому Бог не сотворив Єви з ноги Адама? щоб жінка по корчмах не бігала; чому не з руки? щоб мужа за лоб не дерла; чому не з голови? щоб не була розумніша од мужа, — але з ребра, щоб його пильнувала і йому вірно служила»; «Муж жені закон»⁵² тощо. Ба більше, тут неважко знайти й відгомін суто чернечого мізогнізму: «І так багато всякого лиха, а Бог ще жінок наплодив» або «У жінки волос довгий, та ум короткий»⁵³. Можливо, у цих пареміях відлунує і козацький етос, адже козаки відчували себе оборонцями православної віри, вояками Христа, схожими на мальтійських кавалерів. Запорозька Січ — то свого роду «православний Афон», а козацьке ставлення до жінки по суті збіглося зі ставленням до неї ченців. Іншими словами, козаки, так само як і ченці, відчували себе «земними янголами», котрі дали Богові обітницю чистоти, тобто цурання жінки. Та й загалом, козацький світогляд, яким він постає в літературі ХІХ століття, дуже близький до світогляду чернечого. Недаремно Дмитро Чижевський, маючи на те належні підстави, писав, що герої роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» висловлюють свої думки про природу речей ледь не цитатами із трактату Томи Кемпійського

⁴⁹ Там само. — С. 159–160.

⁵⁰ Кобилянська О. Царівна // Кобилянська О. Твори. — К., 1983. — Т. 1. — С. 31.

⁵¹ Драгоманов М. Австро-руські спомини (1867–1877) // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці. — К., 1970. — Т. 2. — С. 202.

⁵² Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича та інших / Уклав М. Номис. — С. 401, 404.

⁵³ Там само. — С. 401.

De imitatione Christi⁵⁴. Тим часом для самого Куліша чернечий мізогінізм — річ цілком неприйнятна. Пригадати б, як письменник різко негативно оцінював образ жінки, створений на зламі ХVІІ–ХVІІІ століть мандрівним ченцем Климентієм Зиновіївим.

Його думки про другу статтю, — писав Куліш, — образливі навіть для нас, чоловіків <...>. У сорока трьох його віршах, присвячених слабшій половині людського роду, немає ані найменшої м'якості й нічого схожого на ту поезію, що нею дихають наші народні пісні. Він подає жінку пекельним виплодом і богохульствує найобурливішим чином, намагаючись грати роль вищого за світ мораліста⁵⁵.

Мовляв, якби такі погляди на жінку запанували між людьми, то «український народ був би сухим фанатиком і темним бузувіром, український народ був би низьким матеріалістом, прикритим маскою бездушного святенництва»⁵⁶. Кулішева оцінка Климентія навряд чи справедлива, принаймні неісторична. Іван Франко навіть змушений був боронити старого ченця-поета. В одному з листів до Василя Доманицького він писав:

Слідом за Кулішем ви, хоч і не так сердито, як він, докоряєте Климентію його неприхильним становищем супроти жінок. Але ж не забувайте, що Климентій дитина свого часу і зовсім не жаден вищій тип, щоб ішов поперед свого віку. Наша стара література ставить до жінки зовсім на становищі Еклезіяста, та так воно було й скрізь по Європі з виємком хіба Провансу та трубадурів з їх шумним, а переважно нещирим культом дам, який не виключав брутального знущання над власними жінками. В Польщу той культ доходить аж у ХVІІІ в. з посиленням французького впливу, а що ж хочете від монаха-бурлаки з початку того віку?⁵⁷

Але річ, зрештою, не в цьому. Я згадав тут Кулішеву оцінку Климентія лише для того, щоб підкреслити: якщо письменник ХІХ століття і дивився на жінку «крізь призму Еклезіяста», то ця призматика мала небагато спільного із чернечим мізогінізмом часів Івана Мазепи. Взяти хоч би кирило-мефодіївських братчиків Миколу Костомарова й Опанаса Марковича. Їхнє ставлення до своїх наречених — Аліни Крагельської та Марії Вілінської (Марка Вовчка) — пройняте якоюсь екзальтованою християнською містикою. Свої стосунки з коханими жінками обидва письменники пробували будувати «на релігійно-аскетичній основі, давали нареченим своїм читати книжки релігійного змісту, обидва, не помічаючи цього, накладали певні пута на вільну, веселу, мо-

⁵⁴ Чижевський Д. П. О. Куліш — український філософ серця // Чижевський Д. Філософські твори. — К., 2005. — Т. 2. — С. 211.

⁵⁵ Куліш П. Климентий, украинский стихотворец времен гетмана Мазепы // Русская беседа. — 1859. — Т. V. — Кн. 17. — С. 113.

⁵⁶ Там само. — С. 117.

⁵⁷ Возняк М. З приводу двадцятиліття «Кобзаря» в редакції В. Доманицького (Його листування з Ів. Франком) // За сто літ. — Київ–Харків, 1930. — Кн. 5. — С. 298.

лоду дівочу вдачу»⁵⁸. Так Микола Костомаров на заручини дарує своїй шістнадцятилітній нареченій книжку Томи Кемпійського *De imitatione Christi* у французькому перекладі. І в присвяті пише таке: читай цю книгу, щоб зрозуміти, що

справжні християни в шлюбному союзі з'єднуються не тільки тілом, але й духом, не для плотських утіх, не для кар'єри, не з суєти, не з того статевого прагнення, яке в світі неправдиво профанується коханням і яке є не що інше, як хіть серця і очей, не для всіляких земних насолод, а для того, щоб при взаємній допомозі пройти дружно й міцно всі спокуси до царства вічної любові⁵⁹.

Подана тут екзальтовано-романтична візія шлюбу цілком суголосна «новому благочестю» доби пізнього середньовіччя, от тільки навряд чи вона справила на жінок аж надто сильне враження. Принаймні дружина Опанаса Марковича Марко Вовчок, за словами Віктора Петрова, «воліла починати кохання з того моменту, на якому воно, звичайно, губить будь-які прикмети платонізму»⁶⁰, і відзначалася такою сексуальною розкутістю, що викликала подив навіть у найгарячіших оборонців ідеї жіночої емансипації. Зрештою, набожні розважання письменників-чоловіків таки ж могли виражати глибоко зачеплений на рівні підсвідомості мізогінізм. Софія Русова згадувала, що коли Костомаров уже в похилому віці захворів на тиф, то українці Петербурга по черзі доглядали його. Історик часто марив. І ось одного разу Олександр Русов почув, як Костомаров, будиши не при пам'яті, казав: «Невже я жінка? Що може бути при низливіше, як бути жінкою?»⁶¹ Ясна річ, це можна трактувати як прояв особливостей індивідуальної психології. Наприклад, Олена Пчілка свідчила, що свояк її матері поет-романтик Амвросій Метлинський

мав чудернацьку вдачу — духом ненавидів усе жіноцтво, весь рід жіночий, навіть малих дівчаток. Як довідувався, приїхавши з свого хутора до нас, що тата нашого нема дома, то зараз же виходив з хати, навіть не повітавши з мамою чи з якою іншою істотою жіночою⁶².

Тим часом Юрій Федькович мав гомосексуальні вподобання (у 1880 році він навіть відбув два тижні ув'язнення за звинуваченням у гомосексуалізмі⁶³), і саме цим Магдалена Ласло-Куцюк пояснювала деяку блідість жіночих об-

⁵⁸ Міяковський В. Опанас Маркович у Кирило-Методіївському братстві // За сто літ. — Київ-Харків, 1930. — Кн. 1. — С. 28.

⁵⁹ Домонтович В. Аліна й Костомаров // Домонтович В. Проза. Три томи / Ред. і супровідна стаття Юрія Шевельова. — Нью-Йорк, 1988. — Т. 1. — С. 221.

⁶⁰ Домонтович В. Романи Куліша // Домонтович В. Проза. Три томи / Ред. і супровідна стаття Юрія Шевельова. — Нью-Йорк, 1989. — Т. 2. — С. 142.

⁶¹ Русова С. Мої спомини. рр. 1861–1879 // За сто літ. — К., 1928. — Кн. 2. — С. 158.

⁶² Олена Пчілка. Спогади про Михайла Драгоманова // Україна. — 1926. — № 2–3. — С. 54.

⁶³ Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича. — Львів, 1911. — С. 518–519.

разів, характерну для його поезії⁶⁴. Те саме можна сказати й про Агатангела Кримського, чия гомосексуальність була помітна вже за часів його навчання у Колегії Павла Галагана⁶⁵, а згодом виразно позначилася на поезіях циклу «Нечестиве кохання» та на образі протагоніста роману «Андрій Лаговський». Але мені здається, що у випадку Костомарова маємо справу з інтеріоризацією певних культурних матриць.

Так чи так, коли мати на увазі освічені верстви Наддніпрянської України, то можна стверджувати, що у справі вирішення жіночого питання вони випереджали не лише Галичину, а й країни Центральної та Західної Європи, можливо, навіть США, де жінки на ту пору здобули найбільше прав. Леся Українка прямо казала, що в цій ділянці Росія випередила Західну Європу, адже тут «жіноче питання вважається теоретично розв'язаним, та й на практиці жінка <...> має куди більшу матеріальну й моральну незалежність, ніж у Західній Європі...»⁶⁶. Так само вважали й феміністки-галичанки Феліція Прухнікова, Наталя Кобринська, Ядвіга Чайковська, Ольга Франко та інші, які 10 квітня 1892 року скликали у Львові перше загальне жіноче віче, щоб розглянути жіночий рух як частину «всього емансипаційного руху, що йде до визволення від економічного і політичного гніту тих верстов, що терплять під тим гнітом»⁶⁷. Взяти хоч би виступ Ядвіги Чайковської, присвячений питанню жіночої освіти. На початку доповідачка зазначила, що, за статистикою, кількість сімей у розвинутих країнах неухильно скорочується, тому жінка має все менше шансів вийти заміж. Це означає, що вона змушена дедалі частіше конкурувати із чоловіком на ринку праці. І тут постає питання про доступ жінки до безплатної освіти: середньої та вищої⁶⁸. У Європі перші кроки в цьому напрямі зробила Англія, де в 1848 році відкрилися колегії для дівчат. Пізніше Лондонський університет дозволив жінкам вступати на всі свої факультети. «Відтоді, — каже Чайковська, — справа едукційного визволення жінщини в Англії рішена, бо двері науки, так довго замкнені, тепер для жінщини отворені»⁶⁹. Університетська освіта доступна для жінок також у Швеції, Франції, Італії та Швейцарії. У самому лише Цюрихському університеті 1873 року навчалася сто чотирнадцять жінок. Але раніше, ніж деінде жіноча освіта з'явилася у Російській імперії. Це сталося ще на початку 1840-х років. «Чудно справді, — продовжує доповідачка, — що в тій державі, що не додержує кроку поступові цивілізації інших європейських держав, справа визволення жінщини дійшла до

⁶⁴ Ласло-Куцюк М. Юрій Федькович — поет-романтик // Ласло-Куцюк М. Творчість Шевченка на тлі його доби. — Бухарест, 2002. — С. 128–129.

⁶⁵ Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. — К., 2000. — С. 151–152.

⁶⁶ Леся Українка. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина западноевропейской беллетристики») // Леся Українка. Зібрання творів. — К., 1977. — Т. 8. — С. 82.

⁶⁷ Перше загальне жіноче віче у Львові // Народ. — 1892. — Ч. 9. — С. 127.

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Там само. — С. 128.

таких корисних результатів»⁷⁰. Ці результати вражатимуть ще більше, коли згадаємо, що наші жінки здобували освіту не лише в пансіонах, гімназіях та університетах імперії, а й за кордоном. Як стверджував Драгоманов, у 1870-ві роки в Цюрихському університеті серед громадян Росії, які там навчалися, десь 75 % були з України⁷¹. Наші дівчата здобували освіту і в інших західних університетах. Наприклад, донька Софії Русової Люба вивчала медицину в університеті Монпельє.

Французи, і професори, і студенти, — згадувала Русова, — добре ставилися до наших студенток, відзначали їхню працьовитість. Вони казали: «Якщо ви ввечері пізно, коли все місто спить, побачите освітлене вікно, то будьте певні, що то вчиться руська студентка». Студенти, хоч спочатку, коли з'явились наші студентки, і сіпали їх за коси, але потім ставали гарними товаришами, допомагали їм в студіях...⁷²

Це ж питання порушила у своєму виступі на вічі у Львові й Наталя Кобринська — «піонерка жіночого руху» в Галичині⁷³.

Найперша причина жіночого руху, — наголосила вона, — то капіталістична продукція, котра запотребувала вільної праці як мужчин, так і женщин. Через те індивідуальна, домашня, родинна господарка, так звана *Naturalwirtschaft*, провалюється, фабрична продукція загортає усі галузі людської праці, і *родина перестає бути економічною інституцією*. Коли на початках капіталістичної продукції виступає лиш мужчина против мужчини, з улпшенням машини, котра вимагає щораз менше мускулярних сил людських, стає против мужчини жінка, а против жінки дитина. Через наплив конкурентів розпочинається боротьба пола і віка; жінки роблять конкуренцію чоловікові, а доньки батькові, як деякі автори люблять патетично виражатись⁷⁴.

І на цій дорозі, каже Кобринська, жінки скрізь натикаються на опір чоловіків.

Та найбільше опору дізнали жінки від мужчин, коли зачали добиватись до університетів. Тут стали міряти і важити їх мозок, розбирати відносини мозку до розміру цілого тіла. А багато учених, переважно німецьких, як Гірт, Бішоф, Беренбах, Рейх і др., стали після того вносити о спосібності чи неспосібності жінки до стисло наукових студій⁷⁵.

Зрештою, каже Кобринська, опір чоловіків упав найперше у США та Росії⁷⁶. Мені здається, що тут письменниця-феміністка передає куті меду, бо чоловіки дуже часто якраз гаряче підтримували прагнення жінок до освіти. Згадаймо статтю Леоніда Глібова «Про стан жіночої освіти», надруковану на шпальтах газети «Черниговский листок» 19 липня 1861 року.

⁷⁰ Там само.

⁷¹ Драгоманов М. Австро-руські спомини... — С. 189.

⁷² Русова С. Спомини. 1879–1915 // За сто літ. — К., 1928. — Кн. 3. — С. 180.

⁷³ Франко І. Молода Україна. Часть перша. Провідні ідеї і епізоди. — Вінніпег, 1920. — С. 36.

⁷⁴ Перше загальне жіноче віче у Львові // Народ. — 1892. — Ч. 11–12. — С. 163.

⁷⁵ Там само. — С. 164.

⁷⁶ Там само.

Не за горами той час, — пише Глібов, — коли жінки будуть отримувати університетську освіту нарівні з чоловіками й жінка буде вважати образою поблажливі розмови з нею освічених чоловіків про погоду, вбрання, плітки тощо. Втішне явище в цьому сенсі подає нам петербурзька громада, де вже не видається дивним і для дам не лише відвідувати публічні лекції в університеті, але навіть систематично вивчати науки на університетській лаві: серед студентів Петербурзького університету вже кілька панн постійно й старанно опановують предмети, для них нібито сухі й непотрібні⁷⁷.

Не дивно, що освічені жінки Наддніпрянської України брали активну участь у громадському житті. Наприклад, у 1870-х роках «Общество дневных приютов для детей рабочего класса» в Києві очолювали найінтелігентніші жінки міста — дружини професорів Університету св. Володимира. Головою товариства була Людмила Драгоманова, а допомагали їй Варвара Антонович, Олександра Кістяківська, Анна Іконникова, Євдокія Гогоцька й інші. Та навіть ті жінки, які присвятили себе справі виховання власних дітей, відзначалися цілковитою незалежністю в поглядах на життя. Красномовним прикладом тут може бути молодша сестра Опанаса Марковича Катерина Керстен. Ось уривок із її листа до Марковича від 15 грудня 1864 року, в якому виразно звучить незгода з патріархальною моделлю поведінки:

Скажи, будь ласка, навіщо ти у своєму останньому листі на доказ кожного свого погляду покликаєшся на тата. Чи не думаєш ти прикритися від моїх заперечень його авторитетом? Годі, в цьому чути безсилість. Тим паче що покликатися на цей авторитет цілком марно. Батьки мають право на покірність своїх дітей у всьому, крім свободи думки й вільності переконань. У наш просвічений час ніхто не в силі накласти ембарго на думку⁷⁸.

Так само незалежно трималася жінка й щодо свого нареченого. Можу навести хоч би такий промовистий епізод, що зринає у спогадах Людмили Міщенко. Вона вже заручена з Федором Міщенком. Невдовзі має бути весілля. І якимось за родинним столом дівчина необережним рухом перекидає на свою нову шовкову сукню каву. Мати дуже гнівається і, звертаючись до її нареченого, каже: «От, маєте! Тепер уже ці неприємності впадуть на вашу голову». А той відповідає: «Відчуваю, відчуваю. І як це ви так...» Дівчина зміряла його холодним поглядом, сказала: «Ви можете уникнути цього, ще не пізно» — і пішла у свою кімнату⁷⁹. Зрештою, вони таки одружилися, і жінка стала справжнім товаришем для свого чоловіка, а він — для неї. Їхнє життя — приклад життя рівного з рівним.

Мій чоловік, — писала Людмила Міщенко про їхнє перебування за кордоном, — багато працював у своїй спеціальності в Берліні, Ляйпцигу, в Італії і в Парижі. І в той же час він займався й моєю освітою, вибирав для мене серйозні книжки для читання, знайомив з мистецтвом, пояснюючи його пам'ятники; крім того, я робила для чоловіка виписки, пе-

⁷⁷ Глібов Л. [Про стан жіночої освіти] // Глібов Л. Твори. — К., 1974. — Т. 2. — С. 241.

⁷⁸ М'яковський В. Опанас Маркович у Кирило-Методіївському братстві // За сто літ. — Кн. 1. — С. 45.

⁷⁹ Мищенко Л. З минулого століття. Спомини... — С. 133.

реписувала й коректувала його праці, а в Парижі слухала лекції з французької літератури та вдосконалювалася у французькій мові, яку я знала з дитинства⁸⁰.

Ясна річ, патріархальні звичаї нікуди не зникли, але в житті освічених кіл Наддніпрянської України вони не відігравали суттєвої ролі. Скажімо, Софія Русова із чотирьох років була заручена з Дмитром Лизогубом, але це нічого не означало ані для неї, ані для нього. Вони взагалі познайомилися аж у 1878 році, приблизно за рік до того, як Лизогуб за свою революційну діяльність зійшов на ешафот на Скаковому полі в Одесі⁸¹. Навіть таїнство шлюбу в житті освічених людей часто перетворювалося на звичайну данину традиції, порожню форму, такий собі симулякр. Та ж таки Софія Русова згадувала, як у Києві до них у гості вперше прийшло подружжя Старицьких:

...Він високий, величний з чорними вусами, вона маленька жвава щибетушечка. Мені було 12 літ, а їй ще не було 15: вона побачила мої ляльки та й з дитячою зацікавленістю кинулася до них (а я вже соромилася, що ніяк не можу їх закинути!) — і ми почали разом гратися. Софія Віталівна, шепелявлячи, як справжня дитинка, з веселим сміхом оповідала, як вони одурили попа, що не хотів їх вінчати, бо «не виходили года»⁸².

Не думаю, що руйнування патріархальних традицій відбувалося геть безболісно. Коли Русова невінчаною розпочинала своє спільне життя із чоловіком у Петербурзі, то її не лякали ні матеріальні труднощі, ні робота — її лякало лиш те, що доведеться жити в одній кімнаті з жінкою:

Теперішня молодь простіше ставиться і до сексуальних відносин, і взагалі до соромливості, але мені, вихованій у прозоро-чистій атмосфері нашого дівочого життя, мені, яка думала, що можу завагітніти від першого поцілунку мого нареченого, це життя в одній кімнаті стояло переді мною, наче якийсь кошмар⁸³.

Та попри все, наддніпрянські жінки вже у другій половині XIX століття прагнули бути нарівні із чоловіками в усьому. Часом оце їхнє прагнення набувало і крайніх форм. Михайло Драгоманов, згадуючи київську жіночу групу «Гав», каже, що вони мали «хлоп'ячі» манери й зловживали алкоголем. При тому, продовжує Драгоманов, Сергій Подолинський, який був близький до цього гуртка,

пресерйозно спорився з моєю жінкою, котра дивилась на пияцтво «Гав» як на «безобразие», а на потворство йому з боку мужчин як на гріх проти людськості, і доказував, що коли жінка хоче мати рівні права з жінкою, то мусить рівнятися з мужчинами в усьому!⁸⁴

⁸⁰ Там само.— С. 109.

⁸¹ Русова С. Мої спомини. pp. 1861–1879... — С. 141.

⁸² Там само. — С. 143.

⁸³ Там само. — С. 158.

⁸⁴ Драгоманов М. Австро-руські спомини (1867–1877)... — С. 189 прим.

Тим часом у Наддністрянській Україні патріархальні традиції були значно сильніші. Ось що розповідала дружина Єлисея Трегубова Антоніна про те, як її молодша сестра Ольга виходила заміж за Івана Франка. Коли Франко в 1885 році познайомився у Києві з Ольгою, та навчалася на вищих жіночих курсах. Франкові вона дуже сподобалась. Тож, повернувшись до Львова, поет листовно просив Єлисея Трегубова, який був опікуном Ольги, висватати йому дівчину. «...Але в нас, — пише Антоніна Трегубова, — не було звичаю втручатися в таку інтимну справу дорослої вже людини. Єлисей Кипріянович порадив Франкові самому звернутися до Ольги»⁸⁵. Якщо вже Франко — один із найпрогресивніших чоловіків у Галичині — сватався до дівчини таким старосвітським маніром, що тоді казати про інших! Зрештою, Франко постає тут усього лиш носієм тогочасних галицьких звичаїв, які були дуже консервативні. Скажімо, коли трохи згодом Антоніна Трегубова з Ольгою були у Львові, то їх вразила вечірка у Просвіті: панночки весь час стояли в залі окремо від чоловіків та ще й під пильним наглядом своїх матерів. Кавалери підходили до них, запрошували на танець, а потім відводили на своє місце. І все це відбувалося у цілковитій мовчанці. Франко пояснив, що то такий звичай: «не можна розмовляти за танцями, бо зараз скажуть, що залицяєшся»⁸⁶.

Це не означає, що справа емансипації жінок у Галичині та Буковині стояла на мертвій точці. Ні. Наприклад, іще у червні 1853 року Северин Шехович почав видавати у Львові перший український жіночий журнал «Лада» («Письмо поучительное руским дівицам и молодицам в забаву и поученіє»), в якому публікував розважальні оповідки, анекдоти, лікарські рецепти, поради щодо виховання дітей («Воспитаніє дітей физическое»), етикету («Правила благопристойности и тонкого благонравія»), гігієни та косметики («О наружном виді дівиці», «Красота женская»), моди тощо⁸⁷. У 1868–1870 роках Шехович там-таки у Львові видавав двотижневий жіночий журнал («письмо для красавиц») «Русалка»⁸⁸. Жіноче питання порушувалося і на сторінках інших галицьких видань. Так у десятому числі львівського часопису «Мета» (1865) Марко Вовчок опублікувала свій «фізіологічний нарис» під назвою «Парижанка». А у 1880-х роках зароджується галицький фемінізм. Прикметно те, що автором чи не першого за часом викладу засад фемінізму в Галичині став чоловік — Михайло Павлик. Саме він написав для подруги своєї сестри Анни-Марії Шім — доповідь під назвою «Про жоночу долю». Шім мала виголосити її 28 серпня 1885 року в Косові під час молодіжної гірської мандрівки.

Незавидна тепер наша доля, — каже Павлик від імені жіноцтва. — Скрізь, на цілм світі, в кождім народі і в кождім стані, нас, женщин, не допускають до громадських, краєвих і державних справ, до всеї тої, ручної чи духовної, праці, до всіх тих занять, що мужчин, а

⁸⁵ Трегубова А. Дещо з життя Ольги Франкової // За сто літ. — Кн. 5. — С. 266.

⁸⁶ Там само.

⁸⁷ Ігнатієнко В. Бібліографія української преси. 1816–1916. — Харків-Київ, 1930. — С. 40.

⁸⁸ Там само. — С. 53.

через се ми не можемо стояти о своїх силах, о своїм розумі, о своїм заробку і стаємо тягаром то для нашої родини, то знов для мужчин, наших будущих чоловіків⁸⁹.

Словом, сьогодні жінка цілком залежна від чоловіка.

Чи ж може тут межі нами бути правдива, некорисна любов, правдиве поважаньє одно одного, правдиве щастя межі мужчиною а женщиною? — питає письменник, щоб одразу ж відповісти: — Ні! бо нема в нас рівного заробку, рівних прав, рівного образування⁹⁰.

Ясна річ, усі — і чоловіки, і жінки — прагнуть жити у світі, заснованому на принципах добра й справедливості. Але як цього досягти? Для освічених чоловіків і жінок, переконаний Павлик, «нема іншого виходу, як лиш такий, щоби 1) *жінки могли стояти о своїй праці* і 2) *щоби були образовані*»⁹¹. Напевно, веде далі автор, є ще чоловіки,

котрі скажуть, що як жінчина буде образована і буде мати свій власний хліб, то нікому буде виходити замуж і мати й виховувати діти. Так самісінько казали колись дідичі: хто ж буде робити, — казали вони, — як мужика зроблять своїм паном, як увільнять його від панщини?⁹²

Отже, сучасний стан жінки — не що інше, як форма соціального рабства. І коли його ліквідувати, тоді всім стане краще, бо чоловік «буде мати коло себе рівного собі розумом і працею товариша, порадника, помічника, а не, як тепер, кепського слугу або й невільника»⁹³. А далі Павлик робить стислий історичний екскурс, подаючи у феміністській стратегії процес формування сучасних шлюбу й сім'ї та пояснюючи причини появи жіночого руху. У візії письменника історія людства від найдавніших часів до сьогодні постає історією боротьби жінки за рівні права із чоловіком. «Відколи світ світом, — прямо каже Павлик, — жінки завзято боролися о рівність з мужчинами, при чім то одні, то другі підносилися»⁹⁴. Письменник підкреслює, що саме жінки є творцями ідеї рівності всіх людей (її появу він пов'язує із добою матриархату), саме жінки «перші зачали обробляти землю й заводити всяке ремесло, і через то власне жінки поклали першу підвалину до стального і кращого життя на світі»⁹⁵. Навіть сучасна моногамія є наслідком тривалої боротьби жінок за свободу й рівні права із чоловіками. І ця боротьба, каже на завершення Павлик, продовжується. Це особливо помітно в ділянці освіти. Погляньмо на приклад Америки, Англії та інших країн, де є вже чимало жінок з університетською освітою, жінок-докторів і професорів⁹⁶.

⁸⁹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). — Чернівці, 1910. — Т. IV (1882–1885). — С. 378–379.

⁹⁰ Там само. — С. 380.

⁹¹ Там само. — С. 382.

⁹² Там само. — С. 383.

⁹³ Там само.

⁹⁴ Там само. — С. 384.

⁹⁵ Там само. — С. 385.

⁹⁶ Там само. — С. 386–387.

Утім, для Галичини й Буковини ідеалам жіночого руху навіть на початку 1890-х років було ще дуже далеко до втілення у життя⁹⁷. Недаремно Павло Грабовський уважав, що змальований Наталею Кобринською в повісті «Ядзя і Катруся» (1890) тип освіченої жінки є «дуже блідним і для нашого часу — забареним»⁹⁸. Тому він радив галицьким феміністкам учитися у жінок Наддніпрянської України:

Якими б не були там умови державні, а передова частина громади стоїть вельми високо і досить твердо. Тоді як в Русі австрійській немає навіть ні одної гімназії дівчачої, а жіноче питання почало прокидатись ось тільки тепер, — в Росії освіта жіноча грає не останню роллю, а женщина <...> бере живу участь в письменстві та науці. Під кінець шістдесятих, а переважно з сімдесятих років женщина виступає вже і jako громадянка в різних проявах поступового руху суспільного. У всіх на очах відбувався хрестовий похід в нарід, всі знають і ту сумну долю, ті жертви, які принесла до вівтаря батьківщини женщина. «Мужицьке рубя вдягши замість "плаття", / Роззувши геть злочинно "башмаки", / Я йшла туди, де стогнуть наші браття, / Де вічно труд і бідняки»⁹⁹, — казала перед судом ота подвижниця устами сучасного поета...¹⁰⁰

І як приклад подвижницького чину українки в ім'я народу Грабовський розглядає життя доньки Михайла Максимовича Ольги († 1891).

Скінчивши вищі жіночі курси в Києві, — пише поет-засланець, — вона зайняла скромне місце сільської учительки в Переяславському повіті. Діяльність її одразу звернула на себе увагу членів ради шкільної. Глибоко віддана праці, вона вкладавала в неї всю душу. Стоявши повище від усіх інших учителів з погляду умислого, вона завела нові педагогічні прийоми тощо <...>, але не в цьому її головна заслуга, а в тому, що вона зуміла прихилити до себе дітвору <...>. Пробувши півтора року в коваленській школі, вона була переведена в с. Корніївку. Діти нерозважно ридали на прощання, а потім писали до неї найніжніші листи <...>. Те ж саме відбулося і при переїзді її з Корніївки до с. Дем'янців, де вона й скінчалась від чаду...¹⁰¹

Грабовський, мабуть, не знав, що смерть українки-народниці Ольги Максимович аж ніяк не була нещасним випадком — дівчина покінчила життя самогубством. І смерть цієї молоді, сповненої сил жінки справила на її кїв-

⁹⁷ Про форми феміністського руху в Галичині й Буковині можна судити із програми перших жіночих зборів, що відбулися 1 вересня 1891 року в Стрию, куди прибули жінки з-під Бродів, Бережен, Коломиїщини й Буковини. Програма зборів така: 1) поновлення петиції до Державної ради (першу петицію подали спільно українки, чешки й німкені в 1890 році) про дозвіл жінкам вступати до університетів, передовсім на медичні факультети, та відкриття бодай однієї жіночої гімназії; 2) відозва до жінок Галичини й Буковини; 3) організація жіночої взаємодопомоги, наприклад догляду за дітьми, коли мати йде на роботу, спільних кухонь; 4) видання жіночого альманаху. Див.: Жіноча справа. Перші жіночі збори в Стрию // Народ. — 1891. — Ч. 20–21. — С. 282–284.

⁹⁸ *Грабовський П.* Дещо в справі жіночих типів // Народ. — 1894. — Ч. 7–8. — С. 107.

⁹⁹ Це — переклад другої строфи знаменитої поезії Олександра Боровиковського «К судьям» (1877).

¹⁰⁰ *Грабовський П.* Дещо в справі жіночих типів... — С. 108.

¹⁰¹ Там само. — С. 109.

ських друзів, ідеалістів-народників, гнітюче враження. За словами Марії Беренштам-Кістяківської, ця загибель

гостро ставила перед нами фатальні питання про життя та смерть, про значення всіх заходів і справ, укриваючи все це похмурою тінню сумнівів і безнадії. Найважче ці враження одбивались на жіночій половині нашого гуртка, і дехто з нас довго не могли заспокоїтись душею після підступів туги та вагання в питанні «нащо жити»¹⁰².

Зрештою, це було не лише екзистенційне питання, а ще й питання «жіночої долі». Недаремно Беренштам-Кістяківська згадувала, як готувала для молодіжного гуртка самоосвіти Олени Доброграєвої реферат на тему «Жіноча доля в українських народних піснях»¹⁰³.

Ясна річ, жінка завжди має право вирішити це питання на користь материнського обов'язку. Про це красномовно свідчить доля дружини Андрія Желябова Ольги Яхненко. Вона була донькою Семена Яхненка — власника знаменитого Городищенського заводу, що в 1860–1870-х роках став одним із важливих осередків народницької українофільської пропаганди. У 1876–1879 роках Ольга брала активну участь у революційній боротьбі. Тоді ця молода жінка була значно небезпечнішою для уряду, ніж її чоловік. Але в 1879 році в Ольги народився син і вона відійшла від революційної роботи, присвятивши себе вихованню дитини. Тоді у вир революції рушив Желябов. Чоловік — лідер Народної волі — присвятив своє життя революції, жінка — синові. Ба більше: через три роки після того, як загинув Желябов, щоб не зруйнувати життя синові в ролі «жени казненного государственного преступника», Ольга Желябова попросила імператора Олександра III змінити своє та синове прізвище на «Яхненко» й отримала відповідний дозвіл¹⁰⁴.

І все-таки дуже часто освічені жінки-українки розв'язували питання «жіночої долі» у ключі яскравого ідеалізму, навіть жертвовності. Так майже всі учасниці гуртка Доброграєвої, скінчивши навчання в Києві, подалися на село, щоб стати народними вчительками. Я сказав би, що це були свого роду «черниці в миру». Принаймні їхні образи «по-чернечому суворі» навіть зовні. Ось хоч би портрет щойно згаданої курсистки Олени Доброграєвої:

Струнка та гарна, чорнява з смуглявим обличчям, темними очима та трохі кучерявим волоссям народженки півдня, Доброграєва зовсім не дбала за красу й ніколи не прикрасалась; ходила завсіди гладенько зачісана, в убранні старечого крою; жила вона справді таки аскетично, ніколи не пильнувала ні своєї догоди, ні здоров'я, повсякчас уся зайнята громадськими справами¹⁰⁵.

¹⁰² Беренштам-Кістяківська М. Українські гуртки в Києві другої половини 1880-х та початку 1890-х років // За сто літ... — Кн. 3. — С. 223.

¹⁰³ Там само. — С. 214.

¹⁰⁴ Рябінін-Скляревський О. З життя Одеської Громади 1880-х років // За сто літ... — Кн. 4. — С. 166.

¹⁰⁵ Беренштам-Кістяківська М. Українські гуртки в Києві другої половини 1880-х та початку 1890-х років... — С. 208.

Вона й померла дуже молодою, на двадцять п'ятому році життя.

Зайве казати, що ця аскетична настанова особливо помітна у світогляді й стилі життя тих жінок, які присвятили себе справі революційної зміни світу. Їхній моральний максималізм мав своїм наслідком радикальний вихід за межі звичайного людського життя. Це були ті «дивачки», котрі, як казав у своїй повісті «Лихі люди» Панас Мирний, заради світлого майбутнього «зрікаються свого добра, свого роду і йдуть на неминучу погибель...»¹⁰⁶. Вони напроцуд схожі на перших християнок, для яких нова віра була тісно пов'язана з феміністичною революцією¹⁰⁷. Принаймні життя цих жінок, поза сумнівом, варто розглядати у стратегії *imitatio Christi*. Промовистою в цьому сенсі є й та обставина, що революційна пропаганда вже на початку 1870-х років мала чи не найбільший успіх якраз серед жінок із заможних родин.

Один з таких пропагандистів Дическулов, – згадував Олександр Тарковський, – навіть переїздив із одного маєтку в другий, улаштовуючи якби пересувну політичну школу. Звідціль цілком зрозуміле досить яскраво виявлене прагнення дівчат того часу їхати вчитися за кордон, переважно до Швейцарії¹⁰⁸.

Словом, не помилюся, коли скажу, що українські жінки з кола радикальної інтелігенції другої половини ХІХ століття сприймали соціальну революцію також як революцію феміністичну. Це виявлялося геть у всьому, аж до їхніх часом надто підкреслених неаристократичних манер, на чому радо спекулювали оборонці російського самодержавства. Наведу всього лиш один приклад. 11 лютого 1879 року група київських революціонерів учинила збройний опір жандармам. До суду було притягнуто чотирнадцять осіб, серед яких і жінки: Наталя Армфельд (30 років), Катерина Сарандович (22 роки), Олександра Потилицина (19 років), Марія Ковалевська (29 років), Катерина Неточаєва (28 років), Віра Васильєва (17 років). Троє із затриманих невдовзі були страчені там-таки в Києві, а кількох відправили в Сибір. І офіційна преса змальовувала цих людей в образі справжніх моральних потвор. Ось що писала тоді газета «Киевлянин»:

Днями провезли через Москву засуджених київським військовим судом учасниць злочинної пропаганди. Кажуть, що ці представниці нових людей на станції поводитись в оригінальний спосіб, залишаючись вірними звичаям та обичаям своєї секти й засадам принадного вчення про тваринність людського роду. Визирнувши з-за ґрат вікна у вагоні, одна з них, перегукуючись із подругою, крикнула так, щоб усі чули: «Машка, стерво, що ти там робиш?» А коли цих милих дам висадили з вагона, одна з них, хизуючись арештантським вбранням, настирно заявила: «Жерти хочу! Чи дадуть жерти?» і таке інше в

¹⁰⁶ Панас Мирний. Лихі люди // Панас Мирний. Зібрання творів. – К., 1968. – Т. 1. – С. 105.

¹⁰⁷ Українське трактування цього питання див.: Забужко О. Містичний шлюб і «релігія любови» // Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007. – С. 139–216.

¹⁰⁸ Тулуб О. Олександр Тарковський та його «Начерк історії революційного руху в м. Єлизаветі» // За сто літ... – Кн. 5. – С. 236.

тому самому милому тоні¹⁰⁹. <...> Ми тільки ніяк не можемо вирішити, — з гіркою іронією коментував змальовану сцену Юлій Бер, — кому приписати цей надзвичайно цікавий діалог <...>: чи вчительці Марії Ковалевській, чи доньці дійсного статського совітника Наталі Армфельд, чи, може, дев'ятнадцятилітній дівчині, яка щойно покинула стіни гімназії, Олександрі Потилициній, чи ж дворянці Катерині Сарандович?¹¹⁰

Звісно, і в колі революціонерок були люди всякі. Можна згадати хоч би дружину Сергія Подолинського Наталю. У 1877 році Подолинський читав у Києві лекції з медицини для дівчат, які готувалися стати сестрами милосердя Червоного Хреста. Тут він і познайомився з уродженкою Лубенського повіту Полтавської губернії дворянкою Наталею Андреевою. Без дозволу батьків Подолинський одружився із нею і виїхав до Франції, де в них народилося двоє дітей. Та невдовзі Наталя Подолинська кинула чоловіка й дітей і разом зі своїм коханцем поїхала у Петербург, де взялася до революційної роботи. Свекрусі вдалося умовити її виїхати за кордон, але до чоловіка вона так і не повернулася, а поїхала спершу в Румунію, потім у Швейцарію. Подолинський знайшов її і перевіз до себе в Монпельє, сподіваючись, що в неї пробудяться материнські почуття. Але жінка знову кинула сім'ю і вирушила з коханцем до Італії. Це так уразило Подолинського, що він психічно захворів. Тоді дружина, повернувшись, помістила чоловіка у приватну божевільню в Монпельє. Звідти його, хворого на прогресивний параліч, забрала мати. У вересні 1885 року вона звернулася із проханням до імператора Олександра III забрати у своєї невістки й онука, бо та, «мешкаючи за кордоном, ведучи ганебне життя й належачи до зграї людей, які заперечують усякі уявлення про мораль і закон, тримає цю дитину при собі тільки заради вимагання грошей від рідні чоловіка»¹¹¹. Батько Сергія Подолинського справді щороку платив своїй невістці 6000 франків на утримання дитини. Імператор задовольнив це прохання, але Наталя Подолинська, дізнавшись про такий поворот подій, утекла разом із сином. Її вдалося розшукати аж у 1888 році. Тоді вона й віддала свекрусі свого сина за 25 000 рублів¹¹². Зрештою, цей випадок лише підтверджує загальне правило: моральний ригоризм жінок, які стали на шлях революції. Ось що згадував, наприклад, Олександр Тарковський про елісаветградський гурток народодовольців зламу 1870–1880-х років:

...Від членів гуртка суворо вимагалось додержуватися моральної чистоти. «Твоє життя тобі не належить, а справі, й ти повинен робити її чистими руками». Особисте життя

¹⁰⁹ Бер Ю. «Земля і воля» на роздоріжжі (Початок політичного терору на Україні) // За сто літ... — Кн. 4. — С. 89.

¹¹⁰ Там само.

¹¹¹ Буда С. До біографії С. А. Подолинського // За сто літ... — Кн. 5. — С. 205.

¹¹² Там само. — С. 207.

припускалося лише остільки, оскільки воно не перешкоджає гуртковій праці. Таким чином, гурток був до певної міри партійним монастирем з його обітницями й суворістю¹¹³.

Я вже не кажу про те, що революційна боротьба була для жінки прямою дорогою за ґрати, де їй часом доводилося пройти ледь не всіма колами пекла. Так у листопаді 1880 року один із найдіяльніших членів Київської Громади, старий приятель Драгоманова Микола Ковалевський, перебуваючи на сибірському засланні, написав для «Отечественных записок» статтю із промовистою назвою «Из мест довольно отдаленных». І в ній він змальовує, зокрема, етап до Мінусинська, по якому в 30-градусний мороз ішов разом із юною панночкою-одеситкою Марією Віташевською. Ночівля. Солдати з криком і матюками заганяють арештантів — і політичних, і кримінальних — в одну напхому камеру. Потім по черзі викликають на переклик.

Чоловіки й жінки, що пройшли переклик, з повною втратою статевого сорому одночасно кидаються в нужник і вмощуються біля смердючої ями. Після переклику вздовж усього коридору ставлять на ніч смердючі відра, а вхідні двері замикають. Арештанти розходяться по своїх камерах <...>. Неймовірний сморід, цинізм у мові й манерах, крадіжки, криваві бійки, словом, повне озвіріння людини. Як тобі, читачу, подобається така обстановка для молододі дівчини?¹¹⁴

Та навіть коли умови перебування у пенітенціарних закладах були для жінки трохи стерпніші, вона все одно опинялася у становищі безправної рабині. Це відчуття добре передає у своїх спогадах Софія Русова, коли пише про те, що вона переживала за мурами київської в'язниці («нашої Бастилії»): «Записують мене, і ось я знову за мурами, повна власність цих чужих, ворожих мені людей, одрізана, мов прірвою од усіх, хто мені дорожчі за життя»¹¹⁵. Це відчуття було таке сильне ще й тому, що, як каже Русова, «в ті часи для політичних вигнанців не було загальних законів, вони не мали жодних прав, і доля їх залежала від сваволі кожного жандармського полковника або станового»¹¹⁶. Інколи жінка змушена була боронити свої права навіть ціною власного життя. Згадаймо Карійську трагедію. 7 листопада 1889 року кохану Павла Грабовського Надію Сигиду за непослух покарали ста ударами різок — так, як карали кримінальних злочинців. У відповідь на це вона сама, дружина Миколи Ковалевського Марія (уроджена Воронцова), Марія Калюжна й Надія Смирницька — всі з України — прийняли смертельну дозу морфії і померли у в'язниці Усть-Кари. І цей суїцид був не лише бунтарським викликом самодержавній системі, а й радикальним проявом українського фемінізму ХІХ століття, про чий світоглядні засади я хотів би сказати бодай кілька слів.

¹¹³ Тулуб О. Олександр Тарковський та його «Начерк історії революційного руху в м. Єлизаветі»... — С. 237.

¹¹⁴ Буда С. Заслання Мик. Вас. Ковалевського (Ненадрукована стаття і листи М. В. Ковалевського) // За сто літ... — Кн. 2. — С. 212.

¹¹⁵ Русова С. Спомини. 1879–1915... — С. 155.

¹¹⁶ Там само. — С. 156.

Мені здається, найглибшу відповідь на запитання «Що таке філософія українського фемінізму XIX століття?» дала Ольга Кобилянська у своєму виступі на зборах Товариства руських жінок на Буковині, який відбувся у Чернівцях 14 жовтня 1894 року. У ньому письменниця спробувала окреслити саме ество ідеї емансипації жінки.

Позаяк велике число людей, як мужчин, так женщин, — каже вона, — утримує, що ідея жіночого руху, або ідея емансипації жінки, полягає в тім, щоби не виходити зовсім заміж, прибирати манери мужчин, ходити з обстриженим волоссям, з паличкою в руках, курити папіроску, їздити верхом і, як одна жінка раз висловились, «ходити в фраках», — то хочу довести, що, противно, ідея «емансипації жінок», або ідея «жіночого руху», є власне *тою ідеєю*, яка доказує, що *сучасне положення жінки середньої верстви, а головно жінки незамужньої*, є сумне, є гідне звернення уваги всіх мислячих умів, гуманних сердець обох полів, і бажає щиро поліпшення жіночої долі¹¹⁷.

А далі Кобилянська проголошує думку про всеосяжну самодостатність жінок, тобто про їхнє право не бути, як каже героїня оповідання «Valse mélancolique», «жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками»¹¹⁸.

...Женщина, — підкреслює письменниця, — побіч своєї, природою назначеної задачі стати жінкою і матір'ю, посідає і надане тою само природою право — *бути і собі самій цілею, іменно в тім змислі, як буває собі цілею мужчина, а то учитись, щоби мати раз свій кусник хліба і бути собі паном, доки не рішиться взяти на себе обов'язків — статись мужем і вітцем...* Задля того свого сутя, себто існування (Dasein), домагається вона необмеженого права, як його, наприклад, і мужчина, *яко людина, уживає. Вона його домагається на підставі людяності, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості!*¹¹⁹

І насамкінець — ще одна декларація права жінки бути самодостатньою особистістю, бо це право надане їй самою природою:

О, не кажіть, що чоловік о ню дбає, має о ню дбати! Не обманюйте себе самих і не ганьбіть природи, начеб вона систематично приводила неповнолітніх неудачників на світ і вкладала труди о них лише *виключно в руки мужчин!* Вона казала до жінки, як казала і до чоловіка, і до пташки, і до рослини: «ось ти, і жий!»¹²⁰

Певна річ, оці міркування письменниці можна вважати варіаціями на теми Ніцше. Справді, за часів свого активного фемінізму Ольга Кобилянська, як відзначала ще Леся Українка, переживає «сильний вплив філософії Ніцше, часом виявляє прагнення до ідеалу “надлюдини”»¹²¹. Василь Сімович згодом прямо скаже, що створені письменницею образи «аристократів духу» — то

¹¹⁷ Дещо про ідею жіночого руху. Відчит Ольги Кобилянської на зборах Товариства руських жінок на Буковині // Народ. — 1894. — Ч. 19. — С. 298.

¹¹⁸ Кобилянська О. Valse mélancolique // Кобилянська О. Твори. — К., 1983. — Т. 1. — С. 426.

¹¹⁹ Дещо про ідею жіночого руху. Відчит Ольги Кобилянської на зборах Товариства руських жінок на Буковині... — С. 299.

¹²⁰ Там само.

¹²¹ Леся Українка. Малорусские писатели на Буковине // Леся Українка. Зібрання творів. — К., 1977. — Т. 8. — С. 70.

«далекі відгуки поезії Ібсена, в якій до безтями зачитувалася Кобилянська, все це обривки філософії Ніцше, того творця надлюдини — та тільки вмілою рукою перенесені на наш ґрунт...»¹²². І хоч сама Кобилянська заперечувала таке розуміння її ранньої творчості, не можна не помітити, як мотиви та образи роману *Also sprach Zarathustra* раз по раз зринають, наприклад, у її повістях «Людина» й «Царівна». І оце поєднання ніцшеанства й фемінізму видавалося критикам-чоловікам парадоксальним. Згадаймо, як у 1896 році Агатангел Кримський, рецензуючи повість «Царівна», писав:

Мабуть, не тільки мене, а й багатьох читачів трохи чудно вражає те, що в повісті так часто цитується «філософ» Ніцше (коли його можна звати філософом, а не божевільним). Жінка, що обстає за своїми жіночими правами, і разом Ніцше!.. Чуднота!.. І що кому за авторитет Ніцше?!¹²³

Зрештою, схожу настанову щодо Ніцше поділяла, здається, більшість тогочасних українських інтелектуалів-чоловіків. Так у виданому Наталею Кобринською альманасі «Наша доля» (Стрий, 1893), що став першою книжкою серії «Жіноча бібліотека», було вміщено відгук на *Also sprach Zarathustra*. Рецензуючи це видання у третьому числі «Народу» за 1894 рік, Михайло Павлик зазначив: «Не знаємо теж, чи взагалі вартий що-небудь такий філософ, як Ніцше»¹²⁴. А в наступному числі «Народу» за цей-таки рік редакція у нотатці з приводу листа Вацлава Морачевського «В справі “Нашої долі”» спеціально наголосила: Фрідріх Ніцше «як писатель слабкий, як мислитель доволі претенсіональний, а як філософ — просто шкодливий для розвитку народу, в тім числі і жіноцтва»¹²⁵. Не сприймав Ніцше й Іван Франко.

...Я переклав був *Also sprach Zarathustra* Ніцше, — згадував Михайло Мочульський. — Франко довгий час не хотів й чути про Ніцше. «Ні філософія, ні поезія, — каже він, — ви прочитайте Шопенгауера, в нього бодай система, думки плывуть логічно, не скачуть, як у Ніцше» <...> Але якось здибає мене Франко й осміхаючися каже: «Знаєте, взяла моя жінка та й читає *Also sprach...*, захоплюється, взявся і я читати, нічого, гарні, поетичні місця в нього»¹²⁶.

Словом, наприкінці XIX століття Ніцше в Україні був передовсім «жіночим» філософом. А що приваблювало українських феміністок, зокрема Ольгу Кобилянську, Наталю Кобринську, Ольгу Франко, у філософії Ніцше? Ідеал «надлюдини», який вони, так само, як і феміністки західні, асоціювали з поняттям нової жінки. Згадати хоч би роман Поля і Віктора Маргерит 1899 року *Femmes nouvelles* («Нові жінки»), де «нова жінка» часто постає у стратегії ніцшеан-

¹²² Сімович В. Ольга Кобилянська // Сімович В. Праці. — Чернівці, 2005. — Т. 2. — С. 214–215.

¹²³ Кримський А. «Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської. Чернівці, 1896 року // *Кобилянська О. Твори.* — К., 1972. — Т. 2. — С. 481.

¹²⁴ Павлик М. Жіноча бібліотека. Видає Наталя Кобринська. Книжка I. Наша доля. Збірник праць різних авторів // *Народ.* — 1894. — № 3. — С. 48.

¹²⁵ Від редакції [В. Д. Морачевський. В справі «Нашої долі»] // *Народ.* — 1894. — № 4. — С. 66.

¹²⁶ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка // *За сто літ...* — Кн. 3. — С. 266.

ської «надлюдини». Як зазначала із цього приводу Леся Українка, одна з німецьких письменниць-феміністок Гелена Бьолау в романі *Halbtier* («Напівзвір») прямо закликала жінок стати «надлюдьми»¹²⁷. Ба більше, Леся Українка підкреслювала, що думка, згідно з якою жінка може й повинна стати вищою за чоловіка, була особливо характерна для німецької літератури й це можна трактувати як продовження Гетевого культу «вічножіночого»¹²⁸.

Варто сказати, що й тут чоловіче розуміння природи речей відрізнялося від жіночого. Якщо для феміністок *das ewig Weibliche Gёte* — це свого роду підмурівок «нової жінки»-«надлюдини», то для того ж таки Михайла Павлика це всього лиш синонім «бабства». У середині січня 1894 року він писав Драгоманову про Кобринську: «Що може бути в гурту галичанок, коли найпередовіша така баба? Ні — *das ewig Weibliche* мусить бути знищено, коли на світі мають бути люде»¹²⁹. А трохи згодом, у рецензії на альманах «Наша доля», продовжуючи цю тему, Павлик зазначає, що головна вада галицьких жінок полягає в тому, що вони, зокрема й Кобринська, «ще зовсім не просвічені», а це тільки збільшує в них «чисто жіночі хиби»¹³⁰.

З усього, сказаного нами, — продовжує Павлик, — виходить, що нашому жіноцтву потрібно головню: *науки, науки й науки*, і в тім найперше того, щоби вони покидали своє жіноцтво в звичайнім розумінню, або, сказавши попросту, своє *бабство*, з його безконечними дрібницями, а ставали *людьми*¹³¹.

Павлик навіть уживає тут промовисту фразу «вочоловічення жінок»¹³², тобто перетворення жінок на людей, що бодай на суто мовному рівні корелює із проблематикою «впличення».

Отже, *das ewig Weibliche* — це «бабство», яке має бути знищене. Але якщо знищити «вічножіноче», то що ж тоді станеться? Жінки набудуть рис чоловіків? Чи разом із «вічножіночим» має піти в небуття і, кажучи словами не надто прихильно згадуваного Лесею Українкою Германа Зудермана¹³³, «вічночоловіче» (*das ewig Mnnliche*), тобто жінки й чоловіки повинні опинитися «по той бік статі»? Швидше за все, ні те, ні друге, бо й *das ewig Weibliche*, і *das ewig Mnnliche*, здається, не мають у Павлика жодних соматичних чи психічних конотацій. Йому ідеться найперше про «інтереси», тобто про щось із ділянки платонівських «ідей». Про це свідчить його лист до Драгоманова від 15 листопада 1894 року: «І я бажаю, щоби у мужчин і жінок були одні інтереси — люд-

¹²⁷ Леся Українка. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина западноевропейской беллетристики»)... — С. 93.

¹²⁸ Там само. — С. 94.

¹²⁹ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. VIII (1894–1895). — С. 16.

¹³⁰ Павлик М. Жіноча бібліотека. Видає Наталя Кобринська. Книжка І. Наша доля. Збірник праць різних авторів... — С. 48.

¹³¹ Там само.

¹³² Там само.

¹³³ Леся Українка. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики)... — С. 99.

ські, і “жіночість” у людей жіночого полу мене сердить і мучить гірш усякого лиха на світі...»¹³⁴

Тим часом коли йдеться про уявлення українських феміністок XIX століття про *історію* гендерних стосунків, то, мені здається, їх дуже добре віддзеркалює надрукована в «Народі» (1892) стаття Феліції Прухнікової «Подружжя і сім'я в світлі новіших наукових дослідів». На початку авторка зазначає, що шлюб і сім'я поруч із релігією належать до тих суспільних інституцій, що їх найпильніше охороняють сучасні консерватори. Однак, каже вона далі, сьогоднішні форми шлюбу та сім'ї аж ніяк не вічні — це наслідок тривалого розвитку. Саму категорію розвитку Прухнікова трактує у ключі еволюціонізму Герберта Спенсера.

По спенсерівській засаді, — каже вона, — всякий розвиток — то зріжницювання, відділення і впорядкування елементів, перемішаних первісно в хаотичнім порядку. Досліди над звичаями первісних народів виказують справді перед появою перших зав'язків сімейного життя повний непорядок і сумішку полових відносин¹³⁵.

А далі авторка починає огляд історичних форм шлюбу й сім'ї на підставі праці французького антрополога Шарля Летурно *L'évolution du mariage et de la famille* (Париж, 1888). Мовляв, у перших людей всі жінки певної спільноти належали усім чоловікам.

Така дикість оправдується надто низьким ступнем духового й психічного розвитку первісних народів. Після виводів порівнявчої етнографії, поняття чемності й соромливості не родимі людському родові; аж тоді, коли з розвитком поняття про власність змоглася у мужеських осібників зависть і страсть, жінчина задля власної безпеки та охорони від напирання мужчин оточилася щитом соромливості, що з часом стало одною з прикмет женськості¹³⁶.

Відлунням тих архаїчних форм статевого зв'язку є гетеризм, коли жінки віддавалися чоловікам у храмах богині любові, і право першої ночі (*jus primae noctis*), коли наречена віддавалася родичам чи гостям нареченого.

Безперечно також, — продовжує авторка, — що в перші віки суспільної еволюції кривність зовсім не перешкождала половим відносинам. Огида перед кровосумішкою — що вважається тепер родимою — то, як і соромливість, витвір довгої і трудної культури. <...> В старинній Персії релігія посвячувала навіть зв'язки між сином і матір'ю, а в Єгипті і в інших краях зв'язки подружні межі ріднею були наказані для королівської сім'ї, мабуть, задля вдержання чистоти роду¹³⁷.

Крім того, у деяких примітивних народів є звичай, коли жінка належить чоловікові всього кілька днів на тиждень, а в інші дні вона вільна. Зрештою, за-

¹³⁴ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. VIII (1894–1895). — С. 148.

¹³⁵ Прухнікова Ф. Подружжя і сім'я в світлі новіших наукових дослідів // Народ. — 1892.— Ч. 2. — С. 34.

¹³⁶ Там само.

¹³⁷ Там само.

значає авторка, переказуючи Летурно, усе це ще не доводить, що спільність жінок і невпорядковані статеві зв'язки передували моногамії. Мовляв, навряд чи це закономірність, адже навіть у приматів, найближчих до людини за конституцією, існує або моногамія, або полігамія, але така, що виключає «непорядок і спільність самиць». Та в усякому разі ми маємо

навіки покинути любиму райську традицію, котра голосить, що патріархальна сім'я – то основна й корінна комірка суспільного організму та що вона почалася в перші зв'язки людських суспільностей. Гарна формулка, поставлена на переді всіх історичних підручників, по котрій зв'язком людської суспільності була сім'я, що складалася з батька, або голови сім'ї, з матері й дітей, і з тим зі злуки сімей повставали загороди, зі злуки загород – городи, з городів – держава і т. д., буде мусити небавом уступитися теорії, може, менше естетичній і систематичній, але правдивішій¹³⁸.

Ця новітня теорія розглядає патріархальну сім'ю як пізню форму, котрій передувала сім'я матріархальна, де мати

громадила навколо себе молодих, годувала й обороняла їх; ім'я матері належалося дітям <...>, до матері належало шатро або яскиня сімейна, разом зі всім, що в ній було; після смерті матері достоїнство й маєток спадав на найстаршу доньку або найближчу женську кривну...¹³⁹

Саме в цій сім'ї формується «екзогамічне право», що «забороняє подружні зв'язки між осібниками, належними до суспільної групи, обнятої одним тотемом чи ім'ям, та полишає повну довільність полових зв'язків усіх мужчин, належних до одного тотему, з усіма жінками, належними до іншого, і навиворот»¹⁴⁰. Тут усі жінки й чоловіки однієї групи стають братами й сестрами, а чоловічі особини групи стають чоловіками жінок чужих груп, і порушення цього права жорстоко карається. «Екзогамічне право, — каже Прухнікова, — то перший слід уняття полових відносин в якісь правила, в дальшій розвитку інституції подружньої і сімейної, цілий ряд уже легальних форм та часто супротивних сьогодні обов'язуючим приписам»¹⁴¹. Згодом настає черга поліандричного шлюбу, що має дві форми: матріархальну й патріархальну. Перша — культурно нижча (жінка має кількох чоловіків, і всі права належать тільки їй). Друга — коли чоловіками однієї жінки є брати (править тут старший брат). А перехідною формою від «полової анархії» до моногамії, тобто до сучасної сім'ї, є полігамія, де жінка посідає

найнижче становисько нарівні з домашніми звірями, що навіть цінилися часто вище, і рештою рухомого маєтку і чинить безперечну власність чоловіки, що має над нею безмежне право. Римське право навіть не дуже то розрізняє право подружнє від права власності: хто вживає або має один рік якусь річ або жінчину, набуває над нею право власності.

¹³⁸ Там само. — С. 35.

¹³⁹ Там само.

¹⁴⁰ Там само.

¹⁴¹ Там само.

Отсе віки триваюче вживання й надуживання безмежного права над женщиною полишило такі шкідливі й тривкі сліди в думці мужчини, що він і досі по найбільшій часті не може всвоїти собі поняття рівності та справедливості в розсуді становиська жінчини¹⁴².

Маю зауважити, що розглянуті Прухніковою архаїчні форми статевих стосунків в українській культурі XIX століття не віджили свого віку. Деякі з них існували навіть пізніше. Наприклад, Володимир Охримович у статті «Жіноча доля в Скільських горах» (1890) стверджував, що в селах Сколівських Бескидів жінки й дівчата в сенсі статевих зв'язків

живуть дуже вільно, однак «жони» о много вільніше, ніж «дівки». Не раз можна стрітися з поглядом, що замужній жінці усе вільно, а не одна жінка перехвалюється перед другою, що за нею більше чоловіків та парубків пропадає, ніж за іншою. У ділах любовних жінки і дівчата грають ролю більше активну, мужчини більше пасивну¹⁴³.

А далі він розповідає про мешканців села Сенечів таке: «Взагалі, сенечівці не цінять “моральності” надто високо. Дівка, що має дитину, і неправоложна дитина не зазнають неслави і зневаги, як в інших околицях»¹⁴⁴. Очевидно, продовжує етнограф, це пов'язано з тутешніми уявленнями, що найголовнішим обов'язком жінки

є родити, мати діти, все одно, чи праволожні, чи неправоложні, а коли жінка так робить, що не має дітей або має їх менше, як би могла, то має великий гріх і за те мусить на тамтін світі тяжко відпокутовати¹⁴⁵.

На цьому ґрунті й виникає жіноча полігамія. А поруч із нею подекуди ще існувала й полігамія чоловіча. Принаймні, коментуючи приказку «Помінеймо ся жінками, браціцу», Іван Франко зазначив: «Говорять, що між гуцулами був колись чи, може, й досі є звичай мінятися жінками по кількох роках пожитя»¹⁴⁶.

Із архаїчними формами сім'ї українська жінка могла стикатися і тоді, коли виходила заміж за іноземця. Згадаймо, як Драгоманов 6 лютого 1889 року писав Павликові про свою доньку Лідію, яка вийшла заміж за болгарина Івана Шишманова: «Мати Шишманова й родичі, — многочисленні, — прийняли її мило, а в Булгарії це важно, бо там ще й досі, як у нас за Кия, “живяху каждо с родом своим”¹⁴⁷, а не так парами, як тепер у нас. Ліда дуже всім довольна, — навіть замітно поздоровшала»¹⁴⁸. Або ось таке. Володимир Самійленко, розповідаючи в автобіографії про голову чернігівської земської управи Василя Хижняка, каже, що його племінниця

¹⁴² Прухнікова Ф. Подружжя і сім'я в світлі новіших наукових дослідів... — Ч. 3. — С. 46.

¹⁴³ Охримович В. Жіноча доля в Скільських горах // Народ. — 1890. — Ч. 18. — С. 278.

¹⁴⁴ Там само.

¹⁴⁵ Там само.

¹⁴⁶ Галицько-руські народні приповідки... — Т. 2. — С. 173.

¹⁴⁷ Неточна цитата з початку «Повісті минулих літ», пор.: Полное собрание русских летописей. — Санкт-Петербург, 1846. — Т. I. — С. 4.

¹⁴⁸ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. V (1886–1889). — С. 338.

...красуня Катерина (дочка його сестри Десницької. — Л. У) під час свого вчення в середній школі якось познайомилася з сіамським принцом-наслідником Чакрабоном, що вчився тоді у військової школі в Петербурзі, потім він з нею одружився й вона стала сіамською королевою¹⁴⁹.

Самійленко не в усьому точний, бо насправді Катерина Десницька була вихованкою київської Фундуклеївської жіночої гімназії — першої жіночої гімназії в усій Російській імперії, відкритої ще в 1860 році, а із принцом Чакрабоном познайомилася трохи пізніше. Крім того, королевою вона не стала, а була лише тайською принцесою. Та річ не в цьому. А в тому, що в сіамській королівській династії було заведено брати жінок із далекої рідні, до того ж не одну, а кілька (сам принц Чакрабон був сороковою дитиною свого батька). Утім, принц порушив цю традицію і одружився із Десницькою за православним звичаєм. Так чи так, українські жінки в XIX — на початку XX століття могли знати, що таке полігамія, не лише зі старовинних пісень чи з книжок. Зрештою, для цього не треба було жити у Сколівських Бескидах чи ставати тайською принцесою. До часу великих реформ імператора Олександра II досить було народитися кріпачкою. Нагадаю хоч би яскраво змальовані Шевченком домашні гареми українських поміщиків із Лівобережжя. Так у повісті «Музикант» є історія пана Арновського, чиїм прототипом став Григорій Степанович Тарновський, який замолоду одружився зі значно старшою за себе бездітною вдовою, точніше, не так із самою жінкою, як «з її селами».

Окрім різних поліпшень у маєтку, від яких селяни запищали, він запровадив у себе оркестру, спочатку найману, а потім і кріпацьку, збудував чудовий театр, виписав акторів і завів театральну школу, звичайно, кріпацьку. Учтам і бенкетам не було краю <...>. Коли ж власні акторки доросли і почали вже грати ролі коханок та одалісок, то він, відповідно їх вікові та зовнішнім приметам, улаштував із них гарем на манір турецького султана. Звичайно, така установа не могла процвітати в таємниці, дивно тільки, що старенька жінка остання про неї довідалась, а довідавшись про це все, занедужала, сердешна, з ревнощів та й незабаром Богу душу віддала¹⁵⁰.

Ця історія — аж ніяк не плід поетичної фантазії. Людмила Міщенко згадувала, як свого часу опинилась у маєтку Тарновських Качанівці й уже літній тамтешній службовець Михайло Трифоновський, котрий був «ходячою хронікою Чернігівської, Харківської й почасти Полтавської губернь», розказував чимало всіляких історій із життя місцевого панства.

Дике свавільство, незвичайна одверта розпуста, почварні родинні відносини — це були звичайні явища, і вони нікого не дивували й не обурювали. Гарем у сімейного чоловіка, сожиття батька з рідною дочкою, антипатія до одного з синів, який тому з раннього ди-

¹⁴⁹ Тулуб О. Матеріали до життєпису Володимира Самійленка // За сто літ... — Кн. 3. — С. 307.

¹⁵⁰ Повне видання творів Тараса Шевченка / Ред. П. Зайцев. — Чикаго, 1959. — Т. VII. — С. 94.

тинства ріс у челядні, між тим як інші діти діставали освіту, шалене марнотратство — все це вважалося за звичайну річ¹⁵¹.

Словом, як писав колись Кость Широцький у статті «Туреччина в картинах Т. Шевченка», «східні нориви були по душі» нашому тодішньому панству¹⁵².

Але, з другого боку, для української культури ХІХ століття характерні й найрадикальніші форми заперечення патріархальної сім'ї. Маю на думці «вільну любов». Не можу напевно сказати, коли саме це питання стало в нас актуальним, але сплеск інтересу до нього припадає на 1860-ті роки, тобто на часи «нігілізму». Навряд чи це тривало надто довго, бо, скажімо, «жіночий нігілізм», навіть у таких суто зовнішніх своїх проявах, як коротка стрижка, темне аскетичне вбрання, куріння тощо уже в 1880-х роках у Харкові, Києві й інших містах України вважався чимось «застарілим», хоча ще й існував¹⁵³. Тим паче це сприймалося як анахронізм у 1890-х роках. Недарма Павло Грабовський у статті «Дещо в справі жіночих типів» (1894) прямо писав, що освічена українська жінка в Росії вже «давно покінчила з такими питаннями, як “вільна любов”, про котру сього року здіймала мову русинка Кобринська в листі до проф. О. Огоновського...»¹⁵⁴. Зрештою, у літературі проблема «вільної любові» матиме куди довше життя. Наприклад, апологетом «вільної любові» є учитель Кунцевич — герой повісті Миколи Чернявського «Варвари» (1909). Що вже говорити про творчість найпопулярнішого українського автора початку ХХ століття Володимира Винниченка, про якого Микита Сріблянський з осудом писав: «Винниченко присвятив свої сили розробці полової проблеми і в своїй проповіді дійшов до визволення людини від усякої моральності»¹⁵⁵!

Мені здається, надзвичайно важливою для розуміння того, як в Україні ХІХ століття трактували «вільну любов», є ось така історія. У 1891 році відомий галицький соціал-демократ Гнат Дашинський надрукував на шпальтах «Народу» статтю «Лев Толстой про полові стосунки». У ній він веде мову про повість Толстого «Крейцера соната» (1890). Слід сказати, що багато хто і в Росії, і в Європі, і в Америці вважав її нецензурним або й революційним твором. Леся Українка, маючи на увазі Францію, писала, що тут «Крейцера соната» перелякала навіть тих читачів, що були виховані на літературі адюльтеру¹⁵⁶. Натомість у київському гуртку «драгоманівок» початку 1890-х років

¹⁵¹ Мищенко Л. З минулого століття. Спомини... — С. 150.

¹⁵² Широцький К. Туреччина в картинах Т. Шевченка // Збірник пам'яті Тараса Шевченка (1814–1914). — К., 1915. — С. 94.

¹⁵³ Русова С. Спомини. 1879–1915... — С. 171.

¹⁵⁴ Грабовський П. Дещо в справі жіночих типів... — С. 108.

¹⁵⁵ Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (З літературного життя р. 1911 на Україні) // Українська хата. — Лютий 1912. — С. 106.

¹⁵⁶ Леся Українка. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики)... — С. 84.

«Крейцерова соната» поруч із багатьма забороненими книжками входила до лектури за програмою самоосвіти¹⁵⁷.

У своїй статті Гнат Дашинський виступив гарячим адептом «вільної любові». Чи так уже й необхідне насправді «подружнє життя»? — риторично питає він.

Чи ж не можна мати згідних з кимось ідеалів, темпераменту і поглядів, зовсім не женячись, а заховуючи дружні зносини брата з сестрою? Звісно, можна. От тільки як же тоді буде існувати людський рід? А чому він має існувати? — питає у свою чергу автор статті. — Адже питання знівечення-погибелі людськості є непохитним певником науки, адже буддисти, Шопенгауер і Гартман, яко моралісти, філософи голосять ясно, що щастя лежить в неіснуванні (небутті). Найбільшою перешкодою щастя пристрасті, а найміцнішою з-поміж них любов змислова; коли вона погасне, людськість дібється свого ідеалу і втрачить рацію існування¹⁵⁸.

А далі Дашинський переходить до розгляду «Крейцерової сонати».

Не проповідуйте розпусти! — кличе Толстой <...> Та відки йде оклик Толстого? О, то ціла теорія, цілий погляд надії людськості, корінь котрого в науці буддійських нірваністів, а овочі — безженність і чистота, захиляювана Толстим, як остаточне, єдине antisepticum на всякі зарази подружнього життя¹⁵⁹.

Мовляв, Толстой учить про постійне моральне самовдосконалення як про дорогу до вічного щастя.

Ціль, може, для многих холодна, неясна, непевна, але для буддистів, Шопенгауера, Гартмана, їх потомків і толстовського героя вона чинить предмет мрії і снів, предмет зітхнень і жадоб — се Нірвана, неіснування, небуття, се вічне, незмінне щастя¹⁶⁰.

Словом, Дашинський міг би повторити гасло Штірнера: «Ich gab mein Sach auf Nichts gestellt», яким той розпочав і завершив свій славетний трактат *Der Einzige und sein Eigentum*. Але він не погоджується із Толстим щодо моральності, бо для нього «моральність — тільки відбиток обмежених обставин та умов зверхнього життя»¹⁶¹. Отже, аскетизм і самозречення — речі геть безперспективні. «...Життя вчить нас чого іншого, з усіх боків чути оклики: “менше праці, більше сну, більше вільного часу!”» І якби коли яка моральна засада мала вести кого-небудь до побіди, то тільки засада: «Якнайбільше потреб і якнайбільше вдоволення»¹⁶². А далі Дашинський каже: нехай спаде полуда з наших очей! Правдою є те, що сьгоднішнє суспільство — це суспільство класових протиріч, де всім заправляють гроші. Ціла проява мужеського

¹⁵⁷ *Беренштам-Кістяковська М.* Українські гуртки в Києві другої половини 1880-х та початку 1890-х років... — С. 216.

¹⁵⁸ *Дашинський Г.* Гр. Лев Толстой про полові стосунки // Народ. — 1891. — Ч. 4-5. — С. 79.

¹⁵⁹ *Дашинський Г.* Гр. Лев Толстой про полові стосунки... — Ч. 6. — С. 95.

¹⁶⁰ Там само.

¹⁶¹ Там само.

¹⁶² Там само.

і женського торгу тілом, без огляду на форми, в яких проявляється, се тільки одна з конечних прояв нашого ладу, проява, в котрій ніякий уряд, навіть найморальніший, не порадить собі і котрій не pomoже повздержність особиста гр. Толстого...¹⁶⁵ І нарешті висновок:

Сам герой Толстого зазначає зараз на початку, що ми в перехідній порі і що противрецептою перед безженністю є *свобідна любов*. Говорити про неї сьогодні як про означену форму полових відносин годі вже хоть би через те, що ніякі суспільні програми, ані наукові твори не ставлять тут нічого позитивного. Роля свободної любви, котру ще перед її розвитком успіли обкидати болотом всякі святці в сурдутах і спідницях, обмежується досі виключно на виступи проти звійсної форми, на можливість розірвання ненависного зв'язку, на надання любви виключного голосу при одруженню і на незалежнення обох полів, що дружаться¹⁶⁴.

Стаття Дашинського стала предметом дуже цікавої суперечки між Драгомановим і Павликом. Драгоманову не сподобались наявні у статті «натяки на вільну любов». Ці натяки, писав він Павликові 26 березня 1891 року, можуть хіба що

збивати з толку зелену молодіж і поновляти в Галичині найгірші боки російської «нігілятини», навіть не *нігілізму*. Таким фігурам, які вгодно було вибрати Толстому, щоб на них сокрушити шлюб, — вільна любов також мало pomoже, як і монастир¹⁶⁵.

А взагалі, — каже Драгоманов, — вільна любов — справа така ж трудна, як і моногамія, і з нею треба бути дуже обережним. Обороняйте право жінок на освіту, на працю, на долю в громадському житті, розширяйте право розводу, — але стережіться проповідувати вольну любов, «як у птахів», — бо й у птахів по більшій часті моногамія існує, поки виростуть діти, — а в людей же дитина росте 20 рр., так що я, наприклад, з мою жінкою, побравшись у 1864 р., матимемо повне право розпаруватись тільки в 1905 р., коли Зорці¹⁶⁶ буде 20 рр., а тоді мені буде 64 р., а моїй жінці 61, і нам приличніше буде «о смертнім часі» думати, ніж о любви вільній чи невольній. Ви скажете, що ми з жінкою завжди жили так, що нам нічого було розпаровуватись. А я скажу: що в основі воно так, а в варіаціях було всякого. Лихо в тому, що як тільки мати на оці тільки саму *волю*, то можна, не зійшовшись на самих варіаціях, розпаровуватись 20 разів на 10 років і попусувати своє життя та по дорозі 10 других та 4–5 дитячих. Я таких примірів бачив немало в Росії й за границею¹⁶⁷.

Драгоманов наводить тільки один приклад, але дуже промовистий. Це історія його знайомого, бельгійського соціаліста Цезаря Де Папе. «Жив він собі з жінкою років з 12–15 і признавав, напевно, в принципі вольну любов. Коли

¹⁶⁵ Там само.

¹⁶⁴ Там само. — С. 96.

¹⁶⁵ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. VI (1890–1891). — С. 151.

¹⁶⁶ Тобто сину Світозарові, який народився 29 червня 1884 року.

¹⁶⁷ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. VI (1890–1891). — С. 151–152.

це став у нього одбивати жінку собрат по партії, — а Де Папе взяв та й стрільнув у нього з пістолета»¹⁶⁸.

Претендент на *m-me De Raere*, — продовжує Драгоманов, — все-таки показав себе такою свинею, як і музикант *гр. Толстого*, а в самому *De Raere* проскочила жилка «монополіста» à la Позднишев, осложнена образою на зраду товариша. Кажу: *зрадою*, — бо хоч я признаю волю вибору, — та все-таки не можу признати достаточним правом для себе одбивати жінку в товариша, котрий *середнім* числом чоловік не злий і жив з жінкою зносно 10–15 років. Воля — волею, та треба ж якої-небудь конституції й на вольність у любові, як і на вольність у громаді, а *liberum veto* не годиться ні тут, ні там. Правда, в ділах любові важко написати конституцію, а ще важче боронити її судом, — але все-таки вона мусить бути вироблена і боронена культурою, — котра знатиме і егоїзм, і альтруїзм, і рефлексивольності, і рефлексив задержки. Без того ж проповідь вольної любові вийде на користь егоїстам і всього менше на користь жінок. Це я знаю на примірі нігілістичних кружків, — в котрих так багато виходило самовбивства, найбільше серед жінок¹⁶⁹.

Міркування Драгоманова про «вільну любов» прикро вразили Павлика. «Прочитав я ваш останній лист, — писав він Драгоманову 10 квітня 1891 року, — і страшенно гірко мені стало»¹⁷⁰. По-перше, Павликові була вкрай неприємна драгоманівська згадка про «птахів». Оті «птахи», каже Павлик, «дуже дорого мені коштують, почавши з 6-місячної тюрми, до тих брїхонь, які я з сестрою й досі мусимо виносити навіть від близьких людей...»¹⁷¹ Щодо «брїхонь», то тут ідеться про пущену кимось плітку, в правдивість якої вірив навіть Іван Франко, нібито Павлик живе зі своєю сестрою Анною, «як чоловік із жінкою»¹⁷². А щодо «птахів», то це натяк на оповідання Павлика «Ребенщуківа Тетяна», надруковане у травневому числі «Громадського друга» (1878). За це оповідання Павлика притягнули до кримінальної відповідальності. Його звинуватили в тому, що він підриває інститут шлюбу, закликаючи публіку жити статевим життям, «як птахи» (дехто казав: «так, як воробці»)»¹⁷³. І попри те, що на свою оборону Павлик заявляв, що його оповідання — то всього лиш варіація на тему праці Джона Стюарта Мілля *The Subjection of Women*¹⁷⁴, він таки був засуджений на шестимісяч-

¹⁶⁸ Там само. — С. 152.

¹⁶⁹ Там само.

¹⁷⁰ Там само. — С. 154.

¹⁷¹ Там само. — С. 154–155.

¹⁷² Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. VIII (1894–1895). — С. 172.

¹⁷³ *Ребенщуківа Тетяна*. Оповіданє Михайла Павлика. — Відень, S. a. — С. 4–5.

¹⁷⁴ Згодом Павлик буде боронитися від звинувачень у підриві суспільної моралі «дизвольським підступом», вказівкою на те, що шлюб став церковним таїнством тільки у XIII столітті, а схожі ідеї щодо шлюбу можна знайти і в польських перекладах Мілля, і в романі Чернишевського «Что делать?», тобто у книжках, «які можна придбати в будь-якій книгарні Львова». Див.: Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895)... — Т. IV (1882–1885). — С. 65–66. Слід підкреслити, що погляди Мілля на «жіноче питання» справляли на публіку неабияке враження. Недаремно героїня повісті Ольги Кобилянської «Царівна» каже: «Я бачила “питання жіноче” майже при кожній нагоді, коли

не тюремне ув'язнення. Але справа не тільки в цій дуже неприємній згадці про «птахів». Мені здається, головне полягало в тому, що Павлик не міг принципово згодитися із Драгомановим. І про це красномовно свідчить ось такий епізод.

У сімнадцятому числі «Народу» (1893) Драгоманов надрукував шкіц під назвою «Слівце про цинізм у літературі».

...В літературах, — писав він тут, — скрізь є елемент цинічний і обценний, сказати по-німецькому, an und für sich. Людина перше всього — звір, та ще й рафінований, рефлектуючий. То люди не могли не занести і в літературу (як і в пластику) і чистого безідейного цинізму, і обценності, котра їм подобається сама по собі¹⁷⁵.

Як приклад Драгоманов наводить твори Аристофана, Петронія, середньовічні новели, особливо французькі fabliaux, комедії Шекспіра, романи Золя. А потім мова заходить про поезію Шевченка.

Про Шевченка можна сказати, що в нього, може, найменше цинічного й обценного елементу, ніж у іншого поета, та все-таки він проскочив і в нього, і критика мусить вказати на цю половину в його поезії <...> Найбільше жалко, що цинічний елемент проскочив у Шевченка в його поезії «До Н. Т.», бо тут ще случилась підміна принципів. Звісно, аскетизм — річ протилежна природі, але єсть же різниця між тим, коли людина віддається і тілом другій, любимій особі, і між «блудом» з першим стрічним, і сказати людині, котра ждала жениха і ціломудріє хранила — «соблуди», стільки ж цинічно, скільки і глупо¹⁷⁶.

Павлик не погоджується із цим.

Нам бачиться, — каже він, — що в тільки що надрукованих словах про Шевченка є деяке непорозуміння. Основні погляди Шевченка в справах полових, котрими пройняті усі його твори, не дозволяють допустити й на хвилю, щоби в віршику «До Н. Т.» він намовляв до «блуду» панянку, що жде свого милого, жениха. Тут мова про стару панянку, що в'яне в своїм «ціломудрії», а бажає «блудити» з першим стрічним женихом, аби тільки по формі...¹⁷⁷

Насправді, каже Павлик, у Шевченка бринить іронія «над вартістю такого “ціломудрія” an und für sich. Любов — річ така, що далеко не завше сходиться із легальністю — теперішнім подружжям...»¹⁷⁸. І нарешті висновок: Шевченко «возвеличував “вільну любов” в гарнім розумінню слова»¹⁷⁹. Ось так під пером Павлика Шевченко постає співцем «вільної любові». І це дуже прикметно, бо Павлик уважав Шевченка чи не одним-єдиним українським письменником XIX століття, який добре «знав полові стосунки в народі»¹⁸⁰. Мабуть, так само гадала і Марія Нагірна, коли в 1890 році, завершуючи свій реферат про жіно-

приходилося жінці терпіти. Тямлю, що, перечитавши Стюарта Мілля, я плакала». Див.: *Кобиланська О. Царівна* // *Кобиланська О. Твори*. — К., 1983. — Т. 1. — С. 34.

¹⁷⁵ Драгоманов М. Слівце про цинізм у літературі // *Народ*. — 1893. — № 17. — С. 189.

¹⁷⁶ Там само.

¹⁷⁷ Павлик М. Редакційна примітка до статті Драгоманова «Слівце про цинізм у літературі» // *Народ*. — 1893. — № 17. — С. 189.

¹⁷⁸ Там само.

¹⁷⁹ Там само.

¹⁸⁰ Павлик М. Причинок до «етнографії любви»... — С. 155.

че питання, цитувала рядки Шевченкового послання «І мертвим, і живим» у суто феміністській переробці: «Учітеся, сестри мої, / Думайте, читайте...»¹⁸¹

Тож чи «погрішив проти реалізму» Леопольд фон Захер-Мазох, змальовуючи українську жінку XIX століття як утілення ідеалів свободи, гендерної рівності та демократії? Мені здається, якщо й погрішив, то не дуже... А далі буде XX століття — доба воістину тектонічних зрушень у нашій культурі, зокрема й у ділянці жіночого питання, належно зрозуміти які можна лише за умови врахування культурного досвіду XIX століття.

¹⁸¹ Отворене читальні в Рудні і перший у читальні відчит про жіночу справу // Народ. — 1890. — Ч. 12. — С. 187.

Маскулінний дискурс в українській літературі в добу зрілого модернізму 1920-х років

Раїса Мовчан

Наприкінці XIX — на початку XX століття в українській літературі з'явилося яскраве гроно талановитих письменниць (Наталія Кобринська, Любов Яновська, Євгенія Ярошинська, Христина Алчевська, Грицько Григоренко, Наталя Романович-Ткаченко та ін.), серед яких особливо значущими були Ольга Кобилянська та Леся Українка. Якраз їм найбільше й була притаманна «чоловіча жіночність». Прикметно також, що ця соціокультурницька історична доба проходила під знаком раннього модернізму, який ці потужні мистецькі постаті й уособлювали нарівні з Іваном Франком, Василем Стефаником, Михайлом Коцюбинським, Михайлом Яцковим, Миколою Євшаном, Володимиром Винниченком та іншими письменниками-чоловіками. Крім того, саме в цей час в Україні з'явився рух за емансипацію жінок, що збігався із національно-визвольними цілями громадської та політичної діяльності тодішніх українських еліт, боротьба за які лише набирала обертів.

Однак ми не можемо назвати жодної української жінки-письменниці 1920-х років, творчість якої мала би таке значення і резонанс у літературному процесі XX століття, що стосувалися, наприклад, творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки (дарма, що це значення і резонанс були усвідомлені лише згодом). Натомість це місце справедливо посідають Микола Хвильовий, Микола Зеров, Валер'ян Підмогильний, Юрій Яновський, Михайль Семенко, Григорій Косинка, інші письменники-чоловіки. Творчість же Наталі Забіли, Марії Пригари, Докії Гуменної, Варвари Чередниченко, Зінаїди Тулуб, Агати Турчинської, Галини Орлівни, навіть модерністки з київських угруповань «Ланка» — МАРС Марії Галич чи авангардистки Раїси Троянker є свідченням малоефективних проявів «мужньої жіночності» в тодішньому літературному процесі. Тому ці письменниці перебували лише на узбіччі феномену доби «розстріляного відродження», тобто доби розвиненого (чи зрілого) модернізму. Водночас такі постаті, як Людмила Старицька-Черняхівська, Докія Гуменна, багаторічні в'язні радянського режиму Надія Суровцова, Зінаїда Тулуб уособлювали «мужню жіночність» 1920-х, яка, однак, виразно проявилася у політико-громадянській площині.

У зв'язку із цим виникає низка закономірних питань. Наприклад, чому в українському літературному процесі 1920-х років домінував саме маску-

лінний дискурс, представлений загалом письменниками-чоловіками, що означало специфічну гендерну репрезентативність у цій ділянці тодішнього мистецтва? Чи можна говорити про тотальну маскулінну якість усього революційного соціуму? Яке місце посідає маскулінізм у загальній характеристиці українського розвиненого модернізму й загалом літературного процесу 1920-х років? У яких формах, на яких рівнях там проявляється? Чому, врешті, очевидним є послаблення «мужньої жіночності» в тодішньому літературному процесі?

Припустимо, що причини гегемонії маскулінного дискурсу в період розвиненого модернізму варто шукати насамперед у тодішніх контекстах — соціально-історичному, суспільно-психологічному та культурологічному. Однак на цьому шляху можемо зіткнутися із деякими парадоксами й суперечностями, які, врешті, супроводжували майже все, що робила радянська влада. Гендерна рівність, проголошена радянською пропагандою в унісон соціальній рівності, а також усі спроби створити для неї відповідні громадські й побутові умови породили лише поодинокі соціокультурні експерименти на взірць феномена трактористки Паші Ангеліної. Ідея ж лідера російського більшовизму Володимира Леніна про те, що «кухарка може правити державою», у 1920-х роках не знайшла гідного реального підтвердження у радянському житті. А залучення тодішнього жіноцтва до рівноправної участі в соціалістичному будівництві іноді набирало зовсім карикатурних форм, особливо там, де виконувалася важка фізична праця. Хоча, звісно, частка жінок на курсах лікнепу, в КСМ і ВКП(б), громадських організаціях, культосвітніх установах, навчальних закладах тощо невпинно зростала. До керівних же партійних органів, урядових посад, тобто безпосередньо до державного будівництва жінки допускалися вкрай рідко. Отож, можна зробити висновки про непослідовну й вибіркочку емансипацію тодішньої української жінки і водночас — про тенденцію загального зростання маскулінізації українського суспільства в 1920-х роках, яка жінок лише торкнулася. Рівень і якість тодішнього громадського й політичного життя, що потребувало чималих вольових і рішучих зусиль, визначали винятково чоловіки. Те саме стосувалося і сфери української культури, мистецтва.

Для прояснення такої специфічної гендерної ситуації в УСРР 1920-х років, пов'язаної із процесами маскулінізації, очевидно, насамперед варто звернутися до культурософських праць Євгена Маланюка, який чимало уваги приділяв питанню «елліністичності» України, зокрема української людини, що означало її «пасивну, жіночу, замріяну суть», домінування емоційності, м'якості, лагідності. Особливо наголошував на відсутності «мужеських, державнотворчих, римських первнів в її психіці», притаманних європейській «фавстівській» людині:

Отся-то насиченість української психіки *статичним* первнем своєрідного східного «еллінізму», спостерігально-пасивна вдача епікуреїзованого природними багатствами (зем-

лі й підсоння) філософа-хлібороба, нехить до мужеськості й меча, замкнуто-евклідовський егоїзм і провінціальний егоцентризм хуторянського світовідчужання — *головна суть української проблеми*¹.

Підкреслюючи, що в культурі Руси-України «варязький мужній первінь» ніколи не домінував, Є. Маланюк закликав цю природну «жіночність» урівноважувати «чоловічим началом». Лише за цієї умови може з'явитися модерна політична нація, яка зуміє вибороти право на власну, по-справжньому незалежну державу й зуміє створити таку державу.

Саме в революційні неоднозначні й суперечливі 1920-ті роки, коли в результаті поразки національно-визвольних змагань ідею соборної держави не було реалізовано, коли антиколоніальний (антиросійський) дискурс поступово витіснявся колоніальним (радянсько-російським), обставини для маскулінізації всіх суспільних процесів в Україні були особливо сприятливі. Адже національна свідомість українського народу сягнула нового рівня, міцніше закріплюючи його прагнення державності й незалежності. Тобто якраз настав той переломний момент, коли з'явилася внутрішня необхідність «чоловічим началом» урівноважити ментальну «жіночність» українців. Державне будівництво, яке вони в 1920-ті роки так прагнули розгорнути, безпосередньо пов'язане зі станом суспільної свідомості, рівень і якість якої великою мірою визначали національне самоусвідомлення та самоідентифікація, урбанізація, культурницька автономія тощо, потребувало неабияких вольових, сміливих і мужніх зусиль, цілеспрямованого поступу, раціональних «чоловічих» учинків, мудрого (а не емоційного) вибору, потужного спротиву, тобто активізації на всіх рівнях саме «чоловічого начала».

На початку 1920-х років різношерсте українське суспільство переживало загальний психоемоційний стан, який інакше можна назвати «новою мужністю», пов'язаною вже не так із пафосом руйнування всього, нищення старих суспільних відносин, як то було під час революції, а з будівництвом і ствердженням нових, з'явою інакшої соціально-класової ієрархії, боротьбою за нові ідеали й цінності, хоча і в контексті перманентної національно-визвольної боротьби, тривалого політичного напруження, економічної розрухи тощо. Як писав Євген Маланюк, «...рождається суцільна українська особистість, вже не клясова, не лише селянська, а єдина, всенародна, інтегральна»². Тобто йдеться про появу модерної політичної нації, її пошуки інших шляхів розвитку.

Українська культура, зокрема мистецтво, були органічною частиною цих знакових суспільних процесів, адже в 1920-ті роки активізувалося переміщення від російського і польського центрів до українського. Перебуваючи на етапі свого пікового модерністського оновлення, яке стосувалося не лише фор-

¹ Маланюк Є. Буряне поліття // Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. — К., 1997. — С. 212–214.

² Маланюк Є. Репліка // Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. — К., 1997. — С. 120.

мальних чи змістових ознак, а і функцій, суспільного запиту й викликів, національне мистецтво в різноманітний спосіб впливало на становлення цієї політичної нації. Навіть більше, тодішній письменник не лише відчував свою безпосередню відповідальність за ці, власне, державотворчі процеси. Він брав у них активну участь, як то було й донедавна, під час Першої світової війни, революцій, національно-визвольних змагань.

Водночас «нова мужність» поступово ставала внутрішньою суттю тодішнього українського мистецтва, культури загалом, пропонуючи іншим сферам суспільного життя і суспільної свідомості нові форми та способи їх конкретного втілення. Адже, як доводить Ентоні Істгоуп, маскулінізм є «породженням культури», чоловіки лише «втілюють у життя міф маскулінізму, нав'язаний їм текстами та образами панівної культури»³.

Крім того, вислів Симони де Бовуар «Ми не народжуємося жінками, а стаємо ними»⁴ можна вжити й до тодішніх українських чоловіків. У період 1910–1920-х років у різних загонах, іноді по різні боки барикад воювали Гнат Михайличенко, Василь Чумак, Андрій Заливчий, Григорій Чупринка, Валер'ян Поліщук, Олекса Слісаренко, Сергій Пилипенко, Андрій Головка, Петро Панч, Григорій Косинка, Іван Дніпровський, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Олександр Довженко, Володимир Сосюра та інші. Дехто з них і започаткувався як письменник саме там, на фронті чи в бойовому загоні, набувши нового «мужнього» досвіду, збагатившись новими відчуттями, серед яких було й настирливе прагнення зафіксувати, розповісти найвірогідніше і найпереконливіше про побачене, глибоко пережите, поділитися цими відчуттями й досвідом. Образ воїна, борця, пов'язаного з поняттям «нової мужності», рішучими діями, активною поведінкою, вибором, став неодмінною частиною художньої свідомості не лише тих, хто безпосередньо воював, а й молодших митців. Це загалом сприяло закріпленню в суспільній свідомості образу воїна, борця, революціонера, пролетаря як основного, тобто домінуванню в ній «мужнього», «чоловічого начала». Світобачення тодішньої людини, її стосунки з оточенням, громадянська позиція та активність, сповідування морально-етичних цінностей і побут докорінно змінювалися, тобто змінювалася культура загалом (у широкому сенсі — як спосіб і форми життя, поведінки). Усе тодішнє українське суспільство, загартоване тривалою боротьбою, економічними труднощами, моральними зсувами й катаклізмами, перебуваючи в напруженій ситуації завоювання (влади, життєвого і творчого простору, позиції), також змінювалося, змінювалися й соціальні, гендерні ролі кожного індивіда. У ньому особливо зріс попит на героїв-воїнів, а також на відповідальних, «героїчних» працівників.

Проте на питання, чи була культура українського, власне, модерного суспільства 1920-х років *усуціль* маскуліною, однозначної відповіді немає. Так

³ Easthope A. What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture. — London, 1986. — С. 167.

⁴ Beauvoir S. The Second Sex. — New York, 2010. — С. 301.

у ньому великою мірою цінувалося індивідуальне начало (в літературі це проявилось у розмаїтті індивідуальних стилів, тяжінні до свободи як основної умови створення якісних художніх текстів), навіть декларувалося гасло «людина як найвища цінність». Водночас доміантними все ж були цінність колективного, приналежність до якоїсь групи, спільноти чи класу (політичні утворення, громадські та мистецькі угруповання, організації тощо), що й визначало характер суспільної ієрархії. Культ сильної особистості, воїна-переможця, героя урівноважувався «фемінною» прихильністю і турботою про бідних, скривджених і раніше гноблених. Далекосяжні плани, масштабні проекти як ознака маскулінності культури також були характерні для 1920-х років. Таких загальних альтернативних аргументів можна навести чимало. Вони засвідчують *домінування*, що наростає, закорінення у тодішній українській культурі маскулінних тенденцій і водночас помітну наявність у ній фемінного начала. Хоча стереотипи чоловічого й жіночого в розвиненій модерністській українській культурі суттєво змінювалися. Нових форм і якостей набували також гендерні відносини в тодішньому суспільстві, вони ставали посправжньому змагальними, як між рівними партнерами.

Прикметно, що це знайшло своє безпосереднє відображення у художніх якостях літератури доби розвиненого модернізму, її функціях, в особливостях літературного процесу загалом, його суперечливих рисах, постійних міжгрупових та ідеологічних протистояннях тощо.

Розвинений модернізм 1920-х років продовжує, поглиблює та укорінює здобутки свого раннього етапу. Зокрема конфлікт нового покоління митців із батьками-народниками, який наприкінці XIX — на початку XX століття було спрямовано на розрив і протиставлення, крім емоційної риторики заперечення і відокремлення, отримує ще й доволі поміркований (чи раціональний) критико-аналітичний дискурс, який допомагає чіткіше визначити нові стратегії для українського мистецтва.

Одна з них, «Ad Fontes!», яку запропонували неокласики й активно підтримали київські «попутники» та ваплітяни і яка стала органічною складовою тодішнього модерністського самоусвідомлення, означала переосмислення, систематизацію, узагальнення і творче засвоєння традицій національної та зарубіжної класичної спадщини. У цьому контексті варто, наприклад, згадати спробу В. Підмогильного по-новому перечитати Івана Нечуя-Левицького: крім передмови до видання його творів, він окремо опублікував дослідницьку статтю, засновану на популярному психоаналізі Зигмунда Фрейда. М. Хвильовий переклав російськомовні оповідання Анатолія Свидницького, які 1927 року вийшли друком у київській «Книгоспілці» з передмовою Миколи Зерова. Також М. Зеров підготував історичне дослідження «Нове українське письменство», конспект лекцій «Українське письменство XIX ст.», цикл нарисів «Від Куліша до Винниченка», частково опублікованих у 1920-х роках. З'явилися історії української літератури Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, антологія «За 25 літ» Ананія Лебеда і Максима Рильського, хрестома-

тії Миколи Плевака, підручники Олександра Дорошкевича, Агапія Шамрая, Володимира Коряка. Усе це робилося на тлі широкого розгортання різноманітних видань творів українських письменників: від багатотомних академічних зібрань до дешевих популярних серій. Загалом же це заклало основи формування того канону національної класики, який залишиться в активному вжитку до кінця ХХ століття.

Найвагоміше, що таке природне зацікавлення національною культурною спадщиною в 1920-ті роки, як писав В. Підмогильний, «стає власністю нечуйвано-широких для українського життя мас». І продовжував:

У своєму ознайомленні з цими здобутками новий українець чи зукраїнізований прагне передусім ствердити себе в українстві, знайти точку опертя, нові підвалини після звиклих рейок російської культури⁵.

Для поглиблення і розвиненості модерністських тенденцій у літературі 1920-х років неокласична стратегія «Ad Fontes!» означала ще й потужну трансмутацию (за Миколою Петровим) національної традиції. На практиці це означало, що естетика модернізму як відкрита система активно використовувала міфологію, фольклор як своєрідний генетичний код української культури, що й визначало національне обличчя тодішнього мистецтва. Ідеться тут про трансформацію розвиненим модернізмом первісних мистецьких імпульсів українського етносу, оприявлення його екзистенціальної сутності, світовідчуття у нових умовах і змістах. Те саме стосується й активізації усвідомленого (чи позасвідомого) використання традицій українського бароко, з яким модернізм 1920-х років пов'язаний типологічно, що впливало на його змісто-ве оновлення та оновлення функціональної ролі мистецтва, використання специфічних художніх засобів і прийомів.

Від уміння поєднати ці давніші національні джерела із найсучаснішими стильовими тенденціями, зокрема й авангардними, залежав не лише творчий успіх письменника, а і його національна ідентифікація. Для ствердження маскулінного дискурсу це було важливим стимулом. До того ж ідея «Ad Fontes!», вжита в модерністському сенсі, стосувалася не лише національної традиції, а й зарубіжної класики, розширення функціональних меж української літератури, вписування її в тодішній європейський контекст, що докорінно змінювало її художню якість. В умовах наростання радянської та політизації тодішнього суспільства, що вело до нівелювання і знеособлення будь-яких національних первнів, маскулінний дискурс української літератури доби зрілого модернізму імпліцитно було спрямовано на збереження національної ідеї, пов'язаної із творенням художнього проекту оновленої, модерної України.

Основним гвинтиком, рушієм цього дискурсу, його найточнішим уособленням із повним правом можна вважати Миколу Хвильового, з ім'ям яко-

⁵ Підмогильний В. Іван Нечуй–Левицький // *Нечуй–Левицький І. Вибрані твори.* — К., 1927. — Кн. 1. — С. vi.

го безпосередньо пов'язаний «поворотний пункт в українській літературі» 1920-х років. На тлі її надмірної традиційної «староукраїнської» ліризації (чи «ліричного недержання», за Є. Маланюком), пореволюційної мінорно-трагедійної, «м'якої» тональності його виступ (тобто сама присутність у тодішньому мистецтві), який, хоча й закінчився «невдало», «був все-таки виявом неабиякої мужности, а що важніше — мужности національної»⁶. Євген Маланюк називає М. Хвильового українською особистістю «нового, революційного типу», запаленою непереможною «вірою в українське майбутнє» (на відміну від «комплексу хронічного колоніального рабства»), тобто явищем для нашої культури нетрадиційним.

Від національного самоусвідомлення, пов'язаного саме із «сильною мужністю», «залізною» волею, вірою і спрагою перемоги, починається його особистий «шлях безумної подорожі» і в літературі, і в тодішньому неоднозначному пореволюційному житті. Починається і його індивідуальний бунт проти тоталітарної радянської системи, який полягав у реальній упертій і цілеспрямованій боротьбі із психологічним рабством — малоросійством. Це проявилось у його несхитній громадянській позиції українського комуніста, у позбавленій «ліричного елементу» ранній поезії, в лірико-музичних етюдах і новелах, сміливих памфлетах, що по-справжньому збурили й тодішню українську громаду, і владу, у незавершеному романі «Вальдшнепи», який, услід за Є. Маланюком, доречніше трактувати як інтелектуальний політичний трактат.

Відповідно Микола Хвильовий, як писав Остап Тарнавський, за короткий період «став провідним новелістом і творцем власної літературної школи та власного стилю, а також організатором і головним ідейним речником українського відродження»⁷. Крім того, цей «вільний художник» був «магічною індивідуальністю» (Володимир Сосюра), природженим лідером, тож не дивно, що мав численних прихильників серед молоді та своїх епігонів. Як зазначав Володимир Коряк, він «сам хвилюється й нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, дратує, знесилює й полонить»⁸.

Усвідомлюючи своє лідерство, постійно перебирав відповідальність на себе, був промотором усіх найважливіших мистецьких подій. Наприклад, фактичним «провідником і натхненником» «Гарту», до останньої миті керував ВАПЛІТЕ, навіть коли разом із Михайлом Яловим та Олесем Досвітнім демонстративно вийшов із її складу. Саме він став зачинателем і основним опонентом провладної партійної ідеології літературно-мистецької дискусії 1925–1928 років, у центрі якої постійно обговорювали його памфлети, статті. Різні, суперечливі думки вони викликали, бо й самі були великою мірою суперечливо-пошуковими, але, як наголошував Михайло Могилянський, враження від

⁶ Маланюк Є. Буряне поліття... — С. 225.

⁷ Тарнавський О. Микола Хвильовий в opinіі сучасників // Відоме й позавідоме. — К., 1999. — С. 173.

⁸ Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927): У 3 томах. — Х., 1928. — Т. 1: Біо-бібліографічний. — С. 526.

них «подібне до того, ніби в кімнаті, де було так душно, що дихати було важко, відчинили вікна, і легені раптом відчули свіже повітря...»⁹. Організував «Пролітфронт», студію «Урбіно». Під його егідою видавали журнали «Вапліте», «Літературний ярмарок», «Пролітфронт». Саме він, усупереч пролеткультівському нігілізмові, налагодив видання української і зарубіжної класики. Намагався започаткувати журнал «Мистецька трибуна», мріяв про часопис «Азія»... Цю активну діяльність Іван Сенченко назвав «безперервною організаційною пропасницею» Миколи Хвильового, яка була органічною для його мужньої і сильної натури лідера, провідника.

Ліричний і суб'єктивно-емоційний у творчості, чи не найбільший мрійник і романтик за світовідчуттям, часом хаотичний і непослідовний у своїх пошукових твердженнях, водночас був доволі прагматичним, жорстким, проникливо-раціональним і навіть хитрим у поводженні зі своїми ідеологічними опонентами. Він володів «ною мужністю» («сильною мужністю»), тому був «залізний» боєць, завжди поводився як воїн. І цим відрізнявся від багатьох інших «свідомих українців». Саме тому вірили в його щирість і відданість справі революції, новому пролетарському мистецтву, в його «кришталне, але розіп'яте жорстокою дійсністю українське сумління» (Аркадій Любченко), тотожне з національним самоусвідомленням. Він скрізь ішов першим і завжди викликав вогонь на себе, за ним почувалося впевненіше. Тому його раптова добровільна смерть, яка була *вчинком*, стала справжнім викликом, пересторогою і гучним протестом водночас, вразила й буквально паралізувала, особливо найближчих друзів-ваплітян. Як слушно сказав про це Юрій Шерех, «вони теж умерли 13 травня 1933 року». Це стало символом, бо означало також кінець усього українського мистецького ренесансу, загнаного ідеологічними керманічами у глухий кут.

Отож, дякуючи насамперед Миколі Хвильовому, щодо 1920-х років можна говорити про присутність у тодішньому українському мистецтві активної «чоловічої мужності». Саме від неї розходилися відцентрові кола як до опонентів, так і до прихильників. Якої якості й потужності вони були — питання, мабуть, більше антропологічне. Є. Маланюк (як дуже вимогливий і справедливий до українських проблем дослідник) узагалі вважав, що М. Хвильовий був фатально самотнім: «Навіть найближчі були або з природи не бійці, або нежиттєві мрійники, або актори й люди “солом'яного вогню”»¹⁰. Водночас до «нових українців» Маланюк зараховував і Василя Еллана-Блакитного, майже цілком позбавленого «еллінізму», з «металевими елементами», переважання «варяго-римського первня» відзначав у тодішніх київських письменників. «Вершинними» «загальноєвропейськими явищами», які «переступили національну границю» в 1920-ті роки, називав Григорія Нарбута, Миколу

⁹ Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 р. — К., 1925. — С. 43.

¹⁰ Маланюк Є. 13 травня 1933 року // Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. — К., 1997. — С. 303.

Леонтовича, Павла Тичину, Леся Курбаса, Юрія Яновського, Миколу Куліша, Олександра Довженка, Миколу Зерова, Валер'яна Підмогильного.

Звісно, М. Хвильовий був самодостатньою, внутрішньо вільною українською людиною, чи не найяскравішим утіленням активної, «сильної мужності». Однак аж ніяк не самотнім дон-кіхотом — в його особі було втілено суверенно-державницькі наміри тодішньої національної еліти. Більшість його ідей, пов'язаних зі шляхами розвитку української літератури, мистецтва, були суголосні думкам, притаманним новому поколінню українських модерністів 1920-х років, які національну культуру, мистецтво пов'язували не лише із пробудженням національної свідомості та становленням модерної української нації, що йде шляхом самовизначення і визволення, а й із новими цінностями, які й уможливили б це становлення. З одного боку, їхні твори були своєрідним нарративом цієї модерної нації, з іншого — вони неминуче закладали в тодішню колективну свідомість модерну українську ідею, пов'язану з державницькими цілями. Тобто тодішнє національне мистецтво, зокрема література, остаточно відмовилося від оплакування, співчуття та возвеличення «малих отих рабів німих» і ставало активним учасником державотворчих процесів, які на духовному, історіософському, ментальному рівнях потребували рішучої боротьби із психологічним рабством, малоросійством, комплексом меншовартості, провінційним «хуторянством». Це було в центрі публічної діяльності М. Хвильового, але притаманне і художнім творам, лекціям, публіцистиці, статтям «київських неокласиків», членів «Ланки»—МАРСу, ваплітян, урешті — авангардистам різних мастей.

Найбільшого резонансу в тодішній гуманітарній сфері набуло його сміливе й актуальне гасло «Геть від Москви!», що означало насамперед звільнення українського мистецтва від російських впливів, проголошення його автономного від політики та ідеології самодостатнього розвитку. Однак відразу літературну дискусію було переведено в політичну площину, адже її питання стосувалися також основних принципів національного, суспільного життя у тодішній УСРР. Не дивно, що це гасло М. Хвильового партійні ідеологи сприйняли як заклик до виходу з СРСР, до національного звільнення; його звинуватили в націоналізмі («хвильовізм»), членами «буржуазно-націоналістичної групи» було названо таких державних діячів, як Олександр Шумський, Микола Скрипник, економіст Михайло Волобуєв. Загалом М. Хвильовий на арені тодішньої ідеологічної боротьби виступав «людиною політичного чину» (Є. Маланюк), і його самодостатня громадянська поведінка була тому підтвердженням. Він закликав своїх сучасників шукати власних шляхів розвитку, а невміння робити це вправно, сміливо й рішуче називав «позадництвом» і засуджував.

Пріоритети маскулінної свідомості (активність, рішучість, рух проти течії, радикалізм, самостійність, раціоналізм), пов'язані з такими державницькими ідеями, в контексті українського модерністського літературного дискурсу 1920-х років проявлялися поліфонічно й на різних рівнях насамперед

як частина самоусвідомлення тодішнього письменника та його індивідуального вибору.

Так у серії памфлетів «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму» М. Хвильового, які друкувались упродовж 1925–1926 років у «Культурі і побуті» (додатку до газети «Вісті ВУЦВК»), було озвучено основні вектори літературної дискусії. Вони засновувалися на досить критичному огляді тодішньої ситуації у сфері української культури, мистецтва, але в річищі атмосфери «*sturm und drang*» 1920-х років. Це провокувало інтенсивні пошуки найоптимальніших шляхів підвищення художнього рівня, що було втілено в дилемі «Європа чи просвіта?»: переорієнтацію літератури на «психологічну Європу» як «грандіозну цивілізацію», освіченість, на «найвищі естетичні цінності» в загальнолюдському полі світової класичної традиції; вихід у новий простір вільного мистецького пошуку; оголошення рішучої боротьби «культурному епігонству» і просвітянщині, графоманству, «культурному позадництву» і провінційній обмеженості. На цих позиціях базувалися концепції Миколи Хвильового «азіатського ренесансу», «романтики вітаїзму», месіанізму, елітарності, олімпійства та ін., безпосередньо пов'язані з вольовим «чоловічим началом», що в 1920-ті роки домінувало. Тому, хоча вони й були більше провокативними, мали широку підтримку саме серед модерністів.

Тогочасна творча інтелігенція дедалі більше розуміла, що залишається єдиний шлях збереження себе як нації — через культуру, мистецтво як вагомий складовий елемент суспільної свідомості. Тому вона намагалася цілеспрямовано плекати цю національну культуру, настирливо шукала нових шляхів розвитку «пролетарського мистецтва», виведення його на самостійний і самодостатній рівень. При цьому в 1920-ті роки, на відміну від вуспівського «пролетарського реалізму» (чи «монументального реалізму») як єдиного «абсолютного» стилю епохи, що означав наслідування, копіювання природних, життєподібних форм (на чому, власне, базувався просвітницький реалізм), модерністи «нову пролетарську літературу» розуміли як якісно вищий етап, стилістично відкритий до видозмін і впливів, вільного використання нових «художньо-літературних форм», що передбачає існування різних течій і стильових тенденцій. Навіть більше, саме такий вектор розвитку цієї літератури вони свідомо обирали. «Ти, може, думаєш завше одягати наших людей у драгі свитки й вишивані сорочки? Страждання, злидні, соловейко і постійні мандри зі своєї землі — на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси? Що ми не сильні духом і ділами для того, щоб заспівати веселої пісні про далекі краї, про блакитні високості неба, про бадьорі химери оновленого духа?»¹¹, — так передавав цю ситуацію Ю. Яновський у романі «Майстер корабля».

¹¹ Яновський Ю. Майстер корабля. Роман. — Х., 1928. — С. 129.

Основним же художнім стилем «переходової доби» «пролетарської літератури», за подачею М. Хвильового, було визнано «романтику вітаїзму», яку ваплітяни (чи «акроманти») своєю художньою практикою органічно вписали в тодішній модерністський дискурс. Водночас мистецька літературна концепція «романтики вітаїзму» була заснована на власне маскулінній основі, співмірній тодішній суспільній свідомості, у якій переважала «романтика життя». Як писав Володимир Юринець, це означало «...свідомість повноти життя, інтуїтивне переконання, що воно перемаже...»¹². За М. Хвильовим, це було «нове споглядання, нове світовідчужання», мистецтво «нових складних вібрацій», нетрадиційних для української літератури. Це, як писав М. Куліш, мелодія «розірваного українського суму <...> вільний, могутній, радісний рух...»¹³.

Як бачимо, «акроманти» 1920-х років заперечували основний мінорний пафос попередньої реалістичної літератури й актуалізували пафос життєствердження. Тому в основі нового мистецтва М. Хвильовий убачає саме романтичний тип художньої свідомості («ми беремося за клинок романтичної шпаги»), що (як «мужнє» перетворювальне начало) є вирішальною складовою і модерністської естетики, ідеалістичної іманентно. Тому він «нове пролетарське мистецтво» тісно пов'язує з «міфологізуванням природи», заперечуючи відтворення чи наслідування життєвої реальності, а «бойовий ідеалізм» визначає як його художню сутність, акцентуючи на імпліцитній символічності й «філософії дії» (за Анрі Бергсоном), до якої митця спонукає революційна (оновлювальна) дійсність.

Тому «романтика вітаїзму» була не черговою втечею від життя, в емпіреї, а найглибшим у нього зануренням, пізнанням його суті, найтонших нюансів, тобто пізнанням, як пише М. Хвильовий, «запаху наших днів», «світової катастрофи» як «епохи горожанських війн». Але це пізнання особливе, емпіричне — через відчуття, як розумів його Артур Шопенгауер, воно радше інтуїтивне і спонтанне. Адже, як твердив Освальд Шпенглер, заперечуючи раціоналізм попередньої доби, ХХ століття — «вік психології», тому нині «життя панує над розумом», панує влада ірраціонального, інтуїтивного. Отож, ці естетичні погляди М. Хвильового, його сучасників корелюють із популярною в тодішній Європі антипозитивістською «філософією життя» (Фрідріх Ніцше, Освальд Шпенглер, Анрі Бергсон, Вільгельм Ділтей).

Однак, визнаючи вагу чуттєвого й ірраціонального в методі нового мистецтва, М. Хвильовий не забуває про важливу роль у ньому й аналітичного чинника: «Ми, "олімпійці", не тільки відчуваємо запах наших днів, але й аналізуємо всю складність переходового періоду»¹⁴. Він постійно наголошує на пізнанні й художньому дослідженні «хвороб» і трагізму тогочасної епохи. Усю складність і суперечності пореволюційної дійсності модерністи 1920-х ро-

¹² Юринець В. Convivium transtempo // Літературний ярмарок. — 1929. — № 5. — С. 4.

¹³ Промова М. Куліша [Інтермедія] // Літературний ярмарок. — 1929. — № 2. — С. 249.

¹⁴ Хвильовий М. Камо грядеши // Хвильовий М. Твори: У 2 томах. — К., 1990. — Т. 2. — С. 421.

ків передають крізь призму індивідуального світосприймання, через непросту долю, характер, душу людини як найточнішого виразника цієї дійсності. Як і в концепції О. Шпенглера, у їхніх творах цю долю української людини пов'язано з долею її нації.

Водночас М. Хвильовий заперечує шопенгауерівську «концепцію споглядання», його песимізм і уточнює семантику «романтики вітаїзму» синонімічним означником «активного романтизму», що відповідає ніцшеанівській ідеї «активного творчого життя», поєднує повноту й «радість буття» із «волею до життя» і «волею до влади» — згадаймо одне з ключових гасел 1920-х років, що належить В. Поліщукові, — «Коли жити — гордо жити!».

Загалом маскулітний за своєю суттю концепт «воля до влади», який асоціювався зі здобуттям влади, був особливо популярним у перші пореволюційні роки, коли після тривалого часу в українців з'явився нарешті шанс стати державною нацією. Цей концепт у 1920-ті роки відповідав підсвідомій ностальгії розбуджених новітніми амбітними прагненнями в українців влади, якої вони не мали упродовж століть. Ідея модерної України мала включати цю «волю до влади», як і потребувала глибокого аналітично-критичного розтину «автентичної мужності» із залученням історичної пам'яті. Хоча загалом український модернізм 1920-х років активно цікавився національними питаннями, цей «розтин» у його художньому дискурсі все ж був фрагментарним. Винятками хіба можна назвати виразні історіософські мотиви сонетів М. Зерова, як і закордонної поезії Є. Маланюка, а також роман «Чотири шаблі» Ю. Яновського¹⁵. Не дивно, що його зацькувала тодішня партійна критика — там національна ідея, заґрунтована на критичному аналізі історичного минулого, його трагічних наслідків, отримує потужну оптимістичну перспективу, більшовицька ж (яка перемогла в реальності) піддається сумніву й компрометується. Переосмислення «архаїчної мужності» в цьому неоромантичному творі відбувається у контексті новітнього використання історичних, фольклорних джерел, народнопісенної поетики. Автор робить ставку на вольових ролях своїх героїв, на «сильній мужності». Один із колишніх командирів визвольного руху Галат на порозі розчарування і душевного спустошення зізнається: «...я хочу жити і відчувати, що я є господар усього в країні». Йому відповідає мудрий і несхитний побратим Шахай:

Ми тепер лише входимо до справжньої боротьби. Обличчя країни — завод, шахта і колектив. Ми виймаємо шаблі, бо вони залежалися в піхвах. Боротьба довга — на ціле життя. Відступати не будемо. <...> Вперед, партизани!¹⁶

Безперечно, цей роман написано в річищі маскулітного «активного романтизму», який так завзято пропагував М. Хвильовий як основний стиль пере-

¹⁵ Про стихійний повстанський рух у пореволюційний час писали також Г. Косинка, В. Підмогильний, О. Копиленко, І. Кириленко та ін.

¹⁶ Яновський Ю. Чотири шаблі... — Х., 1930. — С. 218.

хідного для української літератури періоду. «Романтику вітаїзму» він також розглядав як явище суспільне, що повинно «служити новим соціальним силам», покликане сприяти рухові України до ідеалу незалежної держави, яку втілював химерний образ «загірної комуни». Для нього пасивна споглядальність життя відповідає його реалістичному відтворенню, лише мистецтво «активного романтизму» спроможне породити «великі думки й почуття». «Будируй суспільство, не давай йому заснути»¹⁷, — щиро закликає він своїх колег із ВАПЛІТЕ, які охоче називали себе «акромантами» революційної доби.

Концепція «психологічної Європи» як альтернатива російській культурній експансії для нього означає прямування українського суспільства, як і літератури, до ідеалу європейської «громадської людини», пов'язаного саме із «сильною мужністю», що має відроджувати в собі представник раніше гнобленої нації. В одному з листів до М. Зерова М. Хвильовий риторично запитував:

...історію (зокрема й мистецтво) роблять і воля, і хист, і думки, і, очевидно, сильні, відважні, глибокі. Мавпувати зуміє й мавпа. І тому нам не досить однієї європейської техніки. Коли я говорив про психологічну Європу, я запитував: чи не дала нам ця Європа якогось типу людини, яка <...> творить історію?¹⁸

«Громадська людина» для нього — це «європейський інтелігент “фавстівського типу” в найкращому розумінні цього слова», що несе в собі «допитливий людський дух», адже «...класичний тип громадської людини вироблено Європою», і «його соціальний сенс у його активності»¹⁹. У такий спосіб він пропонує модерністський дискурс рецепції «психологічної Європи» як антропологічної ідеї, «психологічної цінності, що виганяє людськість на великий шлях прогресу», яку треба наслідувати, утілювати в життя української нації задля її визволення від російської експансії. Адже нині вона —

...класична країна Гаркун-Задунайського позадництва, просвітянства, культурного епігонізму. Це класична країна рабської психології. <...> Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може уявити собі, що нація тільки тоді виявляє себе, коли найде їй одній властивий шлях культурного розвитку. Він не може уявити, бо він боїться — ДЕРЗАТЬ!²⁰

М. Хвильовий різко заперечує стосунки українців із росіянами, які базуються на принципі «старшого — молодшого» («центру — периферії»), він різкий і у своїх оцінках російської ментальності, які збігаються із думками Дмитра Донцова про російську літературу («безвольність», «страх», «пасивно-песимістична» риса, які виховують «рабів і деспотів», «зайвих», «сіреньких» людей, «паразитів», «мечтателів», «нитиків»). Це не має нічого спільного з євро-

¹⁷ Хвильовий М. Камо грядеши... — С. 421.

¹⁸ Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова... — Т. 2. — С. 859.

¹⁹ Там само. — С. 860–861.

²⁰ Там само. — С. 861.

пейською «громадською людиною» (за М. Хвильовим) або «незалежною людиною», «свобідною індивідуальністю» (за Д. Донцовим).

Міркування про «психологічну Європу» під час літературної дискусії на тлі «позадництва», «холуйства» й «міщанства» були апіорі підтримані українськими модерністами, зокрема неокласиками, «ваплітянами», «попутниками» — Ю. Яновським, М. Яловим, А. Любченком, О. Довженком, М. Кулішем, Л. Курбасом, В. Підмогильним, Б. Антоненком-Давидовичем та іншими. Вони постійно відлунювали у їхніх роздумах про тодішній стан українського мистецтва, його подальший шлях розвитку, про самих себе.

Можна згадати хоча б відомий «Лист Ю. Яновського до М. Хвильового», написаний із приводу «безнадійного, убогого» тодішнього українського кіно. У ньому наскрізними є тривожні міркування про «...о ту нужденну провінційальщину, що була (і є) нашим одвічним прокляттям»²¹, загальну малокультурність, яка породжує «напівінтелігентів». Ю. Яновський обурюється порівнянням його деяких віршів із поезією Миколи Асеева та Миколи Гумільова, наголошуючи: «Любив я англійців та американців. Їхні твори правили мені за вікно до великого світу. Тоді я захопився морем...» Згадує імена «Едгара По, Теннісона, Браунінга, Шеллі, Кіплінга»: «Незвичайні мистці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням»²².

Звісно, такі міркування були ознаками зародження, нехай і з непростими потугами, справжнього модерністського західництва, заснованого на маскулінних засадах, що його так зухвало (по-європейськи дерзновенно) намагався прищепити українській літературі М. Хвильовий. Вони одразу приживалися на терені художньої творчості, що засвідчило чергову хвилю її розвитку на зовсім нових світоглядних і естетичних принципах. Це дуже обнадіявало багатьох, додавало впевненості, що й означало перший крок до звільнення від духовного рабства. Так М. Куліш у листі до І. Дніпровського від 13 квітня 1927 р. писав: «Ну, а ВАПЛІТЕ росте. Вірю, що вийдуть з нас люди і що б там не казали, а запишуть наші ймення на сторінках революції величезними-таки літерами»²³. Навіть усвідомлення себе «гноєм» тоді означало відчуття власної значущості у важливій громадській справі.

У цьому контексті видається закономірним і щирим прагнення багатьох тодішніх митців самоствердитися у Європі своєю новою «пролетарською» культурою, «конструктивними» й «монументальними» ідеями радянської влади (нехай і так!), що можна сприймати насамперед як рішучий вихід із локальної «речі в собі» (відхід від позиції літератури для «хатнього вжитку») у широкий світовий простір, відкритися назустріч «іншому», щобільше — достойно заявити про себе в ньому культурою, своїм оновленим мистецтвом. У цьому прагненні вони шукали різноманітних практичних способів нала-

²¹ Лист Ю. Яновського до М. Хвильового // Літературний ярмарок. — 1929. — № 9. — С. 130.

²² Там само. — С. 129.

²³ Куліш. М. Листи до Івана Дніпровського // Куліш М. Твори: У 2 томах. — К., 1990. — С. 548.

годити із закордоном ділові зв'язки (численні поїздки, зустрічі, переклад зарубіжної літератури тощо).

У такій атмосфері загального духовного піднесення, суспільного й екзистенційного себезнайдення, що сприяло визріванню потужного вибуху творчих спроможностей української нації, і з'явилася амбітна месіаністична ідея М. Хвильового про «азіатський ренесанс» або «червоний ренесанс», предтечами якого стануть українські «акроманти» (відважні «революційні конкістадори» молоді УСРР). Месійність і раніше була присутня в українському культурологічному просторі, але вона спрямовувалася на втілення винятково локальних народницьких цілей (просвітництво, розбудження свідомості, захист бідних і скривджених). Ідея ж «азіатського ренесансу» означала відродження класичної освіченості на основі грандіозних досягнень Європи і сильної (фаустівської) людини, але культурний «центр активності» мав бути перенесений в Україну, тобто українська література мала стати провідницею у світовому контексті. Проте своєю суттю ця ідея була доволі утопічною, хоча й історично зумовленою, бо закріплювала тезу про самостійний і самодостатній шлях розвитку українського мистецтва як частини європейського культурологічного простору. Лише нещодавно українські митці виборювали право на власну національну літературу, в 1920-х роках мрія ставала реальністю — вони справді широко вірили, що отримали сприятливі історичні умови для її самостійного розвитку, яке реально уможливило повноцінне входження у європейське мистецтво, а української нації — у «коло європейських націй».

Прикметно, що саме з огляду на «романтику вітаїзму» та пов'язані з нею нові важливі естетичні й суспільні функції, в модерністському дискурсі 1920-х років з'явився культ елітарного, «олімпійського», «високого мистецтва» як альтернатива до масового, малохудожнього. Як пише Юрій Шерех, тодішні найталановитіші письменники

...зовсім не прагнули бути масовими, а свої твори зробити здобутком «широких трудящих мас». Вони виступили проти плужанства, цього літературного козакування по селах і хуторах. Вони замкнулися в ексклюзивні письменницькі організації. Бо вони хотіли говорити й говорили до тих тільки, хто мав вуха й голову, щоб чути й розуміти їх²⁴.

На авансцену розмаїтого літературного життя 1920-х років було висунуто особливий тип нового, елітного митця — «олімпійця». Позаяк він розглядався за аналогією до фаустівського маскулінного типу «громадської людини», то, відповідно до української ситуації, є «не енком», а активним «комунаром», «розвиненим інтелектом», що володіє новим світовідчуттям, усвідомлює своє естетичне й водночас месіанське громадське завдання — горить непереможною волею до утворення нового пролетарського мистецтва. Однак «олімпієць» — це не ніцшеанівська «надлюдина», а насамперед «яскрава індивідуальність».

²⁴ Шерех Ю. Непророслі зернята // Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк, 1964. — С. 50–51.

За М. Хвильовим, «митцем взагалі» може бути тільки винятково яскрава індивідуальність, яка має не лише чималий життєвий досвід, а й, у силу деяких фрейдівських передумов, зрегулювала свою творчу діяльність по призначеній їй сліпою природою путі²⁵. Тобто письменник — це особистість, що поєднала в собі, за Михайлом Рудницьким, прикмети європейського модерніста з «місяністичним суспільницьким романтизмом», не прийшлим до нас «з російської та польської літератур»²⁶, а традиційним для української культури. Адже наш письменник, уособлюючи найактивнішу силу й «мужність» пригнобленої нації, її «душу й сумління», завжди був передовим борцем за її визволення. Отже, у 1920-ті роки він так само є її цвітом, тому «олімпійство», за яке ратував М. Хвильовий, є його найприроднішою роллю.

Звісно, це, як вважає Ю. Шерех, на той час було надто сміливо й виклично, бо суперечило егалітарним суспільним тенденціям, пріоритетним зі встановленням радянської влади. Адже

масовізм у літературі був тільки відгомном масовізму революції як такої. Революція зрушила всіх і кожного. Найнижчі і часто найменш освічені шари суспільства претендували на повну рівність і навіть перевагу в стосунках з вищими і більш освіченими. Цю суспільну розгойданість перших років революції треба було вбрати в береги, щоб забезпечити провідне становище талановитим і сильним. <...> Процес поновної ієрархізації суспільства в своїй основі був неминучий²⁷.

Мабуть, причина таких неординарних ідей М. Хвильового в тому стані української літератури, розвиток якої серйозно гальмували масовізм («плужанство»), посилення ідеологічного (партійного) втручання, а також в активному вкоріненні модерністських тенденцій на рівні маскулінного дискурсу тодішньої художньої свідомості. Розвинений модернізм 1920-х років, підхопивши естафету раннього, неминуче мав протиставити суспільному (колективному, масовому) дискурсу, який нівелював особистість і який нав'язували більшовики, культ індивідуалізму, що означав не лише поцінування оригінальної творчості, а й людини, до того ж не як представника якогось класу чи партії, а неповторної особистості. Тому актуальна ідея «олімпійства» синхронна до культивування індивідуалістичної обраності митця, його елітарного вищщення над натовпом, що було прикметним і для романтизму. Чи не тому «олімпійство» з'явилося у контексті саме «романтики вітаїзму»? — питання риторичне. Такий «олімпієць» («поет чи мислитель») іноді незрозумілий для більшості, йде попереду і протистоїть убогому, нерозвиненому, кволому оточенню, виконуючи роль своєрідного «будителя» та «провідника». Думаю, Микола Зеров прицільно наголошує на індивідуалізмі Лесі Українки, проєктуючи його в культурософський контекст 1920-х років, порівнює з індивідуалізмом

²⁵ Хвильовий М. Камо грядеши... — С. 410–411.

²⁶ Рудницький М. Європа і Ми // Ми. — Варшава, 1933. — Кн. 1. — С. 100.

²⁷ Див.: Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. — К., 1993. — С. 272–273.

Заратустри Ф. Ніцше, називаючи його «бурхливим протестом проти квологості й дрімливості громадянства, проти його невільницького духу й пасивності...»²⁸

Крім того, таке авторське модерністське «олімпійство» неминуче переноситься й на особливості художньої характеристики героя. Він найчастіше самотній, слабкий (або сильний), але завжди це людина-індивідуальність, а не «типовий представник» якоїсь групи, соціального колективу, як то притаманно просвітницькому реалізму. Піддається сумніву також усталений образ «позитивного героя», аж до його повної нівеляції; автора-модерніста більше цікавить роздвоєність людини, її сумніви, помилки, моральні колізії та конфлікти, екзистенційний вибір. Водночас такі індивідуалістичні засади модернізму 1920-х років передбачали не співчуття чи оспівування звичайної, маленької людини (найпоширеніший образ), а її різнобічне «вписування» у тодішнє розмаїте пореволюційне життя, акцентуація її місця і ролі в ньому. До того ж розмаїтий художній арсенал розвиненого модернізму, його відкритість до традиції та новаторства передбачали широкий стильовий, проблемно-тематичний діапазон такого «вписування», що суттєво відрізняло його навіть від раннього етапу, не кажучи про реалізм.

Модернізм 1920-х років загалом виходив на новий художній рівень «стосунків» із дійсністю, основним атрибутом її відтворення — людиною, зокрема суб'єктивувалося саме ставлення митця до зображуваного, що означало й активізацію, проявлення імпліцитної свободи мистецтва, його ігрової функції, притлумленої реалізмом. Це безпосередньо корелювало з комічно-вертепною національною традицією. Не дивно, що карнавалізація, ярмарковість стали супутніми атрибутами модернізму 1920-х років, а для його авангардної гілки — основною стильовою домінантою.

Тодішній митець здобув упевненість, він відчував себе своєрідним конструктором нової художньої реальності, адже «володіти словом» означало «оживляти», оновлювати, шліфувати старі змісти, накладати на них нові, тобто створювати «нову красу» — «робити сполучення слів запашними й принадними, як життя» (Олександр Копиленко). Досі українське мистецтво не знало такого розкріпачення уяви, тому й не мало відповідного тематичного поповнення, стильового різноголосся. Тепер панувало відчуття вільного самовияву, митець міг рефлексувати, бути по-дитячому несерйозним і грайливим. Паралельно він діставав і естетичну насолоду, гедоністичне «смакування» красою слова, його «запахом», відчуття «солодких мук творчості» як «найвищого блаженства» (Юліан Шпол). Вільне мистецтво неминуче виконувало ще й компенсаторну функцію, тобто, за Ф. Ніцше, «звільняло від скорбот життя». Розширення його функціональності в таких нових напрямках значно послаблювало утилітарну спрямованість, хоча повністю вона й не зникала.

²⁸ Зеров М. Леся Українка. Критико-біографічний нарис // Зеров М. Українське письменство. — К., 2003. — С. 416.

На цьому тлі усупереч вуспівській ідеї про «абсолютний реалізм пролетарського мистецтва» модерністська концепція «романтики вітаїзму» (як основного стильового месиджу) базувалася на вільному плюралізмі як домінанті поліфонічного художнього мислення 1920-х років. Це означало вільне використання різних стильових форм і засобів як запозичених із арсеналу національної та зарубіжної класики, так і зовсім авангардних, новаційних, їх переплітання і неминучий рух до перетворення, інтертекстуальність, активізацію мистецької гри, унаслідок чого український модернізм 1920-х років характеризується стильовою гетерогенністю, тобто розмаїттям індивідуальних стилів, течій, тенденціями символізму, імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, екзистенціалізму, неореалізму тощо, межі між якими розмиті. «Злиття, переростання, нашарування культур... Яке нечуване видовисько! <...> Мистецтво майбутнього, як колосальний переключення стилів, епох...»²⁹, — писав «Літературний ярмарок» про тодішню модерністську літературу.

Прикметно, що в силовому полі розвиненого модернізму 1920-х років домінували ті стильові тенденції, а відповідно і стильові течії, які у своїй основі мали активне (агресивне), вольове, «наступальне», бунтівливо-«мужнє», тобто маскуліне начало. Це стосується насамперед неоромантизму, експресіонізму, авангардизму (у формах футуризму, конструктивізму).

Так, скажімо, в українській літературі 1920-х років значну вагу мав експресіоністський дискурс, хоча це поки що й недооцінено літературознавцями. Адже «едшмідівська воля й спрага до життя», спрямовані на перебудову світу, й визначали загальну емоційну атмосферу тодішньої української дійсності. Це проявлялося не лише в масовому ентузіазмі і духовному піднесенні, активізації громадянської позиції звичайних людей, а й створювало атмосферу незадоволення, невпевненості, спонукало до несподіваних прозрінь, глибоких розчарувань та неприхованого бунту непокорених. Експресіонізм і уособлював цей бунт, був новим суб'єктивним відчуттям, що його вже не міг художньо забезпечити імпресіонізм. Тому у 1920-і роки він вільно проникав у всі шпарини тодішнього українського мистецтва і приживався у ньому, хоча й не оформився в єдину стильову течію, як то було в Німеччині.

У модерній Україні його засвоєння пожвавилася, ставало систематичнішим і дедалі глибшим, а також було посилене прагненням віднайти ренесансний, «великий стиль» революційної епохи. М. Хвильовий навіть розцінював німецький експресіонізм як «предтечу великого азіатського ренесансу»: сміливі ідеї «акромантів» багато в чому збігалися із маніфестами німецьких експресіоністів. «Первісний динаміт» втілювали у своїх творах українські «акроманти» і європейці: О. Довженко, Ю. Яновський, М. Куліш, Л. Курбас, І. Дніпровський та ін. Експресіонізмом були «уражені» Микола Бажан, символісти

²⁹ Діялог другий // Літературний ярмарок. — 1929. — № 5. — С. 155.

Яків Савченко і Клим Поліщук, «неокласик» Освальд Бургардт, «попутник» Тодось Осьмачка, футуристи Михайль Семенко і Гео Шкурупій та інші.

Для українського мистецтва 1920-х років «романтика вітаїзму», «активний романтизм» і експресіонізм були поняттями одного модерністського ряду — як його виражальні світоглядно-естетичні моделі, спрямовані на заперечення, бунт, спротив, удосконалення і перетворення життя, зі спільною ірраціональною основою, перевагою духовного над матеріальним. Ще Казимир Едшмід вважав, що в експресіонізмі відродилися саме ідеї романтизму, що «експресіонізм — той самий романтизм, тільки інтенсивніший, активніший, так би мовити — романтизм “експресивний”»³⁰. Нове покоління українських «акромантів» було «запалене великими ідеями людськості сильніше», ніж їхні батьки, романтики XIX століття. Експресіонізм у 1920-ті роки проявлявся лише на рівні індивідуальних стилів і не оформився у єдину течію, адже надто розмаїтим і неоднорідним було поле тодішніх мистецьких пошуків. Однак свою *інтегровальну роль між авангардом і модернізмом* усе ж виконав: художня мова української прози значно оновилася, стала динамічнішою та «урбанізованою», утілюючи «бунтарське самовираження». Загалом експресіонізм легко вписується у модерністську парадигму 1920-х років, бо у своїй класичній основі є відкритим задекларованим бунтом проти реалістичної традиції зі ставкою на виняткову суб'єктивність і духовність.

Світоглядні основи українського мистецького авангарду 1910–1920-х років, зокрема й літературного, утілювали нову, експресіоністську художню свідомість. Цю особливість Дмитро Горбачов характеризує так:

Авангард — це занурення у глибини духовності, де людина почувається «згустком космічної енергії» (Вернадський), а не лише маленькою стражденою істотою, як на полотнах передвижників-позитивістів. Над авангардним мистецтвом незримо ширяла тінь суперлюдини — персонажа з естетики Ніцше, причетної до абсолютних величин Всесвіту³¹.

Шляхом українського авангардизму йшли сильні, дієві, «мужні» авантюристи, які були здатні на сміливий експеримент, а своєю «дерзновенною» творчістю заперечували повільність, невпевненість і «позадництво» своїх попередників. У свій чорно-білий урбанізований світ вони вносили архетипні «веселкові барви» народної культури — як утілення життєствердного маскулінного начала, що зупиняло їх шалений ритм перед порогом вічного й високого.

Так твори футуриста М. Семенка, який постійно перебував в опозиції до всіх, ішов проти течії, містили зухвалу епатажність, позірну театральність, гучні маніфестації, надривний крик знервованої і розгубленої маленької людини в хаосі подій, машин, броунівського руху міських вулиць. У них постав зовсім новий для української літератури образ поета (не пророка, учи-

³⁰ Див.: Лещинська В. Казимір Едшмід // Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини. — К., 1929. — С. 226.

³¹ Горбачов Д. Передмова // Український авангард 1910–1930 років: Альбом. — К., 1996. — С. 4.

теля чи служителя!) — арлекіна у масці, «вселенського блазня в гороховому ковпаку», «невтомного мандрівника» і слідопита, самодостатньої у своїй зухвалості «людини Всесвіту». З'явилися нові тематичні вектори: місто, екзотика, космос, еротика; новації форми, зокрема верлібр як органічний елемент міської культури.

Маскулінний культ егоцентризму (індивідуалізму), яким керувався М. Семенко, підсилював свідому гіперболізацію його месіанської ролі в літературному процесі, у перетворенні довколишнього життя. Хоча практична діяльність футуристів містила дедалі більше «більшовицького» позитиву, вона неабияк збурювала тодішній мистецький світ, руйнуючи традиційні поняття про художню форму, мистецтво та його завдання. Футуристи значно активізували атмосферу оновлення загальної образної культури. Олександр Білецький небезпідставно назвав М. Семенка «пульсом літературного світу, що не вгаваючи б'ється». Тодішня творча атмосфера кілька років перетиналася химерним, імпульсивним світлом авангарду, що підтримувало «дух постійних відкриттів» у літературі, театрі, кіно, живописі. А це свідчило про існування у перших десятиліттях ХХ століття багатовекторної, багатозначної модерної української культури.

Маскулінізм мав своє специфічне оприявлення і у творчості «київських неокласиків», цій своєрідній «важкій артилерії» для майбутнього мистецтва України. У тогочасному літературному процесі це була вагоміша провокація, ніж, скажімо, епатажний, пошуковий футуризм М. Семенка чи авангардний конструктивізм В. Поліщука. В атмосфері революційного нігілізму та риторики, ідеологічної «пролеткультівщини», суспільного хаосу ці письменники спокійно й послідовно прагнули до пошуків духовної гармонії української людини, як і гармонії зі світом, опертя на загальнолюдські цінності, обстоювали право «вічного» мистецтва на незалежність від усього скороминущого й фальшивого; крім того, актуалізували об'єктивну потребу творчого засвоєння культурної спадщини в контексті національних і зарубіжних традицій та сміливих модерністських пошуків. Саме на цій основі вони шліфували культуру художньої мови, яка репрезентувала одну з основних граней розвинутого модернізму 1920-х років.

«Київські неокласики», такі неоднорідні у стильовому оприявленні, при спокійній, пасивно-споглядальній (фемінній) громадянській позиції, «природній статичності» й «непорушному українському еллінізмі» втілювали цілеспрямоване тяжіння до строгої, «класичної» форми, до втихомирення емоцій і пристрастей — маскулінної переваги *ratio* над *emotio*. Для тодішньої літератури ними було запропоновано «поезію високого стилю» (Володимир Державин), аристократичну духом і «чином», рафіновану від «сльозливих сентиментів», неонародницьких мотивів, вичерпаних реалістичних форм. У такий спосіб український неокласицизм 1920-х років виконував у ній «ролю “варяго-римського” первня» (Є. Маланюк).

На тлі раннього українського модернізму, який започаткував неокласичні традиції (І. Франко, Леся Українка), багатогранна діяльність «київських неокласиків» була виявом потужної модерністської художньої свідомості, яка, за Юрієм Лотманом, стала справжнім вибуховим процесом. Від них широко пішли відцентрові кола, додаючи впевненості в індивідуальному усвідомленні та самовияві багатьом молодим талантам. Неокласичні ознаки можна знайти у вітаїстичному спокої лірики Володимира Свідзінського, філософській рівновазі Євгена Плужника, у романах В. Підмогильного, у циклі «Будівлі» М. Бажана.

Перевагу маскулінного *ratio* над фемінним *etotio* сповідували також представники неореалістичної течії, яка характеризується яскравою присутністю в системі розвиненого модернізму 1920-х років. Адже він мав більш можливості у практичній реалізації своєї іманентної опозиції до реалізму XIX століття (урізноманітнення художніх засобів, розширення тематично-проблемного діапазону), ніж ранній модернізм, бо з'явився і новий український читач, який репрезентував дедалі ширші верстви робітництва (пролетаріату) й нової інтелігенції. Цьому також сприяло пореволюційне пожвавлення тодішнього культурно-мистецького життя на всіх напрямках, а відповідно — і можливість ширшого аналітико-критичного дискурсу, спрямованого не лише на заперечення, а й ревізію, новітнє переосмислення традиційної реалістичної парадигми.

У багатьох тодішніх художніх текстах наявне відмежування від застарілих «старосвітських бур'янів», «патріархальності», старого письма, затертих традиційних образів тощо. Водночас бурхливий пореволюційний час давав чимало різноманітного життєвого матеріалу для глибокого художнього осмислення, а не лише емоційного сприймання.

Це також сприяло процвітанню пролеткультівської тенденції «закорінення» зображуваного в дійсності, відображення, найточнішої фіксації цієї дійсності для майбутнього. Паралельно дедалі більше зображення «побуту переходової доби» супроводжувалося виразною ідеологічно-класовою риторикою, яка нагадувала народницькі тенденції XIX століття, тяжінням до «життєподібності», що в сукупності закладало ґрунт для соціалістичного реалізму. Прикметною в цьому контексті є думка Бориса Коваленка, який, констатуєчи зародження «пролетарського реалізму в українській художній прозі», закликав «вирватися із задушливої атмосфери просвітанської обмеженості й ідейного убозтва на широкі простори соціальної художності», «...змалювати життя <...> в динамічному розвитку його процесів і типів <...> проінняти соціально цінний матеріал органічним пролетарським світоглядом»³².

Натомість модерністи покоління «акромантів» художнє засвоєння «нового побуту» розуміли зовсім інакше, керуючись маскулінними принципа-

³² Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // Гарт. — 1927. — № 6–7. — С. 142–157.

ми (раціональність, аналітичне осмислення зображуваного). Усвідомлюючи насамперед переваги, «досягнення нової форми», намагалися засобами модерністського письма передати непросту й неоднозначну атмосферу пореволюційного українського суспільства, стан загубленої в ньому української людини, глибоко проаналізувати її дії та поведінку тощо. При цьому для них важливими були культ індивідуалізму, повна свобода від політики, провладних інституцій, свобода естетичного вибору, усвідомлення «олімпійського» призначення власної месіанської ролі у розвитку тодішньої літератури, самодостатнє оприявлення її у світовому просторі. Як наголошував Михайло Івченко, «ми не можемо обминути цього життя, бо в ньому жиємо, бо це є дійсність, одцуратись якої художник не може <...>. Але дозвольте виявляти мені світ так, як його бачу...»³³ Модерний театр Леся Курбаса, який вийшов на новий рівень завдяки п'єсам М. Куліша, був готовий до інтерпретації їх «експресивного реалізму», бо від початку, як зазначає Неллі Корнієнко, «...віддав перевагу Едіпові перед Грицем, ілюзії умовності, театральності, оптиці гістріонів — перед ілюзією “правди”»³⁴.

Річ у тім, що художня система реалізму в українській літературі за короткий час швидко пройшла свою світоглядну й естетичну еволюцію, наближаючись до тогочасних змінюваних кодів суспільного і духовного життя української нації. Наприкінці XIX століття це проявилось, наприклад, у творчості І. Франка. На початку XX століття реалізм ще інтенсивніше зазнавав різноманітних, іноді несподіваних, метаморфоз, видозмінюючись в імпресіонізм, сюрреалізм, неореалізм. Із-поміж цих стильових течій саме неореалізм став основним носієм реалістичної художньої системи в модернізмі.

Не дивно, що, на відміну від М. Хвильового, який неореалізові відводив місце поряд із неоромантизмом, Павло Филипович, В. Підмогильний, М. Куліш та інші у майбутньому українському мистецтві першість віддавали саме йому, вважаючи, що за допомогою неореалістичних тенденцій можна відтворювати «найістотніше й визначальніше». Зокрема у відгуку на авангардний роман «Майстер корабля» Ю. Яновського В. Підмогильний писав:

Перед нами складаються нові взаємини, відшаровується новий побут, формується нова мораль, запановують нові творчі ідеї, навіть «вічні», «прокляті» питання людськості постають у дивних «учудненнях» — тому більше, ніж будь-коли, на пізнання й на активізацію дійсності творчість мусить бути скерована. Реалізм, збагатившись на здобутки інших формальних напрямків, що завжди тільки торують йому переможний шлях, повинен стати в нас гаслом усіх мистецтв, «майстром» нашого мистецького корабля. А романтизм матиме в ньому одну з невеликих кают³⁵.

³³ Шляхи розвитку сучасної літератури... — С. 74.

³⁴ Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998. — С. 162.

³⁵ Підмогильний В. Поетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. — К., 2002. — С. 271.

Його творчість і була скерована на художнє пізнання пореволюційної дійсності, зокрема української людини, яка опинилася у її епіцентрі. Вона засвідчує, що митець глибоко відчував найбільчіші катаклізми доби, які невдовзі могли обернутися непередбачуваними наслідками насамперед у сфері духовній.

В. Підмогильного сучасна критика небезпідставно називає «суворим аналітиком доби» (Володимир Мельник), водночас наголошуючи на його позаідеологічності як своєрідній морально-етичній позиції незалежного митця. У його прозі виразно виявилися риси неореалізму: психологізм, аналітичне, раціональне осмислення своєї епохи через модерністське пізнання людини не соціальної, а екзистенційної. Валер'яна Підмогильного найбільше цікавило саме художнє дослідження цієї людини у складному, недосконалому й суперечливому світі, на який він мав тверезий, виважений погляд, де переважали критицизм, іронія, філософічність.

Тодішня ж критика писала про те, що в його творах «так мало активізму й героїзму великої доби і так багато споглядання» (Петро Єфремов), що митець перебуває «на варті страждання» маленької і слабкої людини. Чи можна це розцінювати як перенесення традиції просвітницького реалізму, заснованому на *фемінній пасивності*, співчутті до скривджених і знедолених, у новий контекст? — питання зовсім не риторичне.

Річ у тім, що літературним учителем В. Підмогильного замолоду був Анатоль Франс, який у пізнанні світу й людини визнавав пріоритет розуму, тому шопенгауєрівське «споглядання світу» для нього не було пасивним, означало насамперед його інтелектуальне пізнання, аналізування, осмислення, а свій справжній погляд на світ і свій песимізм зумів приховати за іронією і скепсисом. Чи не тому й В. Підмогильний разом із потужним ірраціональним началом у силовому полі розвиненого модернізму особливо цінував розум, який єдиний спроможний установити розірваний зв'язок між різними частками, проаналізувавши й синтезувавши їх. Лише розум може породити іронію чи скепсис — як наслідок критичного ставлення до світу чи його неприйняття. Підмогильний вибрав найоптимальніший для себе гностичний варіант, бо для нього ірраціональне ніколи не означало містичне, демонічно-сакральне чи божественне в тому значенні, яким воно було для романтиків. Як реаліст він був насамперед психологом, прагнув розкрити душу людини, проаналізувати її внутрішній світ. Як модерніст він оголив ірраціональне в ній (як незбагненне суб'єктивне, позасвідоме, чуттєве, емоційне), продемонстрував, яке значення воно має для життя, внутрішнього світу. Ірраціональне для нього було об'єктом художнього пізнання. Для цього він спирався на раціональний, глибинний аналіз. Саме під таким кутом зору увага до ірраціонального доповнювала загальні модерністські пошуки 1920-х років.

Оповідання і повісті В. Підмогильного, а невдовзі також його романи «Місто» й «Невеличка драма» засвідчують значно глибше розуміння митцем (на відміну від «пролетарських» прозаїків Андрія Головка, Петра Панча, О. Копиленка) складності й суперечностей самої революції, неоднозначність по-

революційних суспільних і психологічних колізій та проблем. Тому його людина не соціальна в тому сенсі, як її зображували реалісти XIX століття, вона по-ніцшеанському екзистенційна.

Її *завжди активний (маскулінний) бунт* не є бунтом проти всього світу, а лише проти його недосконалості, бунт у пошуках гармонії між людиною і світом, тому найчастіше він виражається через внутрішній спротив самому собі, через сумнів і вибір у самому собі. Отже, можна дійти висновку про антисоціальність, неідеологічність людини В. Підмогильного. Вона завжди екзистенційно самотня, трагедійно, але не фатально відчужена; ця її самотність стає мотивацією до глибшого самоусвідомлення, а через нього — до самоствердження.

Крім того, його модерністський герой не протиставляє себе реальному, чужому життю, що було притаманне для романтиків; для нього зовнішнє і внутрішнє взаємопов'язані та взаємообумовлені. Його рятівна втеча може бути лише втечею у внутрішній світ. Так через долі своїх героїв прозаїк-модерніст простежує екзистенційну проблему малості, самотності людини у вирі великого й абсурдного світу. Але, на відміну від екзистенційних героїв Сартра чи Камю, його людина, борсаючись у полоні переживань, саморефлексій, завжди *шукає вихід* із тунелю. Цей вихід — у собі. А шлях пошуків є шляхом самоствердження особистості. В. Підмогильний ніби безсторонньо описує, фіксує події, відчуття. У такий спосіб він і стоїть «на варті страждання» відчуженої від соціуму української людини. Як зазначав Ю. Шерех, цей прозаїк на стильовому рівні «уміє загнздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви «розливних сліз, плиткої гістерії»³⁶. Він переборює суб'єктивне начало індивідуального стилю, демонструє максимально об'єктивний, раціоналістичний прозовий наратив, хоча у межах такої епічної парадигми спостерігаємо постійне балансування митця «між розумом та ірраціональністю» (Максим Тарнавський). Загалом то була важлива тенденція для української літератури 1920-х років, яка стримувала надмірну ліризацію тодішньої прози, іманентно притаманну національній реалістичній традиції, що сприяло шліфуванню її наративу як власне прозового. Це пов'язане з раціональним, виваженим поглядом і оцінкою саме автора, перевагою в них сумніву, скепсису, іронії, філософічності.

Але не те дало підставу Соломії Павличко виокремити в літературному процесі цього періоду інтелектуальну гілку прози, а лише її змістові особливості. У творах В. Підмогильного, В. Домонтовича, М. Хвильового, М. Івченка, А. Любченка, Володимира Гжицького, Михайла Могилянського, Є. Плужника та інших (як і у прозі І. Франка чи О. Кобилянської) герої справді ведуть довгі інтелектуальні розмови, багато сперечаються, дискутують тощо. Однак у багатьох із них, на відміну від В. Підмогильного, домінує саме ліричний,

³⁶ Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного) // Шерех Ю. Не для дітей... — С. 88.

емоційний (чи фемінний) компонент, який видозмінює не лише класичний прозовий наратив, а й класичні прозові жанри. Хоча загалом аналітичне, раціональне начало в українській прозі 1920-х років помітно посилювалося.

Однак звернімо увагу: у цих творах «дискутують» не лише чоловіки, а й жінки, тобто *ratio* чи *etosio* не є прерогативою лише чоловіка чи лише жінки, хоча й асоціюються із маскулінністю та фемінністю. Тобто, як зазначає Роберт Коннелл, «терміни “маскулінність” та “фемінність” вказують, поза безумовною статевою відмінністю, на ті ознаки, якими чоловіки різняться поміж собою та жінки різняться поміж собою у справах гендеру»³⁷. Якщо врахувати й те, що культура кожного суспільства може пропонувати «своє неповторне трактування гендеру» і корелювати його складові в якийсь особливий, неповторний спосіб; і маскулінність, і фемінність в епоху розвиненого модернізму може бути доволі індивідуалізованою, то «гендерна» ситуація в українському мистецтві, зокрема в літературі 1920-х років, була специфічною.

Насамперед можна говорити про активізацію в ній і маскулінності, й фемінності, хоча дуже часто феміністичні ідеї розчинялися, ставали частиною домінантного маскулінного дискурсу. Водночас у тодішньому суспільстві активізуються народжені революцією феміністичні ідеї (роль і місце жінки), відповідно відбувається зміна традиційного гендерного порядку, притаманного патріархальним відносинам. У 1920-ті роки взаємини між чоловіками й жінками, пов'язані із загальною соціально-економічною модернізацією суспільства, його ідеологічною «пролетаризацією» тощо, набирають нових форм, зокрема змагальних, ієрархічних. Жінка виходить із приватних сфер у розмаїтій світ суспільного життя, стає активною учасницею спершу революційних, а невдовзі й пореволюційних подій і процесів. Це вимагає від неї неабиякої «мужності», самодостатньої поведінки. Загалом відбувається руйнування гендерних стереотипів: вона намагається найповніше реалізуватися в новому для неї, маскулінному світі. Ці, безперечно, неоднозначні та непрості світоглядні й суспільні процеси у різний спосіб широко фіксує тодішня українська література. Варто згадати «мужню жіночність» активних і незалежних героїнь творів «Кіт у чоботях», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Падеспань», «Робітні сили» М. Івченка, «Чорне озеро» В. Гжицького, «Образ» А. Любченка, «Жанна батальйонерка» Гео Шкурупія та ін. У цих творах жінки виступають сильними особистостями, перебирають на себе ролі завойовників, бунтарів і борців, беруть участь у традиційних «чоловічих ситуаціях» (наприклад, у війні), перемагають будь-які випробувальні життєві обставини, при цьому спираючись на свій внутрішній духовно-емоційний стрижень. Саме це допомагає їм протистояти у двобої із жорстким чоловічим прагматизмом і раціональністю.

³⁷ <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/connell.htm> [доступ: 20.07.2014]

Прикметно, що сама проблема опозиції ratio/emotio переноситься із теоретико-критичного дискурсу в поле художнє. У повістях «Честь» М. Могиланського, «Сентиментальна історія» М. Хвильового, романах «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Недуга» Є. Плужника, «Робітні сили» М. Івченка, «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича, «Чорне озеро» В. Гжицького та ін. на рівні сюжету, змістового компоненту простежується широка художня полеміка між прагматичністю, раціональністю (як маскуліним началом) та духовністю, емоційністю, ірраціональністю (фемінним). У такий спосіб переосмислюється і моделюється непроста ситуація вибору української людини в пошуках себе самої та свого подальшого шляху. До того ж це здійснюється у зіставленні з такими поняттями, як національне, автентичне й цивілізаційне, модерне, між якими можливий внутрішній конфлікт на рівні свідомості, перегляду основних морально-буттєвих цінностей і принципів.

Це пов'язане передусім із тим, що національна ментальність українця є первісно «елліністичною», вона визначається насамперед «кордоцентричністю», «емоційно-почуттєвим характером», а «предметовим світосприймальним настановам» відводиться лише другорядна роль. Для українця як представника селянської цивілізації єдність людини з вічною, незмінною природою визначає характер самого буття. В епоху модерністських світоглядних і цивілізаційних зрушень, заґрунтованих на активних урбанізаційних процесах, відбувається порушення цієї єдності, руйнація (чи деформація) усталених понять і уявлень, через що «предметовим настановам» відводиться першорядна роль.

Урбанізм як одна з визначальних характеристик розвиненого українського модернізму 1920-х років тісно переплетений із такими складовими маскулінного дискурсу, як актуалізація раціональних, прагматичних чинників, «машинопоклонство», мілітаризація тощо.

Варто також наголосити, що художній урбанізм в українській літературі 1920-х років було започатковано авангардом, зокрема футуризмом. М. Семенко опановував новий для українців буттєвий простір, новою мовою передавав «красу руїн», «рух молекул», висловлював «похвалу енергії» та машинам — створював новітню філософію життя, пропонуючи радикальну зміну традиційного погляду на світ. Це відповідало духові революційного часу, тотальній «пролетаризації» суспільного життя і свідомості, що збігалось із розвитком українських міст, міської культури, тобто початком нового, «машинного віку». Такий своєрідний маскулінний «культ урбанізму» зазнавав різноманітних тематично-проблемних і стильових трансформацій у всій тодішній модерністській літературі, що може бути предметом окремого ґрунтовного дослідження.

Те саме стосується і зародження в українській літературі 1920-х років соцреалістичних тенденцій, які за сприятливих політико-ідеологічних обставин розквітли в 1930-ті роки. Особливістю цієї ситуації є поступове укріплення

жорсткого, агресивного «пролетарського канону маскулінності», що деформувало (а то й знівельовало) перспективу багатьох тодішніх мистецьких здобутків. Розгляд цього непростого питання дозволить уточнити особливості прояву гендерного дискурсу на такій специфічній «території» українського пореволюційного суспільства.

Розвинений же український модернізм 1920-х років поєднав сміливе й цілеспрямоване переосмислення, реформування, трансформацію здобутків попередніх культурно-стильових систем із авангардно зухвалим, месіянстичним конструюванням новітньої мистецької будови. Це було великою мірою уможливлено активізацією власне модерністського маскулінного дискурсу. Тодішні митці-модерністи взяли на себе непросту роль оновити національне мистецтво, яке відповідало б «чоловічій мужності». Намагаючись прищепити «варязький мужній первінь» на українському культурному просторі, вони вповні розуміли вагомість особистої ролі в національному самоусвідомленні та самоствердженні, відповідно в такий спосіб розвивали і поширювали рух за гегемонію маскулінності й на українському геополітичному просторі.

Проекції маскулінної ідентичності в українській драматургії 1930-х років

Людмила Скорина

Домінування тієї чи іншої моделі маскулінності залежить від багатьох політичних, національних, соціокультурних чинників. Нова епоха в розвитку людства неминує приводить до трансформацій традиційної системи гендерних ролей. В Україні 1930-ті роки — це особливий час. Саме тоді, як слушно зауважила Валентина Хархун, «тоталітарна цивілізація формує відповідну картину світу, продукує нову концепцію особистості, з якою пов'язаний проект нової онтології: трансформація функціональної заданості життя і смерті»¹. Формування антропологічної моделі *homo sovieticus* спричинилося до серйозних змін у царині маскулінної ідентичності персонажів. В українській драматургії цього періоду немає єдиної моделі репрезентації героїв-чоловіків. Залежно від задуму авторів і їхніх ціннісних пріоритетів, відповідно до законів жанру, у творах Миколи Куліша, Івана Кочерги, Якова Мамонтова, Івана Микитенка, Олександра Корнійчука та інших драматургів співіснували різні варіанти репрезентації гегемоністської («сильної») і фемінізованої («слабкої») мужності: образи «хижака», «мачо», «кар'єриста», «авантюриста», «хлопчика» тощо. Деякі з них були актуальніші, інші з огляду на історичні обставини опинилися на маргінесах художнього дискурсу; однак усі вони позиціонувалися навколо єдиного центру — соцреалістичної моделі маскулінності *homo sovieticus*.

Однією із найпоширеніших проекцій маскулінності у світовій літературі є модель «сильної» (гегемоністської, автентичної, нормативної) **мужності**. У патріархальному суспільстві вона сприймається як норма, культурний ідеал, соціокультурний канон, пояснюючи, що означає бути «справжнім чоловіком». Традиційний маскулінний канон охоплює такі риси: раціоналізм, егоцентризм, сцієнтичний аскетизм, гетеросексуальність, незалежність, фізична сила, домінування над жінкою, вміння гамувати емоції, сексуальні перемоги. Для українців зразком автентичної мужності є козак — типаж, що

Поштова адреса: Черкаський національний університет ім. Богдана Хмельницького, кафедра української літератури та компаративістики, бульвар Т. Шевченка, 81, 18031, м. Черкаси. *E-mail:* skoryna@ukr.net

¹ Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. — Ніжин, 2009. — С. 266.

уособлює силу і владу. В українській драматургії 1930-х років модель автентичної мужності реалізується насамперед у творах на історичну тематику². У цьому контексті вдячним матеріалом для дослідження видається драматична поема Івана Кочерги «Свіччине весілля» (1930)³. Антропонім головного героя твору — Іван Свічка — не випадково пов'язаний із семантикою вогню / світла. У своїй творчості (особливо ранній) драматург виразно тяжіє до неоромантичної образності. Це зумовлює формування специфічної концепції особистості, в епіцентрі якої — ідеальний персонаж. Образ Івана Свічки репрезентує модель «української автентичної мужності», характерними прикметами якої є сміливість, чесність, розум, авторитетність, турбота про інтереси громади, вірність переконанням навіть під загрозою смерті. Свічка — людина честі, сильна й мужня, не схильна до неконтрольованої агресії. Проти окупаційної влади, що забороняла запалювати світло після заходу сонця, він намагався діяти мирними методами: «Не кулаком, а правдою хотів я перше наше право довести»⁴. За допомогою Гільди, ризикуючи життям, він викрав князівську грамоту, яка скасовувала заборону світла й гарантувала киянам привілеї, однак це не вичерпало, а лише загострило протистояння. Незважаючи на молодість, Свічка очолив боротьбу київських ремісників проти національного гноблення, несправедливості та переслідувань литовського Воеводи. Згодом він потрапив до в'язниці, втратив кохану, але не припинив боротьби. Поставши перед вибором — зрада або смерть — герой не вагався: життя, куплене ціною зради, не мало для нього цінності. Окрім зброяря Івана Свічки, носіями прикмет автентичної маскулінності у «Свіччиному весіллі» є також ремісники, зокрема кожум'яка Чіп і золотар Передерій. Ці образи становлять виразне тло, на якому діє головний герой. За контрастом до Свічки й повстанців як «чорні герої» змальовані у драматичній поемі Івана Кочерги образи Воеводи і князя Ольшанського. Водночас з ідеальним образом

² Порівняно висока активність письменників у розробці цього жанрового різновиду драми зумовлена прагненням вийти за межі жорстокої дійсності, що травмує. Однак, навіть абстрагуючись від сьогодення, драматурги не були вільні від політичної кон'юнктури, що диктувала їм бажані для художнього відображення теми й постаті історичних діячів. Центральними персонажами ставали здебільшого історичні особи, з іменами яких пов'язані повстання проти панської сваволі. Об'єктом художньої обсервації були: повстання міщан проти Воеводи за право користуватися світлом — «Свіччине весілля» Івана Кочерги, національно-визвольна війна 1648–1654 років — «Богдан Хмельницький» (1938) Олександра Корнійчука, повстання опришків — «Олекса Довбуш» (1940) Леоніда Первомайського, Устима Кармалюка — однойменна драма Володимира Суходольського (1937). Значна кількість драматичних творів повертала реципієнтів до подій революції та громадянської війни.

³ Формування творчої індивідуальності Івана Антоновича Кочерги (1881–1952) відбувалося на початку ХХ століття. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли впливи західноєвропейського письменства, що, безперечно, наклало відбиток і на репрезентації маскулінної ідентичності. Навіть коли у другій половині 1930-х років драматург спробував пристосуватися до нових літературних «віянь» (соцреалізму), йому це не вдалося повною мірою, як, наприклад, представникам молодшої письменницької генерації — Іванові Микитенку й Олександрові Корнійчуку.

⁴ *Кочерга І.* Драматичні твори / Упоряд. В. С. Брюховецький, М. Острик. — К., 1989. — С. 395.

головного героя корелює ідеальний жіночий типаж — образ Меланки, у якому традиційні фемінні чесноти (доброта, лагідність, краса) органічно поєднуються із рішучістю, активністю, готовністю боротися, пожертвувати собою заради порятунку коханого. Як правило, представник аналізованої маскуліної моделі — стриманий, надійний, відповідальний, підкреслено мужній чоловік, авторитет якого безперечний, — виконує функції **захисника** традиційної патріархальної світобудови. Він бере на себе відповідальність за добробут і безпеку свого «роду», не шкодує зусиль для захисту його від будь-якої загрози, у взаєминах із близькими максимально обмежує вияви емоційності й чуттєвості, вважаючи їх ознаками слабкості. Таким є й Іван Свічка, який інтереси громади ставить вище за особисті, а тому у вирішальну мить не має змоги захистити кохану.

Риси «захисника» репрезентовані в українській драматургії і в образі Богдана Хмельницького — головного героя однойменної п'єси Олександра Корнійчука. У цьому випадку захищати доводиться не киян-ремесників, а весь український народ, який делегував гетьманові владу. Традиція художньої інтерпретації образу Богдана Хмельницького сягає другої половини XVII–XVIII століття. Українські письменники презентували різні оцінки його діяльності, різні варіанти характеристики — залежно від власних історіографічних поглядів і переконань. Однак перед О. Корнійчуком стояло інше завдання — відтворити діяльність гетьмана у цілковитій відповідності до советської історіографії — як речника ідеї возз'єднання України з Росією. Дослідники неодноразово закидали, що титульний персонаж у драмі «Богдан Хмельницький» (1938) змальований однолінійно, не розкриті його думки, вагання, суперечності. Але це типово для масової літератури: письменник увиразнює образ кількома штрихами, не вдаючись до поглибленої психологічної мотивації його поведінки. Обраний митцем жанр героїчної драми визначив специфіку гендерної репрезентації персонажів. Богдан Хмельницький змальований у драмі передовсім як мудрий політик, стратег, полководець. Єдиний фактор, що викликає осуд, — інтимне життя гетьмана. За канонами соцреалізму, кохання є перешкодою для виконання громадянського обов'язку, тож герой має бути готовий щомиті відмовитися від почуттів заради служіння ідеї. Хмельницький нездатний опиратися почуттям. Захопившись шляхтянкою Зосою, він виявив слабкість, за яку ледве не поплатився життям: спрямована підступним Лизогубом жінка намагалася його отруїти. Іншими репрезентантами гендерної моделі «сильної мужності» в аналізованій драмі постають козацькі ватажки Максим Кривоніс та Іван Богун, а також рядові козаки.

Письменником, який програмував ідейно-естетичні перспективи соцреалізму, в українському літературознавстві традиційно вважається Олександр Корнійчук⁵. Але зародження і перша фаза утвердження соцреалістичного ка-

⁵ Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі... — С. 268.

нону пов'язана з іменем іншого українського драматурга — Івана Микитенка. У контексті досліджуваної проблеми насамперед варто звернутися до п'єси «Диктатура» (1929), яка принесла йому визнання і статус «придворного драматурга». Традиційна модель активної мужності репрезентована в цьому творі на прикладі головного героя — Григорія Дударя. Цей образ сприймається як незаперечно позитивний завдяки двом маркерам: 1 — він робітник (представник класу-гегемона), 2 — комуніст (речник передової ідеї, приналежність до партії дає йому силу і владу, забезпечує домінування над іншими персонажами). Маскулінна ідентичність Дударя формується на різних рівнях художньої структури. Найперше варто звернути увагу на виразну портретну деталь, яку фіксує захоплений мужністю «партієсчаника», що приїхав у село «викачувати» хліб, комсомолец Антось: «Хлопці, а здорово сьогодні Дудар говорив. От сила. Руки в нього ти бачив? Залізо можна кришити»⁶. Фізична міць — неодмінний атрибут гендерної моделі гегемоністської мужності, але в ситуації з Дударем ідеться також про силу волі, твердий характер, непоступливість у боротьбі з куркулями. Домінантна роль персонажа реалізується через владну поведінку, агресивність, підкреслену беземоційність. Коли ідеться про ворогів советської влади, Дудар готовий переступити через кровну спорідненість і дружбу. Відповідаючи Малоштану, який відмовляється іти до кума Чирви шукати заховану пшеницю, він жорстко заявляє: «Не підеш? Кинь жарти. Як же ти можеш не піти, куркульський підголоску, як оцією самою рукою, о, дивись, я двох кумів зничтожив, бо зрадили революцію і передались до білих»⁷. Характерним маркером «автентичної мужності» є протиставлення себе, «справжнього чоловіка», усьому, що маркується як «жіноче». У своїй поведінці Дудар не демонструє сексизму (у соціалістичних текстах це не культивується), однак зверхність у ставленні до жінок герой все ж виявляє, безпосередньо вона оприявнюється лише раз — на адресу безслідно зниклої Небаби: «Де ж вона справді? Де вона? Що вона надумала, дурна дівка? Де й кого вона шукає?»⁸ Утім, недовіра і зверхність виявилися безпідставними — «дурна дівка» єдина здогадалася, хто може допомогти знайти заховане куркульське зерно.

У виробничій драмі Івана Микитенка «Справа честі» (1931) у репрезентації маскулінної ідентичності персонажів важливу роль відіграє подвійний конфліктний вузол, зав'язаний навколо образу старого шахтаря Гната Орди. Перший конфлікт (Гнат Орда — Кармануца) ретранслює протистояння старої патріархальної концепції маскулінності з новою фемінністю. Парторг шахтного комсомольського осередку Кармануца втілює образ нової жінки, зорієнтованої на партійні настанови, запрограмованої на перевиконання виробничого плану. З огляду на це поведінка старого Орди, який вирішив звільнитися,

⁶ Микитенко І. К. Твори у 4 томах / Упоряд. О. Микитенко. — К., 1983. — Т. 3. — С. 32.

⁷ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 54.

⁸ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 63.

викликає в неї закономірне обурення. У відповідь на обвинувачення старий шахтар вигукує: «Мовчи, молдаванко! Тобі он з ним шури-амури, дівування, а не вугілля! Ударниця. Може, тобі мама купіль гріла тим вугіллям, що надовбав Орда, а ти мене вкорятимеш? Капусту поливати в Молдавію! Там твоє місце!»⁹ У цій ситуації зверхне ставлення Орди до Кармануци додатково загострюється комплексом національної зневаги. Друга конфліктна ситуація пов'язана із протиріччями у стосунках Гната Орди та його сина Івана, при цьому йдеться не лише про конфлікт поколінь (який автор залишає на маргінесі) чи суперечки щодо ефективності запровадження техніки в шахтах; насамперед мовиться про конфлікт персонажів, які репрезентують дві різні моделі маскулінності — традиційну (патріархальну) та нову (соцреалістичну). Гнат Орда — не «ворог народу», не ледар чи «літун», він усе життя працює в шахті і хоче й далі видобувати вугілля, але по-старому — обушком. У цьому виявляється не так його ретроградство, як індивідуалізм, прагнення бачити результати *власної* праці. Старий шахтар прагне довести усім, що він — ударник, герой, який працює не гірше за молодь. Однак такі інтенції суперечать принципу колективізму, що був однією із провідних засад советської системи. Нова модель маскулінної ідентичності передбачає необхідність подолати в собі індивідуалізм як пережиток «буржуазного минулого». Працюючи в колективі, особистість нівелюється до рівня «гвинтика» виробничого механізму. Старий шахтар не може змиритися із цим. Також в образі Гната Орди репрезентовані й інші типові прикмети гендерної моделі гегемоністської маскулінності: елементи мілітарного дискурсу (старий постійно акцентує, що він воював в одному батальйоні з комісаром Фрунзе), властиво маскулінні стереотипи поведінки (важко переживаючи усвідомлення власної непотрібності на шахті, він починає пиячити) тощо. Традиційним мотивом соцреалістичної драматургії є перевиховання персонажів: у «Справі честі» «перековці» підлягає не лише Гнат Орда, а й Халимон Зануда, чие внутрішнє переродження у фіналі ознаменувалося зміною характеристичного прізвища на Громкий. Персонажами, що втілюють нову модель маскулінності *homo sovieticus*, постають у драмі інженер Іван Орда і шахтарі-ударники із багатонаціональної комсомольської бригади. Заради перемоги у соцзмаганні вони здатні працювати, як роботи, — по три зміни поспіль. При цьому джерелом здобутків і перемог уявляється не воля особистості, а партія. У фіналі цю ідею прямо висловлює Кармануца: «Де ми взяли сил? Дала партія. Де взяли волі? У партії»¹⁰.

Персонаж-репрезентант гендерної моделі «сильної мужності» може бути «суперменом» або звичайною людиною (семантичний маркер «один із нас»). Перша модель поширена в масовій культурі Західної Європи й Америки, натомість в українській драматургії 1930-х років (що може сприйматися як варіант масової культури соцреалізму) частіше натрапляємо на другу. Харак-

⁹ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 201.

¹⁰ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 202.

терно, що на початку 1930-х років, коли канон соцреалістичної драматургії лише формувався, головні позитивні персонажі-чоловіки, як правило, репрезентували модель «автентичної маскулінності» (сильної мужності), згодом її поступово витіснила домінантна версія «радянської маскулінності» homo sovieticus.

Переважання якоїсь одної риси із традиційного «джентльменського набору» маскулінної ідентичності творить різні варіанти цієї гендерної моделі, як-от: агресивна маскулінність, авантюрист, кар'єрист, мачо тощо. Усі вони різною мірою наявні в українській драматургії 1930-х років. Поява гендерної моделі «агресивної мужності», на думку частини дослідників, пов'язана із фізіологічними факторами: сама природа призначила чоловіків бути гвалтівниками й агресорами (таку поведінку стимулює тестостерон)¹¹. Із цією гендерною моделлю споріднений архетип **хижака**¹² — сексуально активного, упевненого, агресивного, цілеспрямованого чоловіка з потужним особистісним потенціалом. Насильство, як правило, допомагає йому підтвердити власну мужність, здобути владу; у літературі воно може розцінюватися як «деструктивне» (пов'язане з постаттю антигероя) чи «конструктивне» (яке чинить герой заради відновлення ладу, справедливості, захисту своєї спільноти). Обидві моделі літературної репрезентації маскулінності у драматургії 1930-х років чітко диференційовані: перша (сильна мужність) маркує постаті «позитивних персонажів», друга (агресивна мужність) — ворогів. Така художня стратегія не випадкова — вона має ідеологічну й додаткову психологічну мотивацію. Для прикладу звернемося до драми Івана Микитенка «Диктатура». Центральний конфлікт твору пов'язаний із гострим класовим протистоянням: з одного боку — Дудар і його помічники, яких партія уповноважила збирати зерно для потреб індустріалізації, з другого — куркулі (Чирва, Півень, Сироватка), які намагаються захистити своє майно і зберегти домінування у селі. Прикметно, що партійно-комсомольський актив у цій боротьбі не вдається до агресії та фізичного насильства. Відповідно до авторського задуму, це мало засвідчити моральну вищість позитивних героїв. На противагу цьому Микитенко постійно акцентує увагу на агресивності «куркулів», яка виявляється не лише у протистоянні з радянською владою (Чирва намагається вбити Дударя), а й у звичайному житті. Характерною в цьому контексті є розмова куркулів про події в сусідньому селі:

Півень. Тоді вже Коржиха стара не втерпіла. «Ото, — каже, — дав їм два пуди, дай іще два, — нехай буде п'ять, та йдіть собі з богом, не гвалтуйте собак попід вікнами». Корж тоді вже як не крутив, не викрутився. А вже Коржиху потім причастив, три дні не встава-

¹¹ Кон І. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі // І. Незалежний культурологічний часопис. — 2003. — № 27. — С. 6–48.

¹² Див., напр.: Єременко О., *Кобилякова Г.* Маскулінні моделі гендерної ідентифікації в романах Василя Слапчука. http://uabooks.net/book_44633_glava_30_MASKUL%Do%86NN%Do%86_MODEL%Do%86_%D2%9cENDERNO.html [доступ: 17.01.2013].

ла з постелі. «Це тобі, — говорить, — за те, що ти така розумна стала, як делегатка». Наклав кулаків повну пазуху. Сирова татка (*тихо, богобоязливо*). Я б своїй голову одкротив і собакам...¹³

Гіпермаскулінна поведінка антигероїв має викликати осуд і відразу. Замість фізичного знищення ворогів «світлий герой» Дудар здійснює те, чого найбільше боявся Чирва, — забирає в нього зерно: «То нашу силу викопали, до останньої зернини. Хто ж мене, шарпака, послухає? Хто схилиться передо мною, коли він знатиме, що в мене нема, не дам на одробіток, бо самого обідрали». Реалії української історії кінця 1920-х — початку 1930-х років засвідчили іншу тенденцію — владі недостатньо було ліквідувати матеріальне підґрунтя влади заможного селянства, для повної перемоги потрібно було його фізично знищити. Але відображати це в художніх творах було небажано, тож Микитенко «на замовлення влади» змакетував черговий міф про позитивних героїв-партійців та агресивних куркулів.

Що ж зумовлює формування моделі агресивної маскуліності в українській драматургії 1930-х років? Позбавлений інституційної та економічної влади герой виявляє агресію як основний показник чоловічого¹⁴ — аби підтвердити свою гендерну ідентичність, висловити протест, зрештою — од виході, як, наприклад, у драмі Якова Мамонтова «Своя людина» (1930). Її центральним персонажем є злісний куркуль Кирило Загуба (антропонім прямо програмує глядацьку / читацьку рецепцію). Він таємно повернувся із заслання, аби помститися більшовикам за втрачене майно. Загуба агресивний, жорстокий, підлий, позбавлений будь-яких гуманних почуттів. Особливо обурливою виглядає сцена, коли він під час диверсії в колгоспній стайні нападає з ножом на Матвія Шостака — селянина-середняка, який надав йому прихисток і по доброті душевній намагався допомогти. Через вісім років після появи драми «Своя людина» Юрій Яновський презентував власний варіант «колгоспної п'єси» під назвою «Потомки» (1938). Змодельована автором драматична колізія частково дублює твір Мамонтова: у рідне село після семирічного заслання повертається колишній куркуль Грицько Чорний. Ідеологічно заангажований антропонім відображає внутрішню сутність персонажа, який люто ненавидить усе колгоспне і плекає злочинні заміри проти радянської влади. Але, порівняно із драмою «Своя людина», Яновський гранично загострює ситуацію. Вдома Грицько опинився у цілковитій ізоляції: колгоспники відвернулися від нього; доросла донька Марійка зреклася батька; кохана Христя завагітніла від іншого; 55-річна матір зібралася заміж; а колишні партизани намагаються його вбити. У таких умовах відновлення втраченої маскуліної ідентичності для Грицька можливе лише через агресію. Щоправда, скерована вона не проти справжнього винуватця усіх його нещасть — тоталітарної сис-

¹³ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 20.

¹⁴ Див.: Герінгтон К. Фалічна маскуліність як химера. <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/harrington.htm> [доступ: 12.12.2013].

теми, а проти слабшої ланки — жінок: Чорний б'є вагітну Христю, жорстоко поводить із матір'ю, а у фіналі намагається вбити доньку. Моделюючи цей образ, автор міг взоруватися на «Макбета» Вільяма Шекспіра (убивство дітей, божевілья, яке виявляється удаваним), однак шекспірівський катарсис у Яновського відсутній. Гіпермаскуліність Грицька Чорного психологічно мотивована, але назагал авторові важливіше інше — можливість завдяки нагородженню страхітливих учинків викрити «справжнє ество» ворога народу й мотивувати доконечну необхідність його знищення. Виконуючи це завдання, драматург вочевидь перестарався¹⁵, що зумовило закономірний осуд літературознавців. Образи негативних персонажів, які репрезентують модель агресивної маскулінності, наявні не лише у вище згаданих творах, вони є необхідною складовою соцреалістичної драматургії раннього періоду. Відповідно до законів масового мистецтва, «герою» (що втілював модель «позитивної соціалістичної маскулінності») обов'язково протиставляли сильного підступного «ворога» (модель агресивної маскулінності), який у фіналі очікувано зазнавав поразки. У другій половині 1930-х років гендерна модель агресивної маскулінності поволі виходить з активного обігу. Поширення уявлень про безконфліктність советської дійсності призвело до того, що єдино можливим у художньому творі було визнане протистояння не героя і антигероя, а хорошого і кращого (свідомого і ще свідомішого) персонажів (як-от у «колгоспному водевілі» О. Корнійчука «В степах України»).

Ще одна традиційна модель репрезентації «сильної мужності» в художній літературі — **авантюрист**. Як зазначалося, гіпермаскуліність має фізіологічне підґрунтя (пов'язана із надлишком тестостерону в організмі чоловіків). Схильність до авантюризму також фізіологічно обумовлена — пов'язана з тим, що в екстремальних ситуаціях відбувається викид у кров біоактивних речовин (адреналіну, гормонів стресу тощо), це супроводжується своєрідною ейфорією. Авантюрні вчинки можуть стати головним складником поведінки особистості: у цьому випадку прагнення знову відчувати «адреналінову ейфорію» перетворюється на психофізіологічну залежність. Життя без ризику і пригод видається нудним, нецікавим. Поява авантюристів активізується у періоди суспільних зламів, особливо — у точках біфуркації (революції, війни, повстання тощо). Канонічними прикладами героя-авантюриста в радянській літературі 1920-х років були Остап Бендер (із діалогії Іллі Ільфа та Євгена Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля») та Хуліо Хуреніто (центральный персонаж роману Іллі Еренбурга «Надзвичайні походеньки Хуліо Хуреніто»). До цього типологічного ряду примикає також центральный персонаж комедії Миколи Куліша «Хулії Хурина» Сосновський. Пересічні обивателі вважають авантюриста людиною із сумнівною мораллю, небезпечною для оточення, ри-

¹⁵ Звісно ж, при цьому не слід забувати, в яких умовах була написана аналізована драма. До 1938 року чимало українських письменників стали жертвами сталінських репресій, а ті, що залишилися, ішли на компроміс із владою, аби захистити своє життя.

зикованою поведінкою тощо. Однак часто письменники уникають прямолинійних моралізаторських оцінок і, репрезентуючи таких персонажів, акцентують їхню двоїстість. Після революції та непу, які були благодатним періодом для авантюристів, настав час наведення порядку. Тому в літературі 1930-х років «попит» на авантюризм помітно зменшився. У галереї персонажів української драматургії того часу маємо лише одного яскравого репрезентанта цієї маскулінної моделі — шофера Таратуту із філософської драми Івана Кочерги «Майстри часу» (1933). У цьому творі маркер «авантюрист» вказує не на людину із кримінальними нахилами, яка прагне збагачення, а на активну особистість, чия життєва енергія не знаходить реалізації у повсякденному житті. Незважаючи на те, що «ідейні акценти» в цьому творі розставлені відповідно до «вимог часу» (інакше б автор не отримав премію на всесоюзному конкурсі), п'єса значно відрізняється від типової драматичної «продукції» 1930-х років. Особливо це помітно, якщо брати до уваги авторську художню концепцію особистості. Юркевич, Карфункель, Таратута, інші персонажі Івана Кочерги не мають нічого спільного із «правильними», одноплщинними, психологічно непереконливими героями-ідеологами, «передовиками соцзмагання», «свідомими колгоспниками» соцреалістичного письменства. Таратута — один із найколеритніших персонажів п'єси. Якщо всі інші дійові особи поступово старіють і марніють, то веселий, шумний, оптимістичний Таратута лишається незмінним. Його життєве кредо — рух, швидкість, пригоди. Під час першого «виходу на сцену» він коротко розповідає Юркевичу про себе:

Я вже півроку вільний козак, ха-ха! Шофер, куродав і — гони монету. Життя — що нада! Ситий, п'яний і ніс у тютюні. Кожного дня товарообман, продаю гас, купляю масло, давлю собак, курей, гусей і все на світі. Мене так і звуть: Таратута — куряча смерть. Ха-ха-ха! Сьогодні тут, а за півгодини — шукай вітра в полі. Щодня нова дівочка!¹⁶

Концепт «вільний козак» тут не випадковий, його можна вважати семантичним осердям образу. Таратута найбільше цінує необмежену свободу (козацька анархічна вдача), завжди готовий прийти на допомогу. Коли Юркевич просить відвезти його на сусідню залізничну станцію, аби попередити кохану Ліду про засідку, Таратута сприймає це із захватом, відмовляється від будь-якої винагороди. Також він по-козацьки зверхній у стосунках із жінками, й коли Юркевич нарікає на проблеми в особистому житті, Таратута відповідає: «Е, брат, через те ти і страждаєш, що з бабою зв'язався. А я ось їжджу собі по дорогах, шукаю вітра в полі і горя не знаю»¹⁷. Цим він асоціативно близький до пісенного образу гетьмана Сагайдачного, який «проміняв жінку на тютюн та люльку». Незрідка шофер Таратута виконує у п'єсі роль символічного античного «бога з машини». Саме він, а не закоханий Юркевич, рятує Ліду Званцеву, знаходить камфору для Сергійка — сина машиніста Черевка. Рух, ак-

¹⁶ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 460.

¹⁷ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 473.

тивність, боротьба, пригоди — природний стиль життя персонажа. Тож коли Черевко вирушає на фронт, «авантюрист» Таратута просить узяти його коچهгаром. На зауваження: «У мене маршрут секретний, куди їдемо — не знаємо, і коли повернемось — невідомо», — він вигукує: «Так цього ж тільки мені і треба. Цього я тільки й хочу. Дуй, жени — а куди, і сам не знаєш. Тільки б вітер у вухах свистів та озиратись було не треба»¹⁸. Заголовок п'єси — «Майстри часу» — асоціюється саме з Таратутою, який у відповідь на метушню Юркевича по-філософськи констатує: «Мені час не потрібний <...> це ви, образовані, вигадали час, а я на нього давно плюнув. За мною ніякий час не вженеться. В мене один рахунок — завжди сьогодні»¹⁹. Тим парадоксальніше на цьому тлі виглядає остання дія п'єси, у якій «вільний козак» перетворився на оператора з висиджування курчат. Авантюрному Таратуті, певно, нелегко було ламати себе, при звичаюватися до рутини, але таким виявилось «соціальне замовлення» влади. Лідині фінальні слова: «Не сумуй, Таратуту, поїдемо й ми! А простір, простір який попереду!»²⁰ — логічна крапка в історії героя, чия життєву енергію радянська влада намагалася скерувати в потрібне русло, перетворивши на пересічного будівника нового життя.

Ще один різновид гендерної моделі активної мужності — **кар'єрист**. Характерними його прикметами є амбітність, завзятість, енергійність, оптимізм, рішучість, честолюбство, прагнення до успіху у професійній діяльності. При цьому кар'єрист схильний ігнорувати інтереси інших людей, суспільні потреби. Позаяк у СРСР одним із чільних принципів був колективізм, іманентно позбавлене обов'язкових негативних конотацій поняття «кар'єрист» перетворилося на ярлик-обвинувачення. Цей літературний типаж змальовується із видимим осудом і зневагою — українська драматургія 1930-х років не є винятком. До цієї гендерної моделі звернулися обидва автори, які впродовж цього періоду змагалися за титул «придворного драматурга», — О. Корнійчук та І. Микитенко.

П'єса О. Корнійчука «Платон Кречет» (1934) була одним із канонічних текстів раннього соцреалізму. Її новаторством вважалося те, що в образі титульного героя драматург зобразив новий тип людини, яка здобуває визнання не завдяки походженню, зв'язкам чи грошам, а завдяки своїм професійним навичкам. Але наразі нас цікавить не хірург-новатор Платон Кречет, а його опонент — головлікар Аркадій. Для забезпечення сюжетної динаміки «світлому герою», який бореться зі смертю і перемагає її (у кульмінаційному епізоді операції), Корнійчук обов'язково мав протиставити «темного героя». Кого обрати на цю роль? Епоха засилля у літературі «шпигунів», «диверсантів», «кулаків» та інших «ворогів народу» поволі відходила в минуле; концепція «гострої класової боротьби» поступила місцем теорії безконфліктності

¹⁸ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 485.

¹⁹ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 474.

²⁰ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 501.

соцреалістичного мистецтва. Тож «новому герою» письменник протиставив не злісного ворога, а персонажа, у психіці якого збереглися такі «буржуазні пережитки» як кар'єризм, прагнення до комфорту, честолюбство. Намагаючись зробити кар'єру і переїхати із провінційного містечка до столиці, Аркадій пристосовується, читає лекції про «ідеалізм в хірургії», «діалектичний метод в лікуванні туберкульозу», ретельно створює позитивний імідж в очах начальства — завдяки цьому навіть здобуває посаду головного лікаря. Аби позбутися конкурента, він готує донос на Платона Кречета, змушує підлеглих його підписувати. Але за логікою соцреалістичного тексту (як різновиду масової культури) у фіналі кар'єрні сподівання Аркадія не справдилися, усі інтриги було викрито. Авторський негативізм у ставленні до цього персонажа зрозумілий, однак час змінює акценти. Тетяна Свербілова слушно констатує:

Головлікаря Аркадія традиційно сприймають як тип советського пристосуванця. Утім, якщо сприймати його неупереджено, слід зазначити, що на сьогоднішній день його «темне» амплу викликана хіба що необхідністю піднести за контрастом високі моральні якості, які сприймаються, відповідно до етичних принципів 30-х років, як самопожертва в ім'я людей <...> Вітчизняні міграційні процеси ХХІ століття легалізували і поставили поза критеріями добра і зла неодмінне бажання маргіналів жити у столиці. Аркадій у Корнійчука завинив лише тим, що хотів зробити кар'єру, отже мав перед собою егоїстичну мету. У сучасному «карному кодексі» ця стаття відсутня. Його опереткові інтриги проти Платона пояснюються, не в останню чергу, бажанням усунути суперника, який вкрав у нього наречену²¹.

Найпереконливішою художньою репрезентацією гендерної моделі кар'єриста є центральний персонаж сатиричної комедії І. Микитенка «Соло на флейті» (1933–1936). Григорій Ярчук — один із найцікавіших образів у драматургії письменника. На відміну від титульних «позитивних» персонажів соцреалістичного мистецтва, його не цікавлять глобальні плани будівництва світлого майбутнього, адже соціалізм — то лише мрія, а людське життя надто коротке, аби витратити його на ілюзії. Інтереси п'ятирічки, вагомість історичного моменту для Ярчука — порожні гасла. «В інтересах істини мушу сказати, що я буду цілком послідовно допомагати собі, а на історію мені наплювать»²², — у цих словах лаконічно сформульоване життєве кредо персонажа, який ставить перед собою реальні егоїстичні цілі й послідовно наполегливо йде до їх виконання. Ярчук постійно використовує інших людей, але робить це як майстерний маніпулятор:

Я тримаю у руках три кольори: червоний, зелений, жовтий. І, вправно їх чергуючи, мов досконалий диспетчер, я скеровую розбіжний потік справ, подій, людей і людських при-

²¹ Свербілова Т. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постанях. — Черкаси, 2007. — С. 333.

²² Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 428.

страстей у річище мого майбутнього. І найкумедніше у цьому те, що в цій складній роботі мені допомагають люди, які мені ж за це і вдячні...²³

Микитенків персонаж — не банальний пошукувач «тепленького місця», а філософ, для якого «люди поділяються на дві категорії: птахи і комахи. Одні народженні для того, щоб пробивати собі шлях у житті й записувати свої імена на дошку пошани, а другі — щоб залишатись непомітними, стояти в юрбі і заздрити: чому не я, а мій сусіда?»²⁴ І хай би скільки концепцій вибудовували новітні Донкіхоти,

особиста боротьба заповнює життя людей! Знайдіть своє місце в цій боротьбі, не пропустіть моменту, і ваша власна перемога забезпечена. <...> Людина самотня. Вона до краю повна своїми таємними бажаннями. Угадайте їх, і ви поставите цю людину на службу собі. <...> Озбройтесь ніжною флейтою і самотно, в тиші, заграйте над вухом цієї людини нескладну мелодію її прихованих бажань, виступіть проти її ворогів, і ця людина — ваша <...> Ось вічна формула життя. Володіючи нею, я нікому не дам панувати над собою, а пануватиму над іншими²⁵.

Керуючись цими принципами, Григорій Ярчук одразу ж після прибуття до інституту обіймає посаду вченого секретаря, здобуває прихильність директора, за короткий час стає однією із центральних фігур — і все це лише завдяки вмінню маніпулювати людьми й підживлювати їхнє приховане честолюбство. У фіналі після сцени викриття Ярчук намагається втекти, але невдало. Чи означає це його цілковите фіаско? Навряд, йому лише вкотре доведеться змінити місце, ретельніше замаскуватися і далі плести свої тенета, граючи на прихованих бажаннях людей. У середині 1930-х кар'єрист став типовим об'єктом викриття і критики.

Одним із варіантів репрезентації моделі «сильної мужності» є також соціокультурний тип **мачо** як утілення архетипного чоловічого начала. Характерними прикметами мачо є загострене почуття власної гідності, прагнення завоювати повагу в суспільстві, підкреслена брутальність у ставленні до жінок, демонстрація сексуальної міці. Чоловік-мачо тяжіє до нарцисизму, дистанціює себе від інших, рішуче відкидає любов, ототожнюючи її із залежністю, властивою рабам²⁶. Позаяк у Радянському Союзі сексуальне життя було табуваною темою²⁷, то у своєму «класичному» вигляді маскулінна модель мачо у драматургії 1930-х років виявитися не могла. Маємо лише окремих

²³ Там само. — С. 420.

²⁴ Там само. — С. 456.

²⁵ Там само. — С. 457.

²⁶ Див. докладніше, напр.: *Котовская М., Шалыгина Н.* Гендерные исследования. Анализ феномена мачизма. <http://ecsocman.hse.ru/data/2010/12/15/1214861781/Kotovskaya.pdf> [доступ: 10.12.2013]; *Аристов Д.* «Пьяный мачо», или Об одной из репрезентаций маскулинности в русской прозе 2000-х годов. http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_9_156 [доступ: 20.11.2013].

²⁷ Відома теза: у Радянському Союзі сексу немає. Любити належало комуністичну партію, советську державу і свою роботу.

персонажів, у поведінці яких помітні елементи «мачизму». До категорії «советських мачо» найперше можна віднести персонажа ліричної комедії І. Микитенка «Дівчата нашої країни» (1932–1933) Антона Шметелюка. Дія твору розгортається на будівництві великої гідроелектростанції, що, відповідно до соцреалістичної риторики, позиціонується як бій. Як і канонічні герої соцреалістичного дискурсу, Шметелюк — ударник, «герой труда», котрий регулярно перевиконує план і встановлює рекорди. Його трудові «подвиги» — спосіб продемонструвати оточенню маскуліну міць, завоювати становище лідера. «Хай побачать, хто такий Шметелюк! — хвалиться він Лотоцькій. — Я заробляю на ять і все одержую на ударницькі талони»²⁸. Але природне прагнення бригадира-комсомольця позиціонувати себе як «супермена» («герой труда» — як радянський відповідник американського супергероя) входить у конфлікт із провідним принципом радянського суспільства: у тоталітарній спільноті супермени не потрібні, адже це становить загрозу для монолітності маси, яка є справжнім героєм часу, творцем історії.

Як типовий репрезентант моделі гегемоністської мужності, Шметелюк гордовитий і зверхній у ставленні до жінок. Тож коли Пронашка просить його поділитися досвідом із Марією Шапігою, бригадир зневажливо відповідає: «Я працюю по-ударному, от і рекорди. От тобі і вся наука. Так і скажи. А то хоче тебе з бабами перегнати, і навчи її зараз, як це зробити. А я думаю, що це не бабське діло»²⁹. Але найпоказовіше «мачизм» бригадира-рекордсмена виявляється в особистому житті. Шметелюк зустрічається із Фросею Бригадир, але швидко кидає її заради Лариси Лотоцької. Звичайна дівчина-робітниця нецікава для нього; інша річ — дружина інженера. Якщо дівчата-бетонувальниці репрезентують гендерну модель «послабленої фемінності» (типова для соцреалістичного дискурсу андрогінна постать жінки, яка намагається дорівнятися до чоловіків у своїй здатності виконувати найважчу фізичну роботу), то Лотоцька — «femme fatale», яка заманює чоловіків вишуканістю, шармом, природною сексуальністю³⁰. Чуттєвість у цій ситуації традиційно сприймається як згубна для чоловіків. Мачо Шметелюк несподівано потрапляє в уміло поставлену пастку. Охоплений пристрасстю бригадир забуває про ідейність, бетон і соціалістичне змагання. Стосунки з Лотоцькою перетворюються на своєрідний поєдинок: жінка виявляє активність, дражнить Шметелюка, а той робить усе можливе, аби привернути її увагу, завоювати прихильність.

Найпоказовіша ілюстрація цього «двобою статей» — епізод, у якому Лотоцька провокативно пропонує залицьнянику стати перед нею на коліна, а гордий мачо рішуче заперечує, стверджуючи, що «на коліна він все одно ні

²⁸ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 290.

²⁹ Там само. — С. 294.

³⁰ Як правило, в українській драматургії 1920–1930-х років усі жінки, наділені потужною сексуальною харизмою, позиціонуються як вороги. Один із прикладів — драма Сави Голованівського «Смерть леді Грей» (1934), де комісарові Ван-Ю протиставлена сильна жінка, яка шпигує на користь англійської розвідки.

при яких умовах не стане»³¹. Цей діалог відбувається у кімнаті, де Шметелюк мешкає разом із п'ятьма іншими членами ударної комсомольської бригади. Тоталітарна держава позбавляє homo sovieticus простору приватності, що унеможливує нормальне особисте життя³². Під час побачення Шметелюк, який заздалегідь відіслав товаришів на зустріч із поетом Чайченком, увесь час переймається, аби вони не повернулися і не застали його з жінкою³³. Однак навіть страх викриття не зупиняє мачо. Намагаючись сподобатися Лотоцькій, Шметелюк в очах товаришів падає все нижче й нижче. Збираючись на побачення, він причепурюється, навіть одягає краватку. Це викликає не лише іронічні коментарі Пронашки, який стає випадковим свідком «гендерного мас-караду», а й глибоке відчуття сорому в самого мачо. Шметелюк прагне нових рекордів, аби лише привернути увагу жінки, й різко себе за це засуджує: «Я жону рекорди. Хай спитає мене Ваня Голуб — секретар комсомолу — для чого ти гнав рекорди? Я відповім: щоб ти знову приходила до блока... Він відповість — ти сволоч... Я скажу: твоя правда»³⁴. Але останнім шаблем морального падіння персонажа стає хвалебна стаття, яку він замовив продажному журналісту. У ній бригадир не лише розхвалює себе, а й привласнює заслуги товаришів:

Перша комсомольська, завдяки своєму бригадирові Антону Шметелюку, досягла більшовицьких темпів і дає рекорд. Це він, Антон Шметелюк, своїм ентузіазмом, своїм власним прикладом, своїм героїзмом тягне за собою відсталих <...> Цей червоноармієць бето-ну кожним цебром зміцнює обороноспроможність країни, вчить, як треба працювати³⁵.

Для комсомольців це вже не просто помилка, а злочин, що заслуговує на покарання.

Згодом на «товариському суді» Шметелюк риторично запитує: «В чому я винен? Скажіть. Де мій злочин проти робітничого класу, проти комсомолу? Я полюбив інженершу? А я винен?»³⁶ І справді — у чому ж полягає трагічна провина героя?

Основою і запорукою існування соцреалістичної маси є комуністична ідея, яка об'єднує всіх членів, — твердить Віра Кандинська. — У випадку Шметелюка місце ідеї посідає ко-

³¹ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 265.

³² Світлана Бойм із цього приводу нотує: «Домашнее или личное пространство вообще противоречит эстетике большого стиля и соцреалистическому мировоззрению. Как отметила Катерина Кларк, поиски любви или устройство личной жизни не являлись двигателями сюжета в культуре соцреализма. В этом отличие нацистской и сталинской культур. В немецком искусстве авангардный дискурс “перестройки быта” и реконструкции домашнего пространства отсутствует» (див. докл.: Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. — № 15. — С. 54–65).

³³ Це відбувається пізніше — у IV картині сьомої дії. Коли роздражнений поведінкою Лотоцької мачо кидається її обійняти й поцілувати, жінка рвучко встає — і він обіймає її ноги. Свідками цієї пікантної картини стають і дівчата-бетонувальниці, і колеги Шметелюка по комсомольській бригаді.

³⁴ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 290.

³⁵ Там само. — С. 257.

³⁶ Там само. — С. 296.

ханья, особисте заміняє громадське, що викликає природний спротив колективу, який вбачає в палкій закоханості пряму загрозу для себе. Свідомий колектив не заспокоюється, доки не «перевиховує» Антона Шметелюка й не припиняє його роман³⁷.

Якщо Шметелюку за допомогою Марії Шапіги все-таки вдається вирватися з отруйного полону Лотоцької, то Антоньйо, другорядний персонаж п'єси І. Микитенка «Кадри» (1930), стає жертвою фатальної жінки. На відміну від Шметелюка, він не мачо, а романтик, який, замість штурмувати «новий Перекоп» (вищу школу), мріє про прекрасну незнайомку, але зазнає нищівної поразки: стає коханцем огидної міщанки Агафії Гаврилівни, а омріяна Прекрасна Дама виявляється повією і заражає його абсолютно неромантичною венеричною хворобою. В такий спосіб педалюється думка про те, що справжній радянський чоловік не має виявляти гіперактивність у сексуальній сфері, зациклюватися на особистому житті; у кожному разі об'єктом його цнотливого кохання має бути справжня «радянська жінка» (як-от Маша, Фрося чи Рєвека — «дівчата нашої країни»).

У традиційній українській культурі поруч із «сильною» (автентичною, нормативною) мужністю, співіснує модель «**м'якої мужності**». Її виникнення зумовлене різними чинниками — територіальними й історичними. Олександр Кульчицький із цього приводу зауважує:

В українському географічному довіклі вчуття в «хвилясту м'якість» лісостепу чи в «безкраю далечінь степу» не розбуджує активності. Навпаки, сприяє радше контемплятивним, споглядальним настановам, та одночасно виникненню ентузіастичної компоненти, наскільки рух у «безкрає», що супроводить вчуття у степ, розбуджує одну із форм «еросу»: схильність до почуття любови до безконечного, недосяжного й абсолютного. Та не тільки в процесах вчуття, але і в сфері бажань і прагнень людини не може бути мови на смугах плодючого чорнозему про спонуки розвитку для активної настанови. В історичному аспекті формації української психіки притягають особливу увагу «межові ситуації» <...>, що їх витворила геополітична ситуація України, «українної», плодючої багатой межової смуги поміж Заходом і Сходом. У цій екзистенційно-межовій ситуації були можливі два роди реакції мешканців подвійно і постійно загроженої смуги: «*vita maxima et heroica*» авантурничо-козацького життєвого стилю, і «*vita minima*» поведінка «анабіотичного», стилю притаєного існування <...> Перша із них вела в своєму ідеальному продовженні до «ентузіастичної компоненти», друга до «стилю прихованости» до звуження сфери життєвих контактів із світом, придушення життєвих уназверхнень, до «відступу в себе», до обсягу власної інтимности і тим самим до тих світосприймальних скерувань, що таким реакціям відповідають³⁸.

На іншу мотивацію формування цієї гендерної моделі слушно вказує Агнешка Матусяк:

³⁷ Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соціалістичної прози та драматургії 30-х — 50-х років // Молода нація. — 2005. — № 2. — С. 75.

³⁸ Кульчицький О. Світовідчужання українця // Українська душа. — К., 1992. — С. 53.

Проекції маскулінної ідентичності в українській драматургії 1930-х років

...відмінний статус традиційної української маскулінності був зумовлений специфічною історично-політичною ситуацією України, культура якої внаслідок складних історичних процесів підлягала довготривалій колонізації, через що національний маскулінний дискурс став виразно ослабленим на фоні зовнішнього маскуліного імперського дискурсу, де українська мужність мала фемінізований характер. У результаті «м'який патріархат» українського колоніального світу спроектував маргіналізовану позицію української культури, яка в умовах домінування імперської культури «репресивної маскулінності» була приречена на підпорядкування і замовчування³⁹.

Ця модель гендерної ідентичності передбачає переважання у психічній структурі чоловіків рис напівдитячості-напівжіночності: інфантильності, безпосередності, емоційності, слабкої волі, пасивності тощо.

В українській драматургії 1930-х років ця модель набула значного поширення, особливо у творах на колгоспну тематику. Наприклад, у п'єсі І. Микитенка «Диктатура» поруч із носіями сильної / автентичної (Дудар) та агресивної (Чирва-Козир, Півень) маскулінності з'являється також персонаж, який репрезентує етнотип «гречкосія»⁴⁰. В умовах гострої суспільної конфронтації він намагається стати над ситуацією:

А куди ж ти підеш, Ромашко? За Дударя — проти Чирви? За Чирву — проти Дударя? І так шкода, і так невігода. Ну, щоб я пішов агітувати проти плану, то це вже дідька лисого... Знаєш що, Ромашко? Ти не бідняк і не куркуляк, ти просто собі середняк. Іди, мабуть, до жінки та лягай спати. Розумно еси розсудив. А завтра видно буде⁴¹.

Однак ідейний автор п'єси не міг погодитися із таким вибором Ромашки, тож у підсумку облаштував усе так, аби герой усвідомив свою помилку. Відбувається це після гнівної промови Насті на загальних зборах. Засобом перевиховання тут стало апелювання до маскулінної ідентичності односельчан: якщо жінка не боїться ворогів радянської влади й готова з ними боротися, то чоловік поготів не має права на боягузтво і слабкість.

Репрезентант аналізованої гендерної моделі постає також на сторінках наступної драми І. Микитенка «Кадри». На протигагу колишнім робітникам і шахтарям студент Хома Рябошапка (промовистий антропонім маркує персонажа як типового представника «гречкосійської» ментальності) замість героїчно витримувати холод і голод збирається втекти назад до села. У п'єсі Миколи Куліша «Прощай, село» (1933) один із центральних персонажів, Роман, позиціонує себе як представник «середньої лінії». Він репрезентує той традиційний селянський лад життя, для якого ідеалом є вільна праця на власній землі й міцна родина. Однак цей лад руйнується під тиском нових суспільних реалій — колективізації та розкуркулення. Не маючи сили чинити опір, Ро-

³⁹ Matusiak A. Dyskurs maskulinistyczny w literaturze ukraińskiej XX–XXI wieku. Wybrane aspekty projektu badawczego. <http://www.staff.amu.edu.pl/~comparis/attachments/article/272/Matusiak.pdf> [доступ: 17.06.2013]. Див. також с. 13 цього видання.

⁴⁰ Один із варіантів номінування цієї гендерної моделі.

⁴¹ Микитенко І. К. Твори у 4 томах... — С. 40.

ман іде в колгосп, віддає худобу, сільськогосподарські знаряддя і навіть віжки, про купівлю яких він стільки мріяв.

Однак модель «слабкої мужності» в українській драматургії репрезентується не лише через етнотип селянина-«гречкосія». Цікавою у цьому контексті може бути постать «учителя гімназії, трохи літератора» Юркевича у філософській драмі І. Кочерги «Майстри часу». Важливою в розумінні художньої концепції цього образу є репліка німецького майстра-годинникаря Карфункеля, якому Юркевич відмовився дістати з валізи краплі від зубного болю:

О, я дуже хотів, щоб хтось справді натиснув на вас – на руський інтелігент⁴² – і змусив вас робити. Працювати. Працювати, а не мріяти про краще життя, не ворухнувши пальцем, щоб його завоювати, здобути! <...> Ві самі єсть лежебок і ледар – ві, руський інтелігент! Ві чекаєте десять років там, де потрібні хвилини⁴³.

Побажання Карфункеля здійснюється – Юркевич потрапляє у смугу «тісного часу», коли кілька хвилин можуть змінити усе його життя. Революція перероджує людей (найочевидніше це помітно на прикладі Ліди й Таратути), однак самого Юркевича вона не торкається. На початку твору він презентований як звичайний гімназійний учитель, у житті якого нічого суттєвого не відбувається. Він працює, має коханку Софію Петрівну, читає лекції «про містичний анархізм чи то про анархічний містицизм», пише книжку і мріє прославитися. Однак усе відбувається не за тим сценарієм, який вимріяв для себе головний герой. Кожна з дій драми репрезентує різні історичні епохи: 1912 / 1919 / 1920 / 1929 роки. Щоразу Юркевич опиняється в екстремальній ситуації, коли випробовується його мужність, і щоразу не витримує цього іспиту. Увага драматурга сконцентрована на постаті головного героя – слабкого чоловіка, котрий безуспішно намагається стати «справжнім мужчиною» і посісти домінуючу позицію (зокрема стосовно жінки, яку він кохає, – Ліди Званцевої).

У першій дії йдеться про випробування честі й готовності пожертвувати егоїстичними планами заради любові. Спокусившись можливістю отримати «легкі гроші», Юркевич ледве не стає убивцею. Він дуже емоційний, керується серцем⁴⁴, а не розумом, тож зустрівши дівчину, в яку був колись романтично закоханий, у запалі емоцій готовий покинути все, відмовитися від поїздки до Парижа, але його плани руйнуються. І причиною того стає не Карфункель⁴⁵, а сам герой, не здатний керувати своїм життям. У другій дії ге-

⁴² У наведеній цитаті йдеться про «руського інтелігента». Однак очевидно, що німець Карфункель умисне не розмежує українців і росіян – для нього важлива не національна приналежність персонажа, а характеристика його як певного психотипу.

⁴³ *Кочерга І.* Драматичні твори... – С. 440.

⁴⁴ Прізвище Юркевич обране не випадково: автор «зіграв» на асоціативному зв'язку його персонажа з відомим українським мислителем, творцем «філософії серця» Памфілом Юркевичем.

⁴⁵ У першій дії Карфункель постає як демонічний майстер часу, здатний впливати на події. Однак далі цей імідж руйнується: у добу карколомних суспільних перетворень він не має жодного реального впливу на події і час, мало того – сам стає їх жертвою.

рой знову має пройти випробування мужності: на залізничній станції білогвардійський полковник влаштовує засідку для більшовицької агентки Ліди Званцевої. І лише Юркевич може допомогти дівчині, попередити її про небезпеку. В екстремальній ситуації він вкотре виявляє слабкість і нездатність до обдуманих рішучих дій: замість захищати Ліду, кидається на Лундишева, обвинувачуючи того у всіх своїх нещастях. Роль рятівника виконує не слабкодухий сентиментальний Юркевич, а сміливий відчайдух-«авантюрист» Таратута. Юркевич знову втрачає Ліду. Наступна їхня зустріч відбувається через рік. Третє випробування Юркевич також не витримує: коли Ліда вирушає на фронт, замість Юркевича, який мав би підтримати кохану, боротися за радянську владу вирушають Черевко й Таратута. І якщо спочатку персонажа можна трактувати як жертву несприятливих обставин (адже він не зламався і під загрозою смерті не видав кохану), то згодом дедалі більше виявляється його інфантильність і слабкість. Якщо в першій дії Ліда звертається до Юркевича офіційно — «Олександр Семеновичу», у другій із захопленням — «коханий», то в третій Юркевич стає «бідним хлопчиком», Лесем, а у фіналі — Лесиком. Якщо спочатку жінка визнавала авторитет (I дія) і мужність Юркевича (II дія), то нині вона бачить перед собою хлопчика, який вимагає любові й турботи і якому байдуже, що відбувається навколо. У фіналі Юркевич відмовляється від Ліди:

Так, ти не тихий вогник щастя, золота мрія, до якої, наче дитина до свічки, я тягнувся всі ці роки. Тільки такий дурень, як я, міг вважати за тихе золото твоє блискуче пір'я — полум'яна птице революції... І як же боляче обпікає я об ці палаючі крила. Ну, що ж — прощай... (Одвертається). Лети в свої пожежі, невловима жар-птице⁴⁶.

У четвертій дії Іван Кочерга вже не випробовує персонажів, а лише фіксує, ким кожен із них став через дев'ять років. Юркевич репрезентований не як романтичний мрійник, а як респектабельний чоловік, відомий письменник і батько сімейства. Він полишив обридле провінційне містечко й оселився у столиці. Життя склалося. Зустріч із Лідою викликає у нього сентиментальні спогади, але це лише відблиск колишнього кохання. Остаточну характеристику персонажа драматург передоручає Таратуті, для якого «товариш Юркевич — хороший хлопець, душа-чоловік, але, правду кажучи, не наш. Одне слово — гнила інтелігенція»⁴⁷. Маркер «інтелігенція» наразі характеризує не так суспільний статус персонажа, як його гендерну роль — слабого чоловіка, зосередженого на власній персоні, що дбає про кар'єру, достаток, абсолютно ігноруючи історичні перипетії, свідком яких він був.

Усі зазначені вище моделі маскулінності традиційні, поширені в літературі різних епох. Українська драматургія 1930-х років цікава тим, що в ній почи-

⁴⁶ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 485.

⁴⁷ Там само. — С. 496.

нає формуватися нова **модель мужності**⁴⁸. Її конструювання є складовою глобальною психогенною проекту творення «нової людини». Солідаризуючись із масою, влада створює нерозривне коло тотального, програмує нові буттєві орієнтири для людини маси чи, іншими словами, homo totalitaricus (Камалудин Гаджиев) або sovieticus (Олена Надточій, Олександр Якимович)⁴⁹. Нормативна модель «справжньої радянської мужності» формується у соцреалізмі на основі гендерного типу «слабкої» (послабленої / м'якої) мужності». Із традиційного репертуару чоловічих ролей і характеристик відбираються ті, що повною мірою відповідають потребам тоталітарного світоустрою. Зокрема такі традиційні маскуліні риси як незалежність, схильність захищати свої погляди, аналітизм, індивідуалізм, здатність швидко приймати рішення, самодостатність, наявність власної позиції, амбітність оголошуються поза каноном: homo sovieticus не повинен самостійно думати, аналізувати, приймати рішення — замість нього усе вирішує партія на чолі з вождем, який перебирає на себе роль великого Батька⁵⁰; віра в себе і свої сили трансформується у беззастережну віру в партійні ідеали, світле майбутнє. Натомість культивуються такі складові маскуліної ідентичності, як спортивна статура (візуальний проєкт радянської мужності пов'язаний з образом мускулястого чоловіка зі значком ГТО на грудях), агресивність у ставленні до «ворогів народу», змагальність (у чітко визначених межах виробничого «соціалістичного змагання»).

Видаляючи із психічної структури homo sovieticus особистісні інтенції і прагнення лідерства (марковані як егоїзм, кар'єризм, честолюбність), фактично — відбираючи у героя можливість самореалізації, тоталітаризм повинен був терміново заповнити порожнечу. Існування людини мало бути наповнене глобальним змістом і «великими справами» (як варіант — побудова електростанції, великого заводу, винахідництво, подолання старіння, смерті тощо). Життя «будівника соціалізму» було тотально підпорядковане служінню ідеї, партії, класу, народу, батьківщині; його морально-етичний кодекс ґрунтувався на надіндивідуальних цінностях — праці, колективізмі, вірі у світле майбутнє. Головною прикметою «справжнього чоловіка» у драматургії соцреа-

⁴⁸ Специфіка соцреалістичного мистецтва (й літератури зокрема) в тому, що воно не просто ретранслює модель нової людини, а саме *творює* її (так само, як творить модель нового радянського життя). Як зауважує Євген Добренко, «функція соцреалізму — створювати соціалізм — советскую реальность, а не артефакт. Точнее, реальность-артефакт <...> Распространен взгляд на соцреализм как на феномен сугубо неэстетический, но именно пропагандистский. Можно однако утверждать, что основная функция соцреализма сводится не к пропаганде, но к производству реальности через ее эстетизацию; соцреализм является радикальной эстетической практикой», див.: *Добренко Е. Соцреализм: советская империя знаков // Семіосфера радянської культури: знаки і значення / Ред. В. Хархун. Вип. 2. — К.-Ніжин, 2011. — С. 8.*

⁴⁹ *Хархун В. Соцреалістичний канон... — С. 267.*

⁵⁰ При цьому особистості відводиться роль безумовного слухняного виконавця наказів — навіть таких абсурдних і жорстоких, як директива Леніна знищити Чорноморський флот, аби кораблі не дісталися Центральній Раді (цю ситуацію зображує О. Корнійчук у драмі «Загибель ескадри»).

лізму став героїзм. Чоловіки випробовують себе, підтверджують власну маскулінність, ідучи на ризик, здійснюючи подвиги.

Класичною ілюстрацією до образу радянського героя, який прагне подвигу, є драма І. Кочерги «Підеш — не вернешся» (1935). Філософія соціальної активності змушує її персонажів їхати в експедицію, «завойовуючи» — як давні конкістадори — нові й нові простори. Їх захоплює романтика важкої, але благородної праці геологів, можливість відкривати багатства землі, оводнювати пустелі. У цьому контексті дуже прикметна репліка професора Мальванова:

Нам, більшовикам, потрібні простори, в яких не заходить сонце. І щоб це сонце світило мільйонам людей. Ми повинні прокласти шляхи, з'єднати моря, змінити напрямок рік. Ми повинні підкорити льодові простори й палючі пустині, щоб і там, на жовтих пісках, де віками білили кості верблюдів, розцвіло нове життя, зазеленіли поля радгоспів. Ми повинні завоювати пустині — для щастя людей, для соціалізму⁵¹.

Задля втілення цієї шляхетної мети homo sovieticus готовий пожертвувати всім — особистим життям, здоров'ям (травмований під час катастрофи поїзда Вернидуб іде в експедицію, не зважаючи ні на що). Життєве кредо героїв такого типу лаконічно окреслене в репліці Мальванова: «Назад — ніколи. Тільки вперед»⁵².

Але назагал тоталітарний героїзм не обов'язково пов'язаний з екстремальними ситуаціями, екзотичним антуражем гір, морів і пустель, воєнними чи революційними умовами — це героїзм повсякденності. Статус героя у соцреалізмі може отримати кожен — звичайний робітник, колгоспник, рядовий солдат. Доволі часто приклади героїзму репрезентовані у п'єсах на виробничу тематику. Заголовки цих творів незрідка відображають «мілітаристські» інтенції авторів (напр., «Штурм» (1930) О. Корнійчука, «Завойовники» (1931) Ю. Яновського). Персонажі цих творів борються за реконструкцію заводів і шахт, перевиконання виробничого плану, перемогу в соціалістичному змаганні — при цьому вони не тільки не уникають труднощів, навпаки, провокують їх замість обурюватися нереальним завищеним виробничим завданням, перевиконують його, беруть підвищені зобов'язання, із кількох можливих шляхів завжди обирають складніший. З огляду на це Ігор Смирнов пропонує розглядати соціалістичний реалізм крізь призму мазохістського характеру, який може здійснюватися лише через самопожертву⁵³. Роль особистості в соцреалістичному тексті зредукована до користі, яку вона може принести колективу. Як слушно зазначила В. Хархун, ця людина кодифікована лише через працю, несамостійна у своєму виборі, неавтономна у сфері свідомості⁵⁴. У виробничій драмі І. Микитенка «Справа честі» трудові звичаї стають головним

⁵¹ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 505.

⁵² Там само. — С. 505.

⁵³ Смирнов І. Психодіахронологіка: психоісторія русскої літератури от романтизма до наших днів // Новое литературное обозрение. — 1994. — Вып. 1. — С. 249.

⁵⁴ Хархун В. Соцреалістичний канон... — С. 273.

критерієм цінності людини, підставою для дружби і приязні, навіть ознакою «нової сексуальності», чоловічої привабливості (героїня готова покохати іншого за те, що він краще працює). При цьому праця і трудові звитяги трактуються не як засіб досягнення певної чітко усвідомленої мети — егоїстичної (високі заробітки і, як результат, — підвищення комфортності повсякденного життя) чи суспільно значимої (зростання економіки), а як безперервний самоцінний процес. Тетяна Круглова із цього приводу зауважує:

Социалистический труд самым устройством экономической системы социализма был выведен за пределы материальной заинтересованности и результативности: его целью было воспроизводство советского образа жизни. Реализация этой цели имела последствия и для самой трудовой деятельности, и для всей сферы культуры. Труд становился процессом бесперебойной растраты человеческих и природных ресурсов, дискурсом «бесконечного», своеобразной заменой трансцендентного, способом его присвоения и утилизации⁵⁵.

У боротьбі за здобуття статусу «справжнього чоловіка» homo sovieticus має бути готовий на першу вимогу партії пожертвувати не лише собою, а й життям близьких людей. Персонажі української соцреалістичної драматургії 1930-х років назагал із честю витримують цей іспит: батьки жертвують життям дітей, діти зраджують батьків. Руйнуючи рід (як основу патріархального світоустрою), вони утверджують нову спільноту — радянське суспільство, в якому спорідненість ґрунтується не на кровних зв'язках, а на відданості ідеї. Головний герой віршованої трагедії Леоніда Первомайського «Ваграмова ніч» (1933–1934) керівник більшовицького підпілля Ваграм із тактичних міркувань безпелаяційно відмовляється почати повстання на кілька годин раніше й порятувати цим єдиного сина Гордія, засудженого білогвардійцями на розстріл. Ідейний машиніст Черевко (герой філософської драми І. Кочерги «Майстри часу») у той момент, коли його син помирає від серцевої недостатності, виконує партійне доручення — готує потяг для поїздки на фронт, агітує залізничників:

Мій син... хлопчик мій вмирає... Якщо зараз не впорснути камфори — до ночі помре. То хіба ж це зупинить мене, примусить зійти з паровоза? Ні, товариші, — я ще міцніше натисну на важіль, бо й життя не потрібне ні мені, ні моему синові, якщо переможуть воєни революції⁵⁶.

Справжній чоловік у соцреалізмі — це людина із залізним серцем (як констатує приголомшений Карфункель). Особливе місце в «пантеоні героїв» раннього соцреалізму посідає образ Павлика Морозова. Його послідовники стали типовими персонажами драматургії 1930-х. У п'єсі Я. Мамонтова «Своя людина» піонер Тишко стежить за батьками, намагається поцупити й викинутихова-

⁵⁵ Круглова Т. Художественная репрезентация «нового человека» в контексте индустриализации // Идеологичні та естетичні стратегії соцреалізму / Ред. В. Хархун. — Вип. 1. — К., 2010. — С. 49.

⁵⁶ Кочерга І. Драматичні твори... — С. 484.

ну на горищі ікону Божої Матері, а коли дізнається про повернення репресованого «кулака» Загуби, вимагає негайно видати його владі. Лише випадковість перешкоджає йому донести на батька й виконати моральний обов'язок «юного лєнінця». У такий спосіб драматург демонструє страхітливий процес моральної деградації молоді, руйнування загальнолюдських цінностей і заміну їх псевдомораллю, здатною виправдати будь-які злочини. У п'єсі М. Куліша «Прощай, село» син «куркуля» Ільченка Дмитрик, обурений тим, що його не хочуть приймати в комсомол, прагне довести усім свою відданість ідеалам революції і для цього викриває батькову таємницю про сховані родинні цінності (золото й купчу на землю). На відміну від соцреалістичного канону, дитяча зрада у п'єсі Куліша постає як факт не героїчний, а трагічний.

Окрім ідеологічної «селекції» маскулінних рис, в українській драматургії 1930-х відображається також зміна традиційних уявлень про чоловічі суспільні ролі (годувальника, захисника, опікуна, керівника). Головною гендерною проблемою стає поступове витіснення чоловіків із тих сфер, де вони раніше домінували. Найпоказовіше цей процес можна відстежувати на прикладі драми І. Микитенка «Дівчата нашої країни». Її героїні прагнуть зламати звичні патріархальні уявлення про чоловічі й жіночі ролі, доводячи, що вони здатні працювати нарівні із чоловіками, бути самостійними та встановлювати свої «правила гри». Конфлікт ліричної комедії подвійний: 1) протистояння старої і нової концепцій фемінності, репрезентоване на прикладі суперечки Марії Шапіги з матір'ю («позитивна програма» жіночої самореалізації для матері включає сім'ю та заможне життя, Маша натомість рішуче заперечує проти обмеження життєвого простору патріархальними цінностями й запекло захищає своє право стати бетоняркою); 2) боротьба старої патріархальної моделі гегемоністської маскулінності й нової фемінності: перший варіант — дівчата-бетонярки / старі робітники, які не хочуть пускати їх до блоку; друга модель — дівчата-бетонярки / американський інженер Гейвуд, що вимагає заборонити жінкам працювати на бетоні. Доводячи власну правоту, дівчата у перший же день роботи виконують план і викликають бригаду хлопців-комсомольців на змагання. Укладка бетону (як синонім важкої фізичної праці) традиційно сприймається як «чоловіча справа». Поява дівчат-бетонувальниць, які успішно конкурують із чоловіками, є фактором, що загрожує зруйнувати традиційну модель маскулінної ідентичності. Однак заявлена у драмі проблема гендерної рівності не вичерпується лише бетоном. Окрім успішного опанування чоловічої професії, героїні ліричної драми Івана Микитенка (як втілення архетипу амазонки, діви-воїна) влучно стріляють і навіть стають червоноармійцями полку, тобто претендують на ще одну сферу властиво чоловічої самоідентифікації — мілітарний дискурс⁵⁷. На додаток до цього Микитенкові героїні схильні до засто-

⁵⁷ Це не поодинокий випадок: українська драматургія 1930-х років рясніє такими образами. Наприклад, у п'єсі О. Корнійчука «В степах України» маршал Будьонний став свідком парадку самодіяльної сільської кавалерії, серед бійців якої — кілька дівчат. А у «трагемі» Л. Первомайського «Комсо-

сування у мовленні експресивної лексики, брутальності, що також традиційно сприймалося як ознака маскулінного дискурсу. Позаяк жінки працюють і можуть самі себе забезпечувати, чоловіки поволі втрачають роль годувальників; редукується також звична маскулінна роль захисника й опікуна (сильна жінка — традиційна фігура соцреалістичного тексту — здатна сама про себе подбати); поодинокую сферою маскулінного домінування залишається роль керівника (партійного лідера) як утілення архетипу Батька, який виступає «істиною в останній інстанції» (Берест у «Платоні Кречеті» Корнійчука, Вересай у сатиричній комедії «Соло на флейті» Микитенка та ін.).

Так у суспільстві порушується гендерний баланс: жінки поступово проникають у ті сфери суспільного життя, які традиційно вважалися маскулінными; чоловіки втрачають можливості для гендерної самореалізації та самоствердження. Однією з найважливіших перформативних рис гегемонійної маскуліності є сексуальна зверхність. Homo sovieticus, навпаки, нездатний зайняти домінуючу позицію стосовно жінок: письменники незрідка загострюють увагу читача на чоловічому безсиллі своїх героїв. Наскрізним мотивом у драматургії Івана Микитенка є ігнорування дівчиною залицянь хлопця. Прикладом можуть бути стосунки Небаби й Коваля («Диктатура»), Олени Череди й Тереня Крижня («Кадри») тощо. У п'єсі «Дівчата нашої країни» чоловіки назагал не здатні домінувати над жінками. Лотоцька підпорядковує собі Шметелюка. У парі Марія Шапіга — Пронашка дівчина є раціональною, діловою і спокійною, а Пронашка — ліричним, сентиментальним і безвольним (помилково трактуючи Маріїну боротьбу за звільнення Шметелюка з «полону кохання до буржуазки» Лотоцької як вияв кохання, він, замість усе з'ясувати, збирається втікати на іншу «будову століття»). Валя перевиховує індивідуальника Степана Шкурку, і той урешті погоджується записатися до колгоспу.

Типовий персонаж соцреалізму — інфантильний чоловік. Передовик, винахідник, герой, він абсолютно безпорадний в особистому житті. Як, наприклад, титульний герой драми О. Корнійчука «Платон Кречет». Цей твір цікавий тим, що його центральні герої — не робітники чи селяни, а лікарі й архітектори (представники нової інтелігенції). Образом талановитого хірурга-експериментатора Платона Кречета Корнійчук сприяв витворенню міфу про високоморальну радянську людину, яка працює не заради власного самоствердження, а задля високої мети. Він бореться із передчасною старістю, пофаустівськи намагається примусити смерть відступити. (Позитивізм радянської ідеології, віра в науку і розум створювали заплановану позитивістську мету життя.) Однак цей прекрасний талановитий герой банально не може

мольці» (1930) Ольга мріє стояти з гвинтівкою на варті коло цейхгаузу, як усі хлопці, хоче бути рядовим бійцем загону, без уваги на те, що вона дівчина. Ця мрія здійснюється, і вона йде на фронт.

налагодити особисте життя, розібратися у стосунках із Лідєю, і в цьому йому допомагає голова виконкому товариш Берест як втілення архетипу Батька⁵⁸.

Реверсія традиційних гендерних ролей, втрата чоловіками домінантних позицій у багатьох сферах суспільного життя, загальна криза патріархального світогляду — ці процеси, що позначили кризу маскулінності ХХ століття, мають витoki в 1930-х роках. З одного боку, через репресії та Голодомор відбувалося фізичне винищення представників «активної» (гегемоністської, сильної) мужності й перевиховання представників «м'якої» (слабкої) маскулінності, з іншого — нав'язування молоді через літературу та інші форми «суспільної свідомості» бажаної для тоталітаризму маскулінної моделі homo sovieticus. Як наслідок — сформувалася радянська модель маскулінності, що передбачала домінування чоловіків, інфантилізованих у тоталітарній державі. Вплив біоенергетики радянської системи на колонізовану українську чоловічість виявився руйнівним.

⁵⁸ Прикметно, що рідного батька-машиніста герой ніколи не бачив, лише чув від матері легенду про його геройську смерть. Не маючи поряд чоловіка, який став би прикладом для наслідування, сприяв формуванню маскулінної ідентичності, Платон Кречет у тоталітарній радянській спільноті перетворюється на ідеальний об'єкт гендерних експериментів. Тож не дивно, що саме цей персонаж найпоказовіше репрезентує соцреалістичну модель маскулінності.

Від травми до сповіді: культурологічні проекції українського нарративу війни

Ірина Захарчук

Що більша часова дистанція відділяє нас від Другої світової війни, то потужнішою розбудови зазнає змістове поле довкола неї. І це не випадково, адже для українського суспільства Друга світова війна залишається ціннісним барометром української ідентичності. Аналітична оптика сфокусована довкола політичних, історичних, соціальних вимірів, які творять цілісний нарратив. Тексти, які демонструють культурну антропологію війни, посідають у ньому особливу нішу. Адже всі вони дотичні до стратегічних концептів, пов'язаних із форматуванням моделей пам'яті, канонізацією героїв, демонізацією ворогів та маргіналізацією жертв або ж стиранням демаркаційної лінії між ними та продукуванням якісно інших підходів.

В українських проекціях пам'ять про Другу світову війну, пов'язана з кількома ключовими проблемами. Перша з них полягає в «десталінізації» меморативного вектора і розумінні штучності та ідеологічної заангажованості конструкту «Велика Вітчизняна війна» у проекціях на український досвід. Хронологія війни для України не тотожна датам 22 червня 1941 року — 9 травня 1945 року, а поширюється на 1 вересня 1939 року і триває до середини п'ятдесятих років (продовження національно-визвольної боротьби українців). Друга проблема виявляє гетерогенність українського суспільства: українці воювали в різних арміях, часто по різні боки барикад. Сама ж війна акумулювала боротьбу як із гітлерівським нацизмом, так і з советським тоталітаризмом. І нарешті, найбільше викликів оприявнює дилема, яка полягає у потребі «зрівноважити образи жертви, героя та учасника злочину»¹. Ярослав Грицак зазначає: для українців доволі складно усвідомити і прийняти, що під час війни їхні предки були не лише героями і жертвами, а й злочинцями. На думку Владислава Гриневича, в нинішній ситуації українці лише на почат-

Поштова адреса: Рівненський державний гуманітарний університет, вул. С. Бандери, 12, 33028, м. Рівне. *E-mail:* zaharchuk.irina@mail.ru

¹ *Стриек Т.* «Війна за війну» 2005–2010 рр. Стратегії політики пам'яті про події 1930-х — 1950-х років у Центральній та Східній Європі // Сучасні дискусії про Другу світову війну: збірник наукових статей та виступів українських і зарубіжних істориків / Упор. Я. Грицак, П. Кендзьор, С. Турканик. — Львів, 2012. — С. 37.

ку шляху «від тріумфу до травми», шляху, що передбачає рівновагу між деміфологізацією та дегероїзацією війни і пам'яттю про тих, хто здобув у ній перемогу, а також введенням у суспільну свідомість понять «покаяння» і «відповідальність за злочин»².

Закономірно виникає питання про роль текстів художньої літератури в реструктуризації українського нарративу війни та перезавантаженні моделей пам'яті. Як і у вимірах ментальної історії, український варіант воєнної прози оприявнює кілька дискусійних планів. Перший полягає в тому, що українська література тоталітарного зразка слугувала засобом соціокультурної адаптації та пропаганди. Увесь багатогранний і травматичний досвід війни вона уніфікувала до однозначних формул на кшталт «герой» — «ворог», «подвиг» — «зрада» та чіткого поділу насильства на *наше* (котре належало возвеличувати й сакралізувати), і *не-наше* (підлягало демонізації і затавруванню). Також літературний нарратив війни у версії тоталітарного зразка проартикулював чітку диспропорцію між цінностями особи і держави з виразною тенденцією до культивування офіційних ідеологем (їх змістове наповнення зводилось до обслуговування таких міфів, як «керівна роль комуністичної партії в перемозі над фашизмом», «визвольна місія Червоної армії у Великій Вітчизняній війні», «дружба народів як запорука розгрому ворога» тощо). Незважаючи на присутню корекцію в рецепції досвіду війни, привнесену поколінням українських шістдесятників (оприявнення травми воєнного дитинства, акцентах на гендерному дисбалансі суспільства внаслідок воєнних втрат, проблемі неповної родини і появи покоління чоловіків, які й у дорослому віці потребують заступництва жінки), український літературний нарратив продовжував функціонувати в амбівалентному стані. З одного боку, рецепція війни залишалася консолідаційним чинником для всієї літератури, а з іншого — Друга світова війна як найпотужніший травматичний фактор культурної свідомості перебувала в координатах нецілісної інтелектуальної відрефлектованості, ніша приватного в ній залишалась до кінця не заповненою. У такому стані українська література проіснувала до розпаду советської імперії.

Постсоветський період української літератури з новою силою оприявнив динамічний процес долання кризи цінностей, породженої імперським синдромом, та реструктуризацію ідентичності. Ретрансляція нових змістових параметрів відбувалася через переписування досвіду війни, що змінило інтелектуальний клімат суспільства загалом. Наприклад, найбільш резонансні твори української літератури за останні роки — «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Століття Якова» Володимира Лиса, «Танго смерті» Юрія Винничука, «Червоний» Андрія Кокотюхи та інші — в різний спосіб кодифіку-

² Грицак Я. Незрозумілий Голокост // Сучасні дискусії про Другу світову війну: збірник наукових статей та виступів українських і зарубіжних істориків... — С. 89; Гриневич В. Український вимір війни та пам'яті про неї // Сучасні дискусії про Другу світову війну: збірник наукових статей та виступів українських і зарубіжних істориків... — С. 64.

ють поліфонічність українського нарративу війни і через звернення до приватних історій надають остаточної легітимності раніше табуованому досвіду.

Щодо теоретичної рефлексії над українською військовою прозою, то домінантною залишається тенденція, яку можна окреслити словами Марка Павлишина, коли

соцреалісти та їхні товсті романи згадуються, як і раніше, якщо не з пієтетом, тоді все ж таки в неперебудовано схвальному тоні у таких канонотворчих контекстах, як історичні огляди й педагогічні матеріали. <...> Структура успадкованого радянського суспільства, і зокрема його освітніх установ, не перестала відтворювати й підкреслювати потреби конформізму й участі в дисциплінованій, навіть авторитарній системі суджень³.

Відповідно маємо очевидну розбіжність між мовою аналізу і мовою практики. На наше переконання, інерція до продукування «дисциплінованої системи суджень» зберігає достатній ресурс для самовідтворення і модифікації в освітньому сегменті літератури. Не вдаючись до аналізу причин такого стану, означимо перспективи, котрі можуть стати продуктивними у реструктуризації нарративу війни в українських проєкціях.

У переважаючому каноні української літератури засадничою має бути презентація множинних, часто взаємно суперечливих досвідів, які перетнулися у Другій світовій війні і були зорієнтовані на різні системи цінностей. Другий аспект можна означити як «деромантизацію війни». Адже в радянському героїчному нарративі «романтику шукали там, де її в принципі не може бути — у способах знищення ворога, стражданнях помиряючих, трагедіях зруйнованих сімей»⁴. Деромантизація війни передбачає перенесення акцентів на опис стратегій виживання (як воїнів, так і цивільного населення). Залежно від обставин і моральних імперативів ці стратегії включали різні психологічні стани й моделі поведінки: від мужності, жертвовності, подвигу до страху, відчаю, колаборації з ворогом, участі в злочинах. Важливо взяти до уваги, що межа між ними була рухомою та прозорою і залежно від обставин одна й та сама людина могла бути і героєм, і боягузом. Третій аспект пов'язаний з уписуванням нарративу війни в дискурс насильства як альтернативну аналітичну стратегію для написання історії літератури. Йдеться про те, щоб розглядати мілітарні проєкції української літератури не в системі стадіальної схеми: класицизм — сентименталізм — романтизм — модернізм — соцреалізм — постмодернізм, а як проєкт, котрий відображає історію насильства в літературі загалом. Варто зауважити, що дискурс насильства неможливо розкрити вповні без урахування колоніального синдрому в українській літературі та впливу колоніальної стратегії письма на функціонування мілітарного нарративу. Такий підхід урізноманітнить способи продукування знань із урахуванням культурних контекстів.

³ Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. — К., 1997. — С. 185–186.

⁴ Гриневиц В. Міт війни та війна мітів // Критика. — 2005. — Ч. 5. — С. 3.

Очевидно, з різних причин (ідеологічної селекції та авторської самоцензури) тексти художньої літератури потребують ґрунтовного перепрочитання для розбудови полірівневого нарративу війни. Одним із варіантів, котрий може сприяти у виборі аналітичного інструментарію, є інтеграція у спільну пояснювальну модель текстів із різних змістових полів. Ідеться про тексти як різної культурної генеалогії, так і функціональності. Наприклад, художні твори можуть бути суголосні як егодокументам (спогадам, листам, щоденникам), так і докуметальним джерелам і науковим студіям. Такий підхід дозволить компенсувати незаповнені ніші в кожній окремій царині, додати нових змістових вимірів та інтерпретаційних акцентів у спільний культурний простір.

Саме такими засадами ми керуємося у процесі реконструкції українського нарративу війни. Для зіставлення обрано роман Докії Гуменної «Хрещатий Яр (Київ 1941–1943)», уривки зі «Щоденника» Олександра Довженка, що відтворюють авторську візію нацистської окупації Києва, та спогади Федора Пігідо-Правобережного «Велика вітчизняна війна». Вибір саме цих текстів зумовлений їх виразною зорієнтованістю на розкриття індивідуального досвіду та переживання травми війни в її емоційному, психологічному та етно-національному вимірі.

Роман Докії Гуменної «Хрещатий Яр (Київ 1941–1943)» уже самою назвою оприявнює трагічну сторінку в українському нарративі війни, пов'язану з нацистською окупацією Києва. Твір вирізняється тим, що зосереджує увагу на досвіді цивільного населення, досвіді не менш трагічному і значущому як для розбудови альтернативної моделі пам'яті, так і для поліфонічності українського мілітарного нарративу. «Хрещатий Яр» названий романом-хронікою, що засвідчує авторське прагнення задокументувати пережите з позиції свідка та художнього аналітика. Детальна виписаність хронології подекуди шкодить мистецькій цілісності твору. Проте варто врахувати, що письменниця свідомо обрала таку стратегію, адже своє завдання вбачала у максимальній концентрації фактологічного багажу, який мав пізнавальне завдання та був покликаний легітимізувати множинні виміри українського досвіду Другої світової війни. Тому в романі взаємодіють кілька художніх настанов: з одного боку — літопис нацистської окупації Києва з намаганням донести максимум інформації, а з іншого — прагнення соціокультурної адаптації колективної травми в моделі української інтелектуальної історії та української літератури зокрема.

За версією авторки, життя української столиці акумулює множинні вияви конфлікту цінностей, ідеологічних імперативів та стратегій боротьби за виживання. Безперечно, загальний пафос роману різко дисонує з інтерпретаційними моделями соцреалістичного мистецтва, котре наголошувало на героїчній боротьбі советських громадян, апелюючи до категорій *подвигу*, *жертвості*, *масового героїзму*. У канон соцреалізму твір Докії Гуменної не міг потрапити з політичних, ідеологічних та естетичних міркувань. Проте і пост-тоталітарна модель української літератури не окреслила параметрів власне

українського нарративу війни, зупинившись на неприродному симбіозі тоталітарних й антиколоніальних пояснювальних моделей та перемістивши їх у дедалі поширювану практику культурної амнезії. Відповідно в українській художній свідомості в одній меморативній площині продовжують співіснувати такі різні за ціннісними орієнтаціями і мілітарною риторикою твори, як «Прапорonosці» Олеся Гончара, «Огненне коло» Івана Багряного, «Хрещатий Яр» Докії Гуменної, «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука тощо. Можна констатувати, що на літературу перенесено таку інтерпретаційну парадигму, згідно з якою все, що відбувалося у минулому в історії і в гуманітарній сфері, присвоюється як спільне надбання, і моделі такого присвоєння передбачають зникнення конфліктів, а точніше їх вилучення із колективного культурного досвіду. Отже, якщо в советській літературній схемі роман Докії Гуменної органічно не надавався до розбудови ідеологічних агресивно-оптимістичних стратегій, то в постсоветську добу через брак цілісного переосмислення літературного досвіду тоталітарної доби і ревізії канону (як матриці колективної ідентичності і культурної свідомості) твір залишився у площині доповнення соцреалістичного іконостасу «новими іменами»⁵.

Але перспектива розбудови українського нарративу війни не втрачає своєї актуальності, і в цьому контексті роман Докії Гуменної заслуговує на аналітичну увагу з кількох позицій. Передусім це зразок добротної прози, базованої на традиції сповідального письма. По-друге, авторка презентує епоху 1920-х років, що увійшла в українську літературу як «розстріляне відродження». Відповідно естетична і стилістична закоріненість письменниці в часі максимальної творчої реалізації українських митців дозволяє говорити про спадкоємність перерваної в часи тоталітаризму літературної школи і традиції. По-третє, «Хрещатий Яр» втілює полемічну настанову щодо ustalених міфів советської мілітарної доктрини, і саме ця альтернатива розширює межі дискусії про українську колективну ідентичність епохи соціальних трансформацій, ціннісні параметри української літератури та модифікації канону, спричинені досвідом війни. По-четверте, роман Докії Гуменної (як і вся її літературна спадщина) привносить інтерпретаційну поліфонію в осмислення української інтелектуальної історії та розуміння її складних переплетінь і діалогів з історією соціальною. У цьому контексті не можна оминути той факт, що інтерпретація досвіду війни презентована саме жінкою. Отже, можна говорити про гендерну ідентифікацію нарративу війни і розбудову пояснювальної моделі з погляду жінки. Всі ці фактори спонукають до нового прочитання роману Докії Гуменної та пошуку механізмів для його інтеграції в українську художню свідомість.

Аналітичні студії над романом Докії Гуменної варто розпочати з окреслення хронологічних параметрів. Ідеться про те, що саму війну автор-

⁵ Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. — К., 1997. — 447 с.

ка вписує в українські визвольні змагання 1918–1920-х років. Відповідно націєтворча стратегія є однією із засадничих у творі та інспірує розвиток конфліктів, моделювання персонажів та структуризацію простору війни. Головна героїня — Мар'яна Вересоч — вбачає у війні шанс для відновлення українського державного та культурного проекту. Отже, відповідь на стратегічне запитання «Що з нами відбувається?» вона проектує на трагічний досвід минулого і врахування його уроків у майбутньому. Відповідно хронологія (1941–1943), заявлена у назві роману, контекстуально має набагато ширше прочитання і вказує на те, що це не лише Україна часів нацистської окупації, а й Україна у протистоянні з тоталітаризмом різних гатунків, Україна в ситуації вибору і суспільних зламів. У версії авторки Київ є символічним втіленням українського екзистенційного вибору і перезавантаженням шкали цінностей.

Поліфонія буття в часі війни та окупації найвиразніше представлена в настроєвому модусі. «Хрещатий Яр» можна вважати романом настроїв. Багатомірна настроєва модель акумулює різні суспільні верстви, презентує протилежні політичні угруповання, носіїв антагоністичних ідеологій. Можна говорити про настрій Києва як символічного персонажа роману і настрої його жителів, які втілюють різні грані життя під окупацією. Тому Київ має багато профілів і настроєвих перевтілень. На початку роману це часо-простір очікування, надії і сподівань на зміни:

Оцей раптовий зрив усієї звиклої рутини щоденності, оця розвернена безодня невідомості завтрашнього дня, оця боротьба в душі — жаль за навик обрізаними канатами минулого і радісний подих чогось нового. Яке не страшне, — а незвичайне, небувале. Радість зміни, щохвилинна новина, хай моторошна⁶.

«Боротьба в душі» стає наскрізним настроєвим еквівалентом жителів міста, що в сукупності творить динамічний і змінний образ української столиці. Динаміка змін відображена у конфлікті між советським і українським виміром міста, що постає в перші дні війни. Реалії повсякденного життя Києва відтворено колоритно і багатогранно. Передусім це стосується нагнітання істерії, агресії і підозри, що стає наслідком дії пропагандистської машини. Достовірної інформації про становище на фронті звичайні громадяни отримують дедалі менше, натомість більшого розмаху набуває недовіра і «полювання на шпигунів».

Найбільше ж розвинулася шпигуноманська міфологія. За цих кілька днів наплодилася шпигунів і диверсантів сила-силенна. Всі вони з вибуховими речовинами, фотоапаратами, радіоапаратами, револьверами, таємними планами, списками установ, повідомленнями. І всіх цих шпигунів та диверсантів виловлювали діти. Найбільш підозрілі — фетрові капелюхи. Дуже часто бачиш — гурт дітлахів провадить кудись опасистого статечного громадянина у фетровому капелюсі⁷.

⁶ Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941–1943): Роман-хроніка. — К., 2001. — С. 8.

⁷ Там само. — С. 14.

У романі показано, як українська людинність втягнена у советські мисленневі схеми з домінантою страху й агресії, стає заручницею пропагандистських фобій і побічних дій мобілізаційного ресурсу влади. З одного боку, такі неконтрольовані інстинкти є наслідком перебування у закритому соціумі та постійного пресу чітко фільтрованої інформації. Адже не випадково з особливою ревністю шпигунів «виловлюють» саме діти, котрі зростали в атмосфері підозри й настороженості. Їхня поведінка — це результат цілеспрямованого впливу на масову свідомість, а також проекція насаджуваних схем поведінки в дорослому світі. Нагнітання недовіри і пошук ворога є свого роду маскуванням тривоги, що наростає. З іншого боку, це спосіб приховати, загнати у підсвідоме страх перед майбутнім, упорядкувати колективну реальність (котра дедалі більше стає неконтрольованою і хаотичною) до усталеного поділу на «своїх» і «чужих».

Отже, Київ перших місяців війни у романі постає як місто засадничо амбівалентне, у якому панують подвійні стандарти життєвої поведінки, виплеканої тоталітаризмом. Офіційний вимір — це мітинги громадськості, загони самооборони, створення ліній укріплень довкола міста, а неофіційний — панічна втеча високопосадовців із родинами, примусова евакуація всіх підозрілих для влади громадян, грабунки і мародерства. Наявність таких протилежних реалій оприявнює різні стратегії виживання і пошук власних життєвих смислів. Відповідно українське суспільство у романі постає не ідеологічно і політично монолітним колективом, а суспільством із дуже різними прагненнями, життєвими установками і переконаннями. Під пером Докії Гуменної Київ — це місто-калейдоскоп, у якому одна побутова сцена змінює іншу, а урочисто-парадна риторика штатних промовців від влади розвіюється від моторошних чуток у міському середлюдді.

А події женуться навзаводи. Учора — мітинг інтелігенції, сьогодні вимітається бюрократичний і спекулянтський Київ всіма дорогами, всіма видами транспорту. Учора на тім мітингу «виділені» промовці кричали завчено про нашу воєнну й політичну міць, всі при словах «наш любимий вождь» вставали й ритуально аплодували... І зовсім не здавалося, що цими днями вирішується доля України, а виглядало лише на черговий мітинг, де «вносять постанову просити уряд випустити нову позику»⁸.

Советський Київ у романі еволюціонує від пихато-самовпевненого до приховано-озлобленого і підступного. Часто у його змалюванні з'являються пародійно-іронічні інтонації. Вони підсилюють враження несправжності советської дійсності та цінностей, нею культивованих. Крах ідеологічних імперативів найвиразніше проявляється у змалюванні «міщанського» Києва — тієї частини людинності, котра за будь-якої влади знаходить способи до матеріального добробуту і стабільності. Саме цей Київ демонструє крах соціального експерименту, кінцевою метою якого є «загальна рівність і братерство».

⁸ Там само. — С. 28.

Сьогодні вже біля всіх гарних, нових будинків стоять вантажні автомашини, переповнені людьми й речами. Прекрасно зодягнені жінки сьогодні не соромляться нести на плечах клунки, наплічники і не сподіваються послуг носильників. Не спиняє втікачів і те, що машин не вистачає. Вони наймають підводи, довжелезними валками стоять ті підводи по обочинах тихіших вулиць, пасажери зграями юрмляться біля них. Це пакується в дорогу світ завмагів, касирів, заготівельників та усіх тих, хто боїться розгрому⁹.

Київ у мандрівці до себе. Київ, який зривається з усталеного ритму й намацує нові життєві орієнтири, — ця настроєва паралель визначальна для портретування міста як живого духовного організму. Війна є тим викликом, що спонукає кожного мешканця шукати способи для адекватної реакції. Для людей, інтегрованих у советську систему цінностей, ці відповіді категоричні й беззастережні. Їх змістовим еквівалентом є нагнітання ненависті та легітимізація насильства. У романі докладно відтворено примусову евакуацію киян. Наче з екранів пропагандистських фільмів зійшли комісари з наганями, які супроводжують ешелони з евакуйованими, застосовуючи фізичну силу й погрожуючи розстрілом усім, хто прагне повернутися до Києва. Обрана тактика виказує апробовану схему поділу суспільства на громадян першого і другого сорту. Відповідно гасло, яким комісари залякують громадян (про ворогів і зрадників), оприявнює репресивні технології, які продукує советська система, навіть перебуваючи у стані загрози й дезорієнтації.

Німецький Київ наділений рисами хижака й окупанта. Авторка докладно відтворює крах сподівань киян на те, що нова влада принесе їм нові стандарти життя і — найголовніше — можливість самостійно вирішувати власну долю і облаштовувати побут. Показниками психологічного стану цивільного населення у романі є страх, розпач, боротьба з голодом і пошук шляхів до фізичного виживання. У просторовому плані авторка окреслює німецьку окупацію через трагедію Бабиного Яру, виселення киян із центру міста й масову депортацію цивільного населення. Ці просторові моделі у творі символізують тотальність смерті, маргіналізацію правового статусу мирних жителів і позбавлення їх дому як духовного і матеріального захисту. Злидні, голод і боротьба за виживання докорінно змінюють образ міста.

Вже визначився профіль майбутнього сільськогосподарського заґумінку. Не великої столиці з кількатисячолітньою тяглістю культурних нашарувань, а глухої провінції, як і приречено Києву новими завойовниками. Увечері ще більш схожий Київ на глуху глушину, великий хутір¹⁰.

«Хуторизацію» Києва відтворено через промовисті сцени повсякденного життя, деталі побуту і резонансні події. Авторка наголошує на моральних чинниках окупаційного режиму: приниженні культурної спадщини завойованих народів та їх духовному упокоренню.

⁹ Там само. — С. 19.

¹⁰ Там само. — С. 226.

Невідомо, нащо командуванню збройних сил переможної Великонімеччини потрібен цей будинок Академії Наук на бульварі Шевченка, з чотирма науково-дослідними інститутами, лабораторіями, бібліотеками, експонатами, картотеками, столами, стільцями, шафами, мапами, схемами, майстернями, фотонегативами. Власне, саме цього всього й не треба, як наочно пересвідчилися роззяви. Все це летить через вікна з третього поверху, грюкається об каміння, розлітається у друзки, листочки мають у повітрі, відлітають у вирій, скло бряжчить, дерево крекче... <...> Німецькому командуванню потрібен будинок, а книжки й інститути якоїсь тубільної Академії Наук завойованому переможною Великонімеччиною народів не потрібні. Все те може йти на смітник¹¹.

У прагненні позбавити культурного коріння українців, стерти їх історичну пам'ять окупаційний нацистський режим тотожний советському тоталітаризму. Водночас паралелі між двома режимами у творі показано через кон'юнктуру поведінку певної групи людей, які знаходять вигідні життєві ніші і з особливою ревністю служать кожній владі. Соціальне замовлення від нацистського та советського режимів вони усвідомлюють дуже чітко та ревно його виконують: доноси на нелояльних до влади громадян, «пошук шпигунів і диверсантів» та здобуття матеріальних благ коштом приниження і страждань іншого. Але у версії Докії Гуменної травматичний чинник дає поштовх до ціннісної ревізії. Для одних колективна травма обертається на депресію та апатію, інших спонукає до пошуку шляхів протидії насильству. Саме на перетині цих буттєвих парадигм бачимо обриси українського Києва. Саме ця аналітична парадигма «дороги до себе» стає визначальною у відтворенні буття в час війни та окупації.

Письменниця не ідеалізує український Київ. Його відродження постає здебільшого у драматичному, почасти (як і Києва советського) в іронічно-сатиричному вимірі. Магістральна дилема кшталтування української колективної ідентичності зосереджена на індивідуальному досвіді, особистому виборі й пошуку сенсотворчих моделей у ситуації розчарування, зневіри і кожночасної загрози життю. Саме цей аспект — буття між життям і смертю — визначальний у динаміці буття української столиці. «В українців є одна вічна тема: бути чи бути. Здається, ще ніхто не дав відповіді на неї, хоч кожен має свою»¹², — заявляє один із героїв роману, який є українським письменником.

Український Київ має багато профілів та світоглядних самоокреслень. Він неоднорідний, суперечливий, схильний до політичних коливань і зміни переконань. Значною мірою над ним тяжіє спадщина советського режиму із практикою ставати на бік влади, намаганням знайти сильного покровителя. З іншого боку — український Київ прагне віднайти власну дорогу в круговерті війни, спираючись на тяглість національної традиції та відродження культурної спадщини. У романі ідентифікацію українського Києва здійснено передусім у культурософських, а не політичних координатах. Відповідно, у вер-

¹¹ Там само. — С. 185.

¹² Там само. — С. 359.

сії Докії Гуменної, опозиційність українського Києва до Києва советського і нацистського є однією зі складових у дистанціюванні від минулого для віднайдення самодостатньої ніші у реаліях теперішнього.

Очікування киян на прихід німецького війська у романі представлено через множинні змістові моделі. У настроях пересічних містян переважає меморативний фактор, пов'язаний із пам'яттю про українські визвольні змагання 1918–1920-х років. Більшість сподівається, що прихід німців сприятиме повнокровному завершенню проекту української самостійної держави. Колективна пам'ять зберігає образ німецької влади як захисника приватної власності, ініціативи, охоронця свобод індивіда. Один із персонажів роману — Семен Кучерявий, якому в юності випало стати очевидцем становлення української незалежності — прагне зустріти друзів молодості та розпочати нове життя. Так чи так, але від зустрічі з німцями Київ підсвідомо прагне повернення у минуле. Зацикленість на минулому (чому сприяла поширена за часів СРСР інформаційна блокада) спричинила випадання з реалій сьогодення і підживлювала ілюзію українських мрійників.

Увесь Київ нетерпляче чекає приїзду українського уряду. Щодня на вулицях і площах роїться людність і чекає. Повинен же з'явитися якийсь трибун, якийсь організатор людських воль проти навіки заваленого режиму — і всі ринуть до нового життя, так довго здушваного червоною п'ятірнею. Повинен же хтось приїхати — як не на білому коні, як не з корогвами, не в синьому жупані із зеленим шликом, як не через Золоту Брану, то з вокзалу на автомашині. Ну, кат його бери, пішки прийди, виліз тільки на балкон недогорілого облпарткому й крикни: «Ми — уряд українського народу — проголошуємо народну волю...» Збіжиться усе, що є в Києві живе, криве, сліпе й хворе. А то — нема нікого! Аж тепер видно, як зачистили більшовики усе найцінніше з Києва, вивезли усіх таких, хто міг би виринути ось зараз та очолити оцю спраглу бути кимось організованою масою, оцю неслухняну, невідповідальну людність, що не боялася лишитися в Києві, але й обезголовлену без своєї інтелігенції¹³.

Отже, в образі українського Києва поруч зі сподіваннями на докорінні зміни не менш посутньою залишається проблема «розінтелігенчення», втрати інтелектуального проводу, здатного очолити самоорганізацію суспільства.

В авторській версії пошуку автентичних буттєвих координат можна виділити кілька проблемних зрізів. Перший стосується нетривкості та внутрішньої розбалансованості українського політичного життя, другий спроектовано на інтелектуальні обрії української столиці. Політичний аспект доречно означити як дорогу з ілюзорного минулого у трагічне сьогодення. Як зазначено вище, трагічне прощання з ілюзіями в романі відтворено багатогранно. Зміну у світосприйнятті киян ілюструють влучні формули. Перша з них, культивована нацистською пропагандою, — «Гітлер — визволитель» — трансформується у масовій свідомості до розуміння «ми — окуповані». Водночас

¹³ Там само. — С. 133.

українська формула війни заявлена у вислові, який розкриває прагнення до справжнього, а не імітованого визволення від насильства. Прикметно, що в романі її проголошує селянка, чиї міркування є втіленням українських колективних сподівань: «Дай Боже, щоб це минулось, а старе не вернулось!»¹⁴ За цією буттєвою установкою приховано людські трагедії і пошук нових способів виживання, спротиву та розбудови української ніші.

Український Київ Докії Гуменної — це зустріч Сходу і Заходу, пошуки діалогу між двома досвідами буття — в советській імперії і в політичній еміграції. Незнання і нерозуміння реалій життя кожної зі сторін призводить до взаємних звинувачень, підозр, непоправних трагедій. Наприклад, елегантно зодягнена пані з міської управи побивається, що виплеканий в уяві образ Києва різко дисонує з реаліями окупованого міста:

Боже, я з дитинства мріяла про ту хвилину, коли побачу Київ! Мене ж вивезли звідси немовлям. Київ — це було щось святе! Вимріяна кожна вулиця. А тут те вимріяне ніякого враження не справило, його заслонила сірість. В мене аж серце упало, як я побачила цю сірість. Засмічені вулиці, сіра публіка, що не вміє навіть убратися. Жодного капелюха, самі хустинки, ватянки. Все таке сіре, убоге, обшарпане...¹⁵

Образливий для киян вердикт унаочнює комунікативну і світоглядну кризу, долання якої стає для української спільноти іспитом на громадянську зрілість. Твір переповнений розмовами та дискусіями між представниками різних політичних сил і орієнтацій, що творить альтернативний сюжет. У його основі — досвід міжвоєнного покоління української інтелектуальної еліти, її підпадання під сугестивну силу тоталітарних ідеологій та болісне вглядання в себе. Випробування і трагедії, які випали на долю української інтелігенції в окупованому Києві, відтворено через розповідь про масові розстріли кращих її представників, зневіру і розпач тих, хто залишився на волі і врешті віднайдення нових духовних орієнтирів для поступального руху.

У пізнавальному вимірі роман Гуменної містить докладну розповідь про перипетії культурного життя Києва. Відтворено подієву канву короткочасного відродження, яке брутально обірвала нацистська влада розстрілами в Бабиному Яру, знищенням української преси та заборонаю українських освітньо-культурних товариств. Один із героїв твору (класичний київський міщанин, котрий дуже вдало вміє пристосуватись до будь-якої влади), провівши кілька днів у в'язниці, розповідає дружині про поведінку заарештованих українських діячів:

А знаєш? Україна таки буде! <...> Я ці три дні просидів у одній камері з попереднім головою міста Багазієм. Три дні тільки про Україну й чув. Він же ні про що більше не говорить, тільки про Україну. Сам худий, як скелет, очі блищать і коли каже: «Ось побачите, Україна буде!» — то не можна йому не повірити. <...> Ти не уявляєш, що там у тюрмі

¹⁴ Там само. — С. 312.

¹⁵ Там само. — С. 163.

діється. Вся тюрма разом співає, разом у стіни грюкає, разом Гітлера лає. Влаштовують голодівки. Там такий бойовий дух, що як хоч день побудеш, то не можеш не повірити¹⁶.

Герої твору надаються до ідентифікації з реальними постатями, які були причетні до «київського періоду» української культури часів нацистської окупації. Зокрема можна впізнати Олену Телігу, Аркадія Любченка, Авеніра Коломійця, Івана Кавалерідзе та інших. Докія Гуменна написала свій твір одразу після закінчення війни (його датовано 1946–1949 роками), так би мовити, «по свіжих слідах». Отже, авторка прагнула донести в художній інтерпретації той подієвий вимір київського буття під окупацією, котрий згодом свідомо замовчувано або ж послідовно фальсифіковано у советських нарративах пам'яті. Водночас погляд Гуменної посутньо відрізняється від мартирологічно-героїчних пояснювальних моделей, що переважали в українській еміграції. У версії письменниці український інтелектуальний Київ багатобарвний і неоднорідний, але авторка залишає простір для нащадків, які з відстані часу могли би сформулювати власні судження про роль київського досвіду в українській офіційній пам'яті.

У відтворенні панорами українського мистецького життя завважено його больові моменти і проблеми. Одну з них чітко видно в описі перших публічних зборів київського літературно-мистецького товариства. Зал заповнила різношерста публіка — складний симбіоз митців, що повернулися із заслання, вцілілих у часи більшовицького терору, ображених на більшовицьку владу, колишніх комсомольських активістів, а переважно — осіб непевних і випадкових, що, як правило, приймають сторону переможця. У психологічних рефлексіях голови зборів Віктора Прудюса («Людей повно, а нікого нема») відображено приховану сутність українського культурного життя, позначеного зниженням як інтелектуальної, так і моральної планки. Дається взнаки втрата духовної спадкоємності між поколіннями і наслідки тотального державного терору. «Якісь невизначені юнаки, що називають себе митцями, журналістами, письменниками... Не відомі нікому науковці. Якісь обивательські старушенці, у яких аж на старості літ відкрився талант. Жодного імені, оголили Київ»¹⁷. Мотив «духовної пустелі» неодноразово повторюється у творі і стає засадничим у змалюванні українського Києва. Максимальна одвертість у відтворенні непривабливих реалій літературно-мистецького життя вказує на власний погляд авторки, яка діагностує стан духовного колоніалізму і творить метафоричний образ культурного відродження, котре, за її словами, «дуже шкутильгає».

У романі окреслено кілька стратегічних проблем, із якими зіткнулися творці українського культурного життя в окупованому Києві. Передусім це брак моральних авторитетів, які могли би стати об'єднавчим центром. Попри

¹⁶ Там само. — С. 314.

¹⁷ Там само. — С. 180.

розмаїтість постатей, причетних до відбудови українського руху, жодна з них не є безперечним лідером. Відповідно відсутність харизматичних духовних провідників утруднює інтеграцію індивіда в культурну спільноту. Водночас українські інтелігенти в романі Докії Гуменної дуже самотні й задивлені в себе. Їм бракує аудиторії як для щоденного спілкування, так і для вироблення спільної стратегії дій на культурному полі. Одна із причин інтровертного буття — у дисбалансі між різними іпостасями «загубленої української людини» (за Миколою Шлемкевичем): шевченківською людиною — активним типом борця і сковородинівською людиною, яка втікає у власне ушляхетнення¹⁸. Увесь внутрішній сюжет роману розвивається довкола пошуку рівноваги між дією та інтелектуальною рефлексією. У різні періоди окупації кожен із героїв узується на різні духовні орієнтири, але виклики війни схиляють до вибору активної життєвої настанови.

У фіналі твору українські митці вирушають у дорогу — стають біженцями. Кодифікація українського митця крізь топос біженця є стратегічною для художньої концепції роману загалом. Дорога стає символічною самопроєкцією реструктуризації ідентичності. Контекстуально це не так утеча від наступу советського війська, як намагання здолати спадщину тоталітаризму і віднайти нові параметри духовного розвитку. Це і пересотворення образу України, адже ні за советського режиму, ні за нацистської окупації українські інтелектуали не віднашли України як політичної держави і як духовної батьківщини. Якщо на початку твору Київ — «насторожений», то у фіналі — «заворожений страхом». Відповідно дорога для біженців-митців — це спосіб додання страху, намагання піднятися над ним і ступити крок назустріч невідомому: «Яке не страшне майбутнє, а треба в нього врізуватися», — резюмує Мар'яна Вересоч¹⁹.

«Хрещатий Яр» у системі художніх текстів української літератури, присвячених досвіду війни та окупації, вирізняється настановою на оприлюднення приватних історій та індивідуальних досвідів. Антропологічне підґрунтя визначає структурування соціокультурного ландшафту роману і в певному сенсі дозаповнює (або ж вивершує) наратив української літератури 1920-х років. Проводячи психологічні паралелі між українським відродженням початку ХХ століття і часом Другої світової війни, авторка наголошує на потужних суспільних трансформаціях і на їх тлі прагне розповісти про долю українського інтелектуала. Не випадково головна героїня твору Мар'яна Вересоч є носієм перерваної традиції, закоріненої в українську культурну самототожність. Найбільш розбудованим альтернативним сюжетом у творі є автокомунікація героїні, внутрішні діалоги з собою, риторика яких поєднує сповідь та інтелектуальну рефлексію. Інтелектуальна інтровертність у кшталтуванні героїні визначає мистецьку настанову письменниці. У такий спосіб вона озна-

¹⁸ Шлемкевич М. Загублена українська людина. — Нью-Йорк, 1954. — 157 с.

¹⁹ Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941–1943): Роман-хроніка... — С. 407.

чує ідентичність, яка силоміць була вилучена зі змістового поля літератури соціалістичного реалізму. Адже творці тоталітарної літератури протиставляли інтелектуальній рефлексії активну участь героя у політичних проектах влади і, як правило, не «обтяжували» художні твори дилемами морально-філософського плану. Докія Гуменна екстраполює свою героїню в інтелектуальне поле української літератури періоду «розстріляного відродження», тим самим означаючи її спадкоємність з іншим типом ідентичності — тієї, котра була яскраво омовлена у текстах митців двадцятих років, але не зазнала повноцінного мистецького розвитку.

Життєва історія головної героїні у певному сенсі є колективним портретом українських митців двадцятих років, які вціліли в добу репресій. Із тексту дізнаємося, що юність Мар'яни припала на період становлення української державності. Героїню назавжди полонила духовна атмосфера тієї епохи, яку влучно схарактеризував її приятель кінорежисер Віктор Прудіус: «Боже, який то був час! Як усі сили народу нуртували, які таланти виносилися наверх. Яка радість буття вирувала у грудях, як хотілося жити і працювати, а життя здавалося прекрасно-безконечним»²⁰. На жаль, відчуття повноти життя дуже швидко минуло. У часи сталінізму родину Мар'яни репресували як «соціально небезпечний елемент». Рідні загинули на засланні та в далеких сталінських таборах, а сама Мар'яна змушена була жити з тавром «члена родини ворога народу», приховуючи власні думки, тамуючи життєві пориви. Не маючи змоги ні реалізуватися в царині творчості, ні займатися улюбленою науковою працею, перебивалася заробітками дрібного службовця.

Найвиразнішим спогадом і емоційним еквівалентом життя «за соціалізмом» у Мар'яни є нудьга. Нудьга витіснила страх, непевність життєвого статусу, невизначеність майбутнього. Нудьгу навіває Мар'яні советська дійсність, «хижацтво під вивіскою соціалізму» і найголовніше — тотальна уніфікація життєвого простору, неможливість бути собою.

Отак воно стало все увіч перед очима. Вся сіра, убога, фальшива і нудна советська дійсність. У кожному місті й містечку — вулиця Леніна і його простягнута рука на площі, в кожному селі — колгосп імені Сталіна і канцелярія із плакатами, засидженими мухами; в кожній ідальні — одне й те ж меню, в кожному підприємстві — «догнати і перегнати», «виполнити і перевиполнити». Від такої безперспективності й нудоти найкращий порятунок — під німецькі бомби²¹.

Відповідно вибір героїні залишитись у Києві обумовлений екзистенційними чинниками. Вона кодифікує їх як розширення контактів зі світом. Мар'яна свідомо тієї ціни, яку, ймовірно, доведеться заплатити за можливість самостійно обирати життєві пріоритети. Їй страшно, але вперше після стількох років самоприниження їй стає цікаво жити. «Їй потрібно все, з чого складається

²⁰ Там само. — С. 189.

²¹ Там само. — С. 43.

життя, — і вона не має нічого. Миритися з цим, бігти в обоз, евакуюватися заради рятунку — який нонсенс! І від так вирізьбленої “програми” їй стає легко, легко. Вирішено. Нікуди з Києва. Все, що Києву, те й Мар’яні»²².

Разом із рідним містом героїня переживає окупацію, що стає для неї екзаменом на громадянську зрілість і відповідальність за прийняті рішення. Приватний досвід позначений втратою помешкання, короткочасною ілюзією перебування у новому домі як вимріяній духовній фортеці і врешті свідомим прийняттям бездомності як вільного вибору. Війна розширює коло знайомств Мар’яни, стимулює її інтерес до пізнання іншого світу, що було недоступним в умовах закритого суспільства. Водночас війна спонукає героїню упорядкувати власний емоційний (страх, страждання, моральні дилеми) і переосмислити екзистенційний (смерть, втрати, світоглядні конфлікти) досвіди.

Мар’яна переживає болісний розрив із Васантою — своєю найближчою приятелькою і духовною посестрою. У долі обох товаришок було багато спільного: в юності захоплювались ідеалами української національної революції, за сталінського режиму через репресії втратили найближчих родичів. Советський період актуалізував перед ними проблему інтеграції в новий соціум. Мар’яна свідомо відкинула можливість адаптації у советські буттєві практики, натомість Васанта через зміну самототожності обрала іншу життєву програму. Цей вибір дався їй коштом великої психологічної і моральної травми. Приховати цю травму героїня намагається через набуття нової іпостасі, зміну імені та прізвища — з Васанти Чагир стає Валентиною Ступиною. Нова роль зобов’язує до остаточного прийняття правил і законів советського соціуму, з чим Васанта погоджується. Її життя у новому рольовому наповненні підпорядковано безнастанній демонстрації політичної лояльності та намаганням здобути повноправний громадянський статус (навіть у ролі коханки наркома). Самозречення, відчай у поєднанні з компенсаційним синдромом провокують стан неперервного неврозу, який, зрештою, стає для Васанти нормою. Однією із причин демонстративно-невротичної поведінки є травма кохання, котру пережила в юності. Розчарування у чоловічій порядності і честі спонукають Васанту до екстраординарних кроків у публічному житті й інтимній сфері. Морально-етичні та світоглядні випробування кожна з подруг переживає в різний спосіб. Якщо Мар’яна обирає самотоювання та інтелектуальну рефлексію, то Васанта — дорогу до самоспалення.

У Мар’яни зміна самототожності має кілька аспектів. Перший пов’язаний із тугою за сильною особистістю. Стан безчасся (коли Київ залишили советські, але ще не зайняли німецькі війська) особливо увиразнює це прагнення героїні. Тому рішення залишитись в окупованому Києві — це бажання побачити реальне втілення вимріяного ідеалу. Проте харизматичної особистос-

²² Там само. — С. 27.

ті під час війни Мар'яні зустріти не довелося. Натомість вона відкрила в собі приспану волю до життя і готовність змінювати свою долю. Одним із таких кроків є рішення не повертатися у реалії советської імперії. Пізнавши на собі жорстоку дійсність обох тоталітарних режимів, героїня рішуче порвала із тактикою мімікрії та пристосуванства.

Другий аспект дотичний до сфери почуттів. Про симпатії та захоплення героїні дізнаємося з уривків розмов, натяків і спогадів. Свій жіночий світ Мар'яна ревно приховує від стороннього ока і сама не дуже любить аналізувати приватну жіночу історію. Розчарування і втрати в ній переважають над радістю та гармонією. Із чоловіками її поєднують переважно ділові стосунки, рідше — товариські. Глибокі і пристрасні почуття залишилися у минулому. В теперішньому часі її душа — «замкнена на грубі засуви». Брак любові сягає соціальних параметрів. Чоловіки, до яких колись так гаряче промовляло серце, виявилися слабкими й упокореними системою і сильною жінкою — «членом партії». Один із них, Левко Береговий, відвідує Мар'яну в Києві і скаржиться на свою долю:

за більшовиків я почував себе увесь час у дорозі. Все здавалося, що це тільки тимчасове. Незручно, ноги затекли. Ніяк випростатись. Усе в одній позі, тобі наказаній, ледве тримаєшся, — але все десь там жевріє думка: от минеться дорога і почнеться справжнє життя²³.

Але жодних зусиль для приходу «справжнього життя» Левко не докладає. Життя «за соціалізму» йому чуже й дискомфортне, проте він не має сили й одваги на самостійні кроки, тому вирішує залишитися у цій системі, котра асоціюється із дружиною, до якої «звик уже, зжилися якось». Упокорившись обставинам і долі, Левко претендує на співчуття і моральну сатисфакцію від Мар'яни. Проте реакція Мар'яни гостра й безжальна:

Скільки їх є таких, — чесних, талановитих, сумлінних, восковоподатливих українських м'якушок! Все критикують, — і ні проти чого не повстають! <...> І тому Мар'яна не запрошує заходити ще. Вона холодно прощається²⁴.

Класичну для української літератури модель «незалежна жінка» — «упокорений чоловік» спроектовано на соціальне підґрунтя. Тоталітарна система винищує самостійних і незалежних чоловіків, тому жінкам нема кого полюбити. Але героїня чесна із собою, тому її вибір такий категоричний і означає ще одну грань «дороги до себе»: «Нема такого, як вона хоче, — не треба ніякого»²⁵. Разом із бунтом проти обставин Мар'яна обирає самотність. Вакантну для любові нішу заповнює філософією, історією та літературою. Втеча у власне ушляхетнення визначає не лише конструювання інтимної сфери, а й ставлення до подій і трагедій війни.

²³ Там само. — С. 353.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

Отже, роман Докії Гуменної кодифікує виразно аксіологічну версію української ідентичності. Інтерпретація війни вписана у ціннісну ревізію та пошук нових сенсотворчих моделей. Імперативи свободи та вартості людського життя залишаються у них серед пріоритетних. Водночас письменниця означила незбіжності між так званою великою історією та приватним жіночим наративом. Саме приватна історія виявилася більш людяною, переконливою за гуманістичними акцентами і відкритою до діалогу та дискусій.

Інтонаційна палітра і змістові акценти мистецької версії Докії Гуменної суголосні мистецьким рефлексіям Олександра Довженка, зафіксованим у щоденникових записах. «Щоденник» посідає особливе місце у творчій спадщині Довженка. Він дає уявлення про ідентичність письменника в умовах тоталітарної культури. У цьому контексті в документі рельєфно відтворено суспільну атмосферу страху й агресії. Також «Щоденник» проливає світло на творчу лабораторію майстра і увесь художній контекст, що залишився за кадром. Доля цього документа також особлива. До українського читача він приходив у підцензурному варіанті (середина 1960-х років). Найвагоміша частина щоденникових записів, де були зняті всі цензурні обмеження, вийшла у світ на початку 1990-х. Нарешті у найповнішому варіанті «Щоденник» постав перед колективною аудиторією 2013 року. Всі ці фактори дають підстави до розбудови нових інтерпретаційних моделей довкола приватного наративу митця та висвітлення тих змістових кодів, які були маргіналізовані й послідовно замовчувані в культурних стандартах советського тоталітаризму.

Варто наголосити, що серед усього корпусу щоденникових записів (збереглося 25 записних книжок) увагу дослідників привертає текстуальний масив, хронологічно датований 1940-ми роками. Для советського суспільства це був час жорстоких випробувань Другою світовою війною та долання її наслідків. У долі митця цей період вирізняється особистою драмою і творчою кризою. Олена Марголіт та Сергій Тримбач метафорично характеризують цей часовий зріз як «послідовне самоосліплення»²⁶. Розвиваючи метафоричну символіку, зазначимо, що цей період можна вважати двобоем митця із владою і з самим собою. З відстані сьогодення додамо, що у цьому двобої не було ні переможців, ні переможених. Проте залишився унікальний досвід одночасного перебування митця у різних часо-просторових координатах: тоталітарної дійсності і поза нею. Вагомою складовою цього досвіду є індивідуальна пам'ять, потужний емоційний ресурс та полеміка з офіційним владним дискурсом. Багатогранно і поліфонічно вони представлені в тих щоденникових записах, котрі фіксують враження Довженка від перебування у столиці України одразу після звільнення міста від нацистських окупантів. Тож можна говорити про київський текст мілітарного наративу «Щоденника» Олександра Довженка як про складову антитоталітарного вектора.

²⁶ Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. — Х., 2013. — С. 5.

З усього масиву записних книжок київські рефлексії сконцентровані в зошиті № 3. Доля цього документа особлива. Із нього вилучено майже третину тексту. Частина нотаток збереглася уривками. Дослідники припускають, що записи вилучив сам Довженко з міркувань автоцензури²⁷. Імовірно, найодвертіші антивладні висловлювання, найзахопливіші сторінки воєнного досвіду Києва як однієї з окупованих європейських столиць (поруч із Варшавою і Прагою) не дійшли до читачів. Проте, незважаючи на усіченість і фрагментарність київського тексту, він постає як самодостатній носій змістових кодів та естетичних параметрів. Мозаїчність і колажність нарративної стратегії тільки увиразнює палімпсестну модель, що із плином часу акумулює нові історичні паралелі та культурно-антропологічні параметри.

Важливим змістово-інтерпретаційним атрибутом київського тексту є комунікативний аспект. Довженко був шокований побаченням у Києві після визволення міста військами Червоної армії. Як свідчать дослідники, за два роки нацистської окупації населення Києва зменшилось майже в чотири рази: орієнтовно з 846 300 до 220 000. Голод, масові депортації до Німеччини, постійний стан страху та непевності спричинили глибоку психологічну травму в киян. Нацистський режим у Райхскомісаріаті, до складу якого входив Київ, Карел Беркгоф порівнює з режимом нацистських концентраційних таборів на зразок Дахау: «Повсюдний терор, обов'язкова присутність на привселюдних побиттях і стратах, весела музика під час сумних подій і зневага, з якою загарбники дивляться на загарбаних»²⁸.

Масштаби трагедії, невиправдана кількість жертв під час визволення Києва вразили митця. Реально побачене і пережите дисонувало з офіційною риторикою влади, в якій домінували оптимістично-закличні інтонації, натомість трагічний модус був замовчуваний або ж свідомо маргіналізований. Довженко усвідомив неможливість донесення правди про окупацію Києва до масової аудиторії, тому довірив «Щоденнику» промовисті факти про побачене і пережите. Комунікативний вакуум оприявнив перед митцем присутню дилему меморативного характеру, яку можна сформулювати категоріями «очевидець» чи «свідок». Різниця між зовні синонімічними поняттями полягає в тому, що перший спостерігає події, але не завжди наважується винести їх на широкий загал, другий бере відповідальність інтегрувати приватний досвід у колективну пам'ять, тобто має сміливість **свідчити** про пережите перед масовою аудиторією. Як очевидець трагічних реалій звільненого Києва, Довженко свідчив перед собою, довіряючи «Щоденнику» найсміливіші оцінки і судження. У певному сенсі автор перебрав роль свідка в символічній іпостасі, позаяк ніша митця як речника колективної трагедії та свідка на суді історії виявилася заблокованою. До сьогоднішнього дня свідчення Довженка за-

²⁷ Там само. — С. 820.

²⁸ Беркгоф К. Жнива розпачу. Життя і смерть в Україні під нацистською окупацією / Пер. з англ. Тараса Цимбала. — К., 2011. — С. 313.

лишаються вагомим інформаційним джерелом та інтерпретаційною моделлю, що зазнає постійної розбудови.

Отже, Довженко опиняється у Києві в перші дні після звільнення. Місто вражає письменника матеріальною руїною і духовним станом його жителів. Власне духовний вимір постokuпаційного синдрому спонукає Довженка до глибоких узагальнень, які можна синтезувати формулою «психологія жертви».

Найбільш уразили мене не будинки в огні, не смітники і не задимлене повітря. Найбільш уразили мене, повергли в незабутній сум і розпач і тугу, якої теж ніколи не забуду – се люде. Київські люде. Їх не було. Місто було порожнє. Я бачив їх усього коло ста чоловік поодиночку чи невеликими купками. Се були головним чином люде старі і інваліди, каліки. Але всі вони мали той несамовитий вигляд, якого не можна забути нікому і ніколи в світі. Вони були напівбожевільні, худі, обдерті, жовті, з неприродними істеричними рухами і широко розчиненими нездоровими очима. Вони кидались до нас, узнаючи Хрущова, цілували руки, зітхали, плакали, щось вигукували. Се був стан людей після нечуваного землетрусу, чи якоїсь іншої геологічної катастрофи. Се були люде по нечуваній недолі, знущаннях, безправові і тої небезпеки щоденної і щогодинної, яка зводить людину до стану напівбожевільної розтерзаної істоти. Трудно описати, трудно згадувати²⁹.

«Щоденник» Довженка — одне з небагатьох документальних джерел, котре фіксує правдиву картину звільненого Києва. Прикметно, що ситуацію страждань і розпачу описує митець, який ототожнює себе зі стороною слабшою і покривдженою. Увесь мілітарний наратив київського тексту демонструє погляд на світ очима страждальців. Відповідно у київських проекціях «Щоденника» топос *жертви* знаковий. Довженко кодифікує ідентичність, котра випадає з канонічної моделі советського мистецтва, в якій домінували постації месника, воїна, переможця. Варто наголосити, що оприсутнення категорії жертви у «Щоденнику» здійснено в координатах *приватних історій, індивідуального досвіду*, тому авторська версія виявляє розбіжності і суттєві розриви між колективним патріотично-оптимістичним наративом і трагічною сповідальністю локально-індивідуального. Зрештою, митець теж ідентифікує себе як жертву подвійних стандартів советського мистецтва і жертву колективного героїчного міфу, до творення якого був причетний.

У світосприйнятті митця київський текст поруч з іншими складниками авторського приватного наративу виступає засобом для ревізії тоталітарного досвіду. Для самого Довженка ця ревізія болісна і драматична, адже зруйновано усталений ілюзорний світ, у якому митець віднайшов свою нішу. Саме окупація України і її жакливі наслідки стали тим вирішальним поштовхом, що спонукав автора до максимальної відвертості на сторінках «Щоденника».

Серед найгостріших сюжетів, котрі розгорнено в річищі ревізії советських міфів, особливе місце належить міркуванням про пожежі й вибухи на Хрещатику. Довженко неодноразово фіксує картини спаленого і поруйнованого

²⁹ Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956... — С. 301.

міста. У них постають підтекстові паралелі між двома тоталітарними режимами, котрі застосовували тактику «спаленої землі». Вступ нацистів до Києва, як і звільнення міста військами Червоної армії, демонструє стратегію завойовників. Як відомо, советська пропаганда поширювала думку, що найжахливіші руйнування і пожежі в Києві восени 1941 року — справа німецьких окупантів. Потрапивши до Києва, Довженко зустрічається з очевидцями тих подій і доходить однозначного висновку, що

не німці знищили центр нашої знівченої столиці, а ми самі. Наші дурники перевиконали програму завдань і на сей раз оставшись вірними своєму стилю безбаченків дурноголових і геростратів. Се ми налякали німців, висадивши в повітря кілька десятків фашистських офіцерів разом з нашими обивателями, що йшли, звичайно, не в шот. Але я про се нікому в житті не скажу, бо слідує говорити, що поруйнували наш «прекрасний, милий Киев фашистские изверги. I що Лавру, святиню всієї Росії, висадили в повітря теж вони»³⁰.

Знаковим у роздумах Довженка є вислів «нікому не скажу», адже за ним окреслюється подвійна ідентичність митця советської культури. Він постає як носій різних ціннісних орієнтацій — *для домашнього вжитку і для публічної сфери*. У випадку Довженка така стратегія поведінки не стає нормою, а обертається особистою драмою. У контексті досвіду війни драма набуває національного забарвлення. Трагедія окупованої України особливо загострює конфлікт між українськими і советськими складниками творчої ідентичності. Стандарти советського мистецтва вимагали звеличення перемог Червоної армії, нагнітання ненависті до ворога і нещадного викриття зрадників СРСР. Національний імператив потребував омовлення трагедії окупації, правдивої розповіді про її причини і наслідки. Також національні координати розкривали нові виміри поєдинку людини зі смертю, страхом, відчаєм, котрі супроводжували її на війні. Саме в національній площині виявилось нове антропологічне наповнення війни, що розсувало межі і загалом розгерметизувало тоталітарний досвід. Долання цієї дилеми у Довженка відбувалося різними способами. Перший пролягав через донесення правдивої інформації до найвищих ешелонів влади. В умовах активної розбудови ідеологічного підґрунтя парадно-героїчної версії війни такий шлях для митця виявився практично неможливим. Другий напрям знайшов вихід у сферу творчості.

У творчих самопроєкціях стратегічним для київського тексту «Щоденника» Довженка є кінематографічний сюжет. Із Києвом пов'язана довоєнна кінематографічна творчість майстра. Митець був серед засновників київської кіностудії, також у Києві проходили зйомки знакового для пропагандистської доктрини фільму «Щорс». Хронологічно робота над фільмом тривала від лютого 1936 року до березня 1939 року. Порівняно з іншими кінокартинами — доволі довго. Можна вибудувати кілька пояснювальних моделей щодо

³⁰ Там само. — С. 308–309.

затяжного творчого народження фільму. Ключ до розкриття мистецьких лабіринтів дає контекстуальне наповнення суспільної та приватної парадигми.

Суспільне тло, на якому відбувалися зйомки «Щорса», іменують роками Великого терору. Численні політичні процеси, масові розстріли та ув'язнення громадян влада інсценувала як «знешкодження ворогів соціалістичної держави». У двадцяту річницю більшовицької революції, 7 листопада 1937 року, Сталін підняв тост «за повне знищення всіх ворогів, і їх самих, і їхньої рідні»³¹. З погляду влади масове знищення тисяч громадян потребувало ритуалу десоціалізації та демонізації жертв. Цій меті слугували заяви, петиції, листи, публічні виступи діячів літератури, мистецтва, моральних авторитетів суспільства. Олександр Довженко також брав участь у колективних викриттях і публічних тавруваннях. Його виступи у пресі стосувалися найрезонансніших політичних процесів того часу, зокрема «правотроцькістського блоку» (Миколи Бухаріна, Олексія Рикова, Християна Раковського), «змови в армії» (Михайло Тухачевський, Йона Якір, Віталій Приймаков) та ін. Риторика виступів митця суголосна психо-емоційному еквіваленту доби і рясніє такими оцінними сегментами советської новомови як «одщепенці», «герострати», «націоналістичні виродки» тощо³².

Так влада використовувала технологію стирання межі між жертвою та співучасником злочину, водночас надаючи кожному можливість скласти публічний іспит на політичну лояльність. Присутність відомих осіб на акціях привселюдного таврування жертв, за задумом влади, «освячувала» й «усправедлилювала» не тільки правову, а й моральну легітимність терору. Як зазначає Тимоті Снайдер, «Великий терор став третьою советською революцією. Більшовицька революція 1917 року змінила політичний режим, колективізація 1930 року створила нову економічну систему, а Великий терор 1937–1938 років зробив революцію свідомості»³³. Саме діячам мистецтва належала провідна роль у переформатуванні свідомості. Для самих митців цей процес не був легкий. У випадку Довженка робота над «Щорсом» супроводжувалася серцевими нападами й затяжною хворобою. Можна тільки уявити, які депресивні стани та психологічні надриви крилися за фізичною недугою, яка стала символічною ціною за моральне освячення дискурсу влади й особисту інтеграцію в силове поле тоталітаризму.

Беручи до уваги, що рік виходу фільму «Щорс» (1939) збігається із початком Другої світової війни, можна стверджувати про введення в обіг потужного мобілізаційного ресурсу, котрий акумулював головні постулати мілітарної доктрини. Передусім це культ війни як способу вирішення класових антагонізмів, по-друге, настанова на переможну війну, котра була в минулому і до якої потрібно готуватися у майбутньому, по-третє, витворення

³¹ Снайдер Т. Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталінім. — К., 2011. — С. 84.

³² Марочко В. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. — К., 2006. — С. 177.

³³ Снайдер Т. Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталінім... — С. 118.

чіткої дихотомічної реальності за допомогою іконізації героїв та демонізації ворогів. У перші місяці вторгнення нацистської Німеччини на територію СРСР в кінотеатрах активно демонстрували фільм Довженка. Газета «Вечерняя Москва» від 1 липня 1941 року писала, що фільм «Щорс» не залишає сумнівів у перемозі над німецько-фашистською клікою «у сьогоднішній Вітчизняній війні»³⁴.

Реалії війни виявилися набагато складнішими й жорстокішими. Червона армія восени 1941 року зазнала військової катастрофи. Вся територія України була окупована військами Третього рейху. На цьому тлі парадно-героїчний потенціал «Щорса» втратив недавно конкурентоспроможність. Перед советським мистецтвом постала проблема психологічної та моральної адаптації трагічного досвіду війни шляхом продукування нових інтерпретаційних моделей і моральних акцентів. Для самого Довженка це був час потужної ревізії тоталітарного досвіду та знакових духовних трансформацій. Їх мистецька реалізація знайшла відображення у кіноповісті «Україна в огні», яка на момент звільнення Києва була завершена. Символічний шлях митця від «Щорса» до «України в огні» оприявнює зміну ціннісних імперативів ідеологічно-естетичного характеру. Передусім відбувається перекодування топографічних реалій: простір советської «родіни» локалізовано координатами України. Сама назва твору — «Україна в огні» — сприймалась як альтернативна щодо наскрізного для канону соціалістичного реалізму архетипу батьківщини-матері. Посутніх змін зазнала і кодифікація героя. Микола Щорс є передусім ідеологічною постаттю. Василь Кравчина з «України в огні» втілює засадничо інакші моральні пріоритети. Він не тільки месник, а передусім — захисник і оборонець. Його війна — це боротьба за подолання наслідків насильства держави над людиною.

Кожен з нас мусить одержати дві перемоги. Перемогу над загарбниками-фашистами, вітчизняну спільну велику перемогу. І другу перемогу свою малу — над безліччю своїх недостатків, над грубістю, дурістю, над злом. <...> Я вірю, що сума оцих особистих, маленьких наших перемог буде такою надзвичайною³⁵.

У звільненому Києві Довженко відвідує кіностудію. Після зустрічі з уцілілими працівниками митець занотовує:

Директор кінохроніки Кузнєцов, молодий товстопикий чоловік, приїхав до звільненого Києва. Побачивши на кіностудії групу жовтих, обідраних, пригнічених жахом німецької недолі співробітників студії, яких звільнила наша армія, він, Кузнєцов, після того, як хтось із них у моїй присутності звернувся до нього з якимсь цілком практичним питанням, сказав йому в відповідь, грізно набиндючившись, перші свої визвольні слова:

— Ну, мы еще посмотрим. Надо всех проверить. Я знаю, здесь сидят, ничего не делаая для родины, поотъедали себе толстые морды.

³⁴ Щорс: збірник / Упор. Ю. І. Солнцева, Т. Т. Дерев'яноко. — К., 1984. — С. 134.

³⁵ Довженко О. Україна в огні: Кіноповість, щоденник. — К., 1990. — С. 88.

Я не стримався. Я перебив цього єдиного товстомордого і товстошкурного товариша, до речі члена партії, як тепер стало модно говорити, і сказав йому тут же, що так говорити нетактовно і не слід, що вони вперше за 2,5 роки бачать рідну товсту морду, дивлячись на його мосць Кузнєцова, немов у дзеркало минулого³⁶.

Сюжет із київською кіностудією у контекстуальному вимірі є своєрідним прологом до трагічної епопеї з «Україною в огні». Через два місяці після звільнення Києва розпочинається активне шельмування митця за кіноповість зі звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі», що дорівнювало політичному вироку. 30 січня 1944 року Сталін викликав до себе в кабінет Олександра Довженка, партійних високопосадовців В'ячеслава Молотова, Микиту Хрущова, Георгія Маленкова, Лаврентія Берію, представників українського культурного істеблшменту Олександра Корнійчука та Миколу Бажана. Все засідання було присвячено критиці кіноповісті «Україна в огні». У своїй промові Сталін зазначив:

«Україна в огні» — це платформа вузького обмеженого українського націоналізму, котрий ворожий ленінізму, ворожий політиці нашої партії та інтересам українського та всього советського народу. Варто було тільки надрукувати кіноповість Довженка і дати прочитати народу, як всі советські люди відвернулись би від нього і поквиталися з Довженком так, що від нього залишилось би тільки мокре місце. І це тому, що націоналістична ідеологія Довженка розрахована на ослаблення наших сил, на роззброєння советських людей, а ленінізм, тобто ідеологія більшовиків, котру дозволяє собі критикувати Довженко, розрахована на подальше зміцнення наших позицій в боротьбі з ворогом, на нашу перемогу над найлютішим ворогом всіх народів Советського Союзу — німецьким імперіалізмом³⁷.

Такий суворий вердикт з уст першої особи держави розпочав етап політичного переслідування та морального приниження письменника. Довженко став ізгоем у советському мистецтві, особливо неблагонадійною та підозрілою в очах влади і повторив долю упосліджених працівників кіностудії, свідком приниження яких був у звільненому Києві.

Епопея духовного поединку митця із владою знайшла найповніше відображення на сторінках «Щоденника». Зокрема сам за себе промовляє такий запис:

Довідався я сьогодні про дуже просту річ, щодо гріхів «України в огні» — Вы сделайте Кравчину русским, Александр Петрович, тогда очень многое станет на свое место. Поверьте, что вам сценарий исправит — плевое дело. И его обязательно нужно исправить. Этим вы докажете свое согласие с критикой³⁸.

Василь Кравчина з «України в огні» добре надавався для нового наповнення советської ідентичності. Його боротьба мала цілком конкретне спрямування і асоціювалася із рідною домівкою, родиною, коханою дівчиною. Саме ці ак-

³⁶ Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956... — С. 274.

³⁷ Кино на войне. Документы и свидетельства / Авт.-сост. В. Фомин. — Москва, 2005. — С. 391–392.

³⁸ Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956... — С. 299.

центи набули нової актуальності й певною мірою толерувалися владою. Але межі цієї толерантності закінчувались там, де виразно окреслювалася національна ідентичність. Безперечно, інтерпретація Довженка не могла задовольнити керівництво країни. Адже досвід війни унаочнив імперські акценти в советській культурній доктрині. Підтвердженням тому є факт, що після закінчення війни на бенкеті у Кремлі 24 травня 1945 року Сталін виголосив тост за великий російський народ. В «Україні в огні» Довженко створив модель української советської ідентичності. Проте навіть цей баланс викликав гнів і обурення Сталіна. Але письменник не прислухався до «мудрих» порад і не змінив національної приналежності свого героя. Розплатою за це стало цькування і моральне приниження, які випали на долю митця у наступні роки. Отже, другий рівень долання дилеми між советським і українським вектором у площині творчості також обернувся поразкою для Довженка. Єдиною можливістю творчої реалізації залишився «Щоденник». Численні нотатки майстра оприсутнюють множинні грані затяжної кризи, спричиненої конфліктом між національним та імперським чинниками. Зокрема привертає увагу те, що записи про звільнення Києва й моральні приниження, яких зазнає творець після суворої критики «України в огні», синхронні в часовому відтинку і навіть збігаються у датах³⁹. Тобто роздуми і рефлексії над київським досвідом окупації слугують для митця певною психологічною рівновагою у переживанні моральної травми за переслідування кіноповісті «Україна в огні». Можна припустити: фіксуючи сторінки київської трагедії, автор розуміє, що його особисте страждання неспівмірне з досвідом колективної травми, якої зазнала вся Україна та її столиця.

Наступним щаблем у художній рефлексії над київським нарративом є кодифікація ідентичності, породженої тоталітарним режимом. Умовно її можна означити як «боєць невидимого фронту», постать, яка поєднує виконавця карально-репресивних акцій і советського партноменклатурника. Цинічну й жорстоку сутність такої ідентичності спроектовано на київський досвід окупації і його табуйовані виміри. Довженко імітує «монолог у сні» посадовця:

Тікаючи з Києва в сорок першому році я зовсім забув, що на щоденних мітингах я запевняв своїх громадян в неприступності своїх позицій. Я клявся їм своєю шаблею й зірками, що ворог ніколи нізащо нас не подолає. Вони повірили мені. Відступивши, отже, я висадив в повітря водогін, електрику і весь центр столиці разом з людьми, нехай їм цур, ну як же висадиш без них, коли їх скрізь так рясно. Повернувшись, я побачив величезну купу цегли. Я вирвав у своїй столиці серце й груди. Я сказав — се німецька робота, се робота ворога. Вони знову повірили мені. <...> Як гарно, що люде дурні, що в них така коротка пам'ять. Хоча з другого боку вони й розумні. Бо се ж вони придумали приказку — переможців не судять⁴⁰.

³⁹ Там само. — С. 300–301.

⁴⁰ Там само. — С. 355.

Не випадково для такого контroversійного монологу обрано форму сну. Сон творить ту необхідну дистанцію, котра уможлиблює максимальну відвертість розповіді і максимально дезавує подвійні стандарти тоталітарного суспільства. Ідентичність, символічно спроектована Довженком, випадає з канонічної моделі советського культурного стандарту часів війни, адже не є ні героїчною, ні ворожою. Можна стверджувати думку про її спорідненість із типажем ідеологічного бійця, інтерпретатора прихованих змістів та риторики владного дискурсу.

Психологічні та емоційні коефіцієнти, що визначають «одкровення» номенклатурної ідентичності чітко означені цинізмом, жорстокістю, нехтуванням моральними нормами. Довженко свідомо моделює цю постать як **маніпулятора**: свідомістю, мораллю, колективною пам'яттю. У певному сенсі це збірний образ представника влади, до якої у митця зберігається також подвійне ставлення. Його можна означити як поділ на добрих і злих її представників. Добрі владоможці існують у тій ілюзії, яку виплекав митець і котра слугує для нього певним прихистком від нестерпної дійсності. Злі представники влади — це ті, з якими зустрічається автор у повсякденних реаліях війни. Він щиро сподівається, що можна достукатися до «добрих володарів», які зможуть докорінно змінити ситуацію. Парадоксально, але роль «добрих володарів» у «Щоденнику» відведена найвищому керівництву (передусім це Сталін, Хрущов, маршал Жуков). У цьому полягає і особиста драма, і світоглядна пастка, в яку потрапив Довженко як митець тоталітарного суспільства. Усвідомлюючи антигуманну сутність організації репресивного режиму, Довженко не втрачає надії і ревно плекає сподівання на можливість докорінної перебудови тоталітарної системи. У цьому контексті розбудова київського нарративу стає для митця способом виходу із зачарованого кола. Оприявлення правди про звільнення Києва заклало підмурівок палімпсестної моделі війни, яку влада витіснила в архіви пам'яті. Довженко свідомо і почасти підсвідомо моделює текст приватного нарративу «Щоденника» саме в координатах альтернативної моделі колективної пам'яті. Так стає зрозуміло, чому трагедійний модус є домінантним у змістових кодах київського тексту.

Серед інших причин, про які вже йшлося, трагедійність оповіді зумовлена табуванням емоцій та фільтруваністю інформації, що не підлягала публічному розголошенню. Найважливіша з них пов'язана з інтерпретацією досвіду війни та окупації, яка засадничо відрізняється від офіційної риторики влади. Найконтroversійнішою є пояснювальна модель, котру сучасні дослідники трактують як **«звільнення без визволення»**⁴¹. Численні записи у «Щоденнику» відтворюють поведінку советських бійців, яка мало чим відрізняється від стратегії завойовників: насильство над жінками, грабунки і мародерства, примусова мобілізація цивільного населення. Довженко стає свідком,

⁴¹ Гриневич В. Між молотом і ковадлом // Український тиждень. — 2013. — № 6 (274). — С. 38.

як працівники міністерства внутрішніх справ та державної безпеки (їх названо енкагебистами) «поводяться як завойовники і сволочі у місті, захоплюють кращі будинки, мають меблі, виставляють скрізь свої пости енкагебістської охорони»⁴². Топос «нової окупації» найчастіше відчитується у психологічних рефлексіях автора і вражає. Такий підхід дезавує стратегічний для советської пропаганди образ воїна-визволителя. Київ, як і вся Україна, постає упокореним новою владою, у стані очікування на нові жертви і страждання.

Варто зауважити, що звільнення Києва супроводжувалося масовою форсованою мобілізацією. Для України це була друга мобілізація цивільного населення (перша відбувалася у червні 1941 року). Форми і методи її проведення глибоко обурюють митця, породжують симбіоз відчаю та протесту.

Розповідають, що на Україні починають уже готуватися до мобілізації шеснацятиліток, що в бої гонять погано обучених, що на них дивляться, як на штрафних і нікому їх не жалю, нікому. Як страшно думати, що внаслідок отакого Україна може лишитися без людей. Адже ж 19-літніх дівочок уже теж призивають до армії, а скільки понижив і погнав до клятої Німеччини Гитлер?⁴³

Доля наймолодшого мобілізаційного контингенту з території України була особливо трагічною. Їх, погано обмундированих, не навчених азів військової справи, у швидкісному режимі направляли на фронт. Часто призовників навіть не переодягали у військову форму, і вони воювали в цивільному одязі. Значна частина так званого мобілізаційного резерву була із селян, тому й воювала в селянському одязі — чорних свитках, за що й отримала назву «чорносвітники». Масово у військових операціях задіяли «чорносвітників» восени 1943 року, коли відбувалися найбільш кровопролитні бої під час форсування Дніпра і за визволення Києва. Розрахунок командування полягав у тому, що «чорна піхота» повинна знекровити ворога, змусивши його вистріляти всі боеприпаси⁴⁴. Доречно навести свідчення відомого українського письменника Анатолія Дімарова, який опинився серед новобранців Червоної армії.

Коли село звільнили, всіх чоловіків від 16 до 60 років — всіх, аби була нога-рука (а чи сліпий-глухий, не важливо), — стали брати до війська. Нас «озброїли» — дали півцеглини, і — «йдіть, іскупайте вину кров'ю», бо ми на окупованій території були. Мовляв, ви жбурляйте цеглу, а німці нехай думають, що то гранати! Нас 500 душ вигнали на кригу водосховища, навпроти — якийсь комбінат, німці вибили в мурі бійниці. Сам мур — висота метрів три. Попробуй через нього перелізти та по кризі до нього добігти. Німці нас підпустили і вдарили кинджальним вогнем. Повернутися назад не можна було — там сиділи смершівці із націленими нам у спину кулеметами⁴⁵.

⁴² Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956... — С. 265.

⁴³ Там само. — С. 298.

⁴⁴ Рибченко Л. Визволені на війну // Український тиждень. — 2013. — № 6 (274). — С. 48.

⁴⁵ Там само. — С. 48.

Війна влади проти власного народу у щоденникових записях Довженка є наскрізним сюжетом, який розбудовано у психологічній, моральній та екзистенційній площинах. Цей сюжет не править авторові за нарис майбутніх творів, а відображає психологічний стан самого митця. У ньому переважає втома, самотність і творча криза. Довженко часто пише, що його не розуміє оточення, що колеги-письменники залишаються цинічно-байдужими. Розбіжність між трагічним досвідом війни і казенним пафосом офіційного мистецтва є для нього головною творчою дилемою. Хай би про що писав: про величезні людські втрати, бездарність вищого військового керівництва, драматичну одісею цивільного населення під окупацією — Довженко доходить висновку про неможливість повноцінної мистецької реалізації тієї трагедії, яку пережила Україна.

Письменник усвідомлює, що влада трактує своїх громадян, які пережили окупацію, як осіб підозрілих і неблагонадійних. Одразу по війні в особистих анкетах, що їх заповнювали советські громадяни, з'явився пункт «Чи перебував на окупованій території?» Так над усіма, хто пережив жах нацистського окупаційного режиму, нависла підозра у співпраці з ворогом. Водночас, як зазначає Владислав Гриневич:

Для того, щоб вижити, в Україні за доби окупації, потрібно було в той чи інший спосіб контактувати або співпрацювати з ворогом. Кожен робив це своїм робом. Діапазон такої «співпраці» був дуже широкий — від служби в німецьких адміністративних і господарських установах, поліції, Вермахті аж до роботи на заводі чи в сільському господарстві, сплати податків на користь окупаційної влади тощо. Зазначимо, що на окупованій території залишилося понад 90 % населення УРСР⁴⁶.

Подвійні стандарти владної політики у ставленні до власних громадян у «Щоденнику» Довженка висвітлено з особливим емоційним забарвленням. Автор усвідомлює неможливість публічного висловлення почуттів, котрі його переповнюють, тому записи є свого роду емоційним резервуаром особистого досвіду та розповідей, зафіксованих з уст очевидців. Інтровертний спосіб трансформації почуттів породжує особисту драму: бути митцем народу, котрий переживає колективне приниження й упослідження.

Досвід війни породив зміни в національній політиці влади. Враховуючи, що вся територія України була окупована нацистами, після звільнення українських земель Червоною армією етнічну приналежність пов'язували з політичною лояльністю. Митець став свідком ганебних виявів дискримінації за національною ознакою. В устах керівників різного рангу змістові еквіваленти у трактуванні українців дедалі більше тяжіли до таких понять як «зрадники», «запроданці» та інші принизливі визначення. Підтвердженням такої політики влади став запис у «Щоденнику»:

⁴⁶ Гриневич В. Між молотом і ковадлом... — С. 38–39.

Приїхавши до мене з фронту з-за Фастова Віктор Іванов, плачучи, розповів мені, що він більше не може воювати в своїй частині. Його комбатальйона, у якого він працює замначштаба, некий майор Валентин Костюченко ненавидить українців смертною ненавистю, особливо мобілізованих в окупованих районах, у звільнених районах. Він називає їх мерзотниками, що запродали Росію. «Словяне-запроданці» — це його лайка. «Словяне, брати — словяне, запроданці» — це базікає двадцятивосьмилітній виблядок, командуючи якимось там батальйоном на нещасній своїй батьківщині, що породила отаке падло. Віктор плакав. Віктор — руський залізничник, що виріс на Україні і вважає себе чесно і чисто її сином⁴⁷.

Міркування митця виявляють подвійні стандарти активно культивованої міфологеми «дружби народів», згідно з якою національну приналежність розглядають крізь призму інтегрованості у советську світоглядну модель.

«Щоденник» Олександра Довженка — унікальний документ, що відтворює множинні профілі та маски часу. Сповідальна манера письма накладається на архівну свідомість і творить своєрідний «лист нащадкам». Норма відвертості у ньому рухома та змінна, проте саме «Щоденник» містить унікальний код до розкриття множинного наповнення ідентичності митця. Варто додати, що воєнний нарратив тексту збігається із кінематографічним та прозовим доробком Довженка, відкриваючи нові можливості для психологічних паралелей.

Наступне джерело — спогади Федора Пігідо-Правобережного, які цікаві з погляду взаємодії приватних історій із канонічними текстами культури. Авторська модель відтворює незбіжності й розриви з героїчним советським нарративом, але при цьому відкриває можливості пересотворення образу минулого крізь призму індивідуального досвіду. Ідентифікаційні параметри індивідуального чітко означені в координатах української ідентичності. Стратегія автора полягає в тому, щоб реабілітувати репресовану пам'ять, що в післявоєнний період зазнавала цілеспрямованої фальсифікації та упослідження в інтерпретаційній моделі переможців. Водночас зусилля наратора спрямовані на відтворення палімпсестної моделі війни — тієї, що залишалася у зоні замовчування, а відповідно й незнання, і часто викликала нерозуміння у західному світі.

Період створення спогадів припадає на перші післявоєнні роки (1947 рік). У цей час Федір Пігідо-Правобережний живе у Західній Німеччині, займається активною громадською діяльністю, працює як журналіст і публіцист. За його плечима — досвід громадянина СРСР у роки побудови сталінського соціалізму. Також він переживає нацистську окупацію України, згодом вирушає в еміграцію, зазнає долі «переміщеної особи». Унікальний життєвий досвід, помножений європейськими реаліями, дає поштовх до створення власної гіпотези буття у контексті однієї із найдраматичніших воєн в історії людства.

В українському вимірі саму війну автор не вважав ні вітчизняною, ні великою, тому послідовно писав ці терміни з малої букви і в лапках. Але де-

⁴⁷ Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956... — С. 275.

конструкцію засадничого міфу советської історіографії Пігідо-Правобережний здійснивав крізь призму приватних вимірів. «Моя мета, — писав автор, — розповісти з цілковитою правдивістю, з безсторонністю фотографа про те щоденно-буденне, що мені його як звичайному спостерігачеві довелося бачити»⁴⁸. Версія Пігідо-Правобережного презентує передусім український тоталітарний досвід (як советського, так і німецького штибу) і функціонує в сенсотворчій моделі «між двох сил». Як зазначають Роман Сербин та Юрій Шаповал,

Пігідо вирішив задокументувати ту суму страждань і горя, які випали зокрема на долю населення України, яке, звільнившись від сталінської тиранії, потрапило під кований чобіт нацистського «визволителя», а тоді знову в «обійми» східного тирана, помста якого перевершила всяку можливу уяву⁴⁹.

Окрім власних спогадів, автор зібрав і задокументував юридично свідчення інших осіб, у правдивості яких не сумнівався. У певному сенсі задокументовано не лише приватний наратив однієї особи, а реконструйовано досвід цілого покоління. Саме поколіннєвий зріз надає тексту аксіологічно-антропологічного виміру і оприявнює ще одну цікаву інтердисциплінарну проблему. Ідеться про те, що спогади Ф. Пігідо-Правобережного в науковому обігу функціонують переважно як історичний документ, і для цього є всі підстави. Проте, зважаючи на унікальність досвіду, зафіксованого в авторському наративі, цілком доречно говорити про версію Ф. Пігідо-Правобережного як *текст культури* і ввести його в силове поле української художньої свідомості. Літературна кодифікація спогадів дає змогу відстежити функціонування культурних маркерів тоталітаризму на побутову рівні та зрозуміти ті моделі поведінки, які залишилися поза «зоною досяжності» тоталітарної літератури.

Головний герой спогадів Федора Пігідо-Правобережного — звичайний службовець середньої ланки. У тексті подано його ґрунтовний портрет із множинними характеристиками. Одну з них спроектовано на реалії передвоєнного періоду. Умови праці й побуту звичайної людини «під сонцем сталінської конституції» важливі для розуміння розбіжностей соціально-психологічної ідентифікації громадян у перші місяці війни.

У спогадах Федора Пігідо-Правобережного життя не-номенклатурного службовця — це передусім боротьба за виживання. Низька зарплатня змушує шукати додаткової праці, і біганина по підробітках стає неодмінним атрибутом щоденного життя. До цього варто додати години вистоювання у численних чергах за продуктами харчування і промисловими товарами та відбування обов'язкового ритуалу з вивчення «Краткого курса истории ВКП(б)» та матеріалів різних пленумів і постанов з'їздів. Отже, робочий день пересічного

⁴⁸ Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця). — К., 2002. — С. 8.

⁴⁹ Там само.

советського службовця тривав 14–16 годин. Як зазначає автор, такий спосіб життя був типовий для людей різних професій. Оцінюючи з відстані часу суспільні практики соціалізму, оповідач вважає, що «ота безнастанна біганина за шматком хліба, оті “підробітки”, “підхалтурювання” — не є лише наслідком загального зубожіння, наслідком нечуваної експлуатації громадян своєю ж таки державою, але насамперед є наслідком певного спрямування, що має в собі приховану диявольську мету: створити такі умови життя, щоб людина не мала змоги не те, що “думати”, а й навіть глянути навколо себе»⁵⁰. Можна додати, що в період, про який ідеться, пріоритетним у функціонуванні державних інституцій стає нагляд і контроль за побутом, дозвіллям і приватним життям громадян. Ситуація максимального виснаження фізичних і моральних ресурсів оприявнила девальвацію приватної сфери, що, своєю чергою, породило кризу цінностей, котру війна лише увиразнила і поглибила. Саме ця меморативна стратегія є однією із ключових у спогадах Пігідо-Правобережного. Антропологія війни має інтровертне спрямування і розгортає сюжет про війну держави проти власних громадян, війну, розпочату в часи настання советського тоталітаризму і продовжену в роки війни.

Підтвердженням передвоєнних сюжетів Пігідо-Правобережного з наголосом на дискомфортному досвіді є спогади кінодраматурга Ніколая Фігуровського, який пройшов війну рядовим бійцем у лавах Червоної армії:

Війна не дуже відрзнялася від життя, котре було до її настання. Що було в мирному житті, те відбувалося і на війні. Жити стало страшніше, але і до війни життя було страшним і незатишним. Життя настало впроголодь, але і перед війною голод і злидні були актуальними. <...> Війна зірвала покривала брехні, але не знищила саму брехню, котрою було просякнуте все довоєнне життя⁵¹.

Зіставлення спогадів Пігідо-Правобережного і Фігуровського знакове з погляду спільності поглядів на політику «призвичаєння до воєнного режиму», насаджувану владою. Прикметно, що збіжні оцінки тоталітарного режиму звучать як від цивільної особи, так і людини військової.

У версії Пігідо-Правобережного насаджування воєнних реалій відбувається одночасно з «полюванням на людину». Розпочате в роки Великого терору масове нічне зникнення людей не припинялося і в передвоєнні роки, тільки змінило форми, тому для значної частини громадян сподівання на війну ототожнено із прагненням звільнитись від «насильства неправдою», котре набуло тотальних масштабів.

На початку 1941 року повітря було насичене «війною» до краю. Буквально ставало тяжко дихати. Оповідання советських журналів про жахи боїв на полях Франції, повідомлення про бомбардування Лондона — вже не лякали людей. <...> Якось у квітні 1941 року під час перерви на обід у садку інституту зібрались кілька чоловік лекторів — «своїх», себто

⁵⁰ Там само. — С. 22.

⁵¹ Кино на войне. Документы и свидетельства... — С. 820.

людей, що довіряли один одному. — Господи, та коли ж уже кінець цим мукам, хоч би вже почалося, бо задушимося у цьому смороді! — вихопилося в одного з лекторів суміжного факультету, — завжди оглядатись, завжди відчувати на собі допитливий погляд «сексотів» — і на вулиці, і в аудиторії під час лекцій... Це вище людських сил!⁵²

Початок війни автор змальовує у контексті означених сюжетів: ескалація насильства з боку влади і множинні способи протидії із боку звичайних громадян. Насильство у Пігідо-Правобережного переацентовано у площину інформації та ареалів пам'яті. Під пером автора постає один із наскрізних і приголомшливих соціокультурних ландшафтів Києва у перші місяці війни: місто, вкрите хмарами попелу. Це — «попіл імперії», котра спалює свої архіви пам'яті.

Архіви палили за певним ритуалом: зносили все до кімнати спецвідділу, де операцію палення виконували приставлені до того люди під доглядом начальника спецвідділу та директора тресту. Все місто вкрилося попелом, що вилітав з усіх димарів у вигляді згорілих клапчиків паперу й осідав на пішоходи...⁵³

Конспірологія є невід'ємною ознакою владного дискурсу, але в авторській інтерпретації оприявлено її трагічний, а не романтичний бік. У певному сенсі спогади Пігідо-Правобережного спрямовані на розкриття раціональних мотивів дій влади й омовлення табуйованих сторінок війни.

Образ влади кодифіковано крізь топоси «терориста» і «диверсанта». Автор обігрує сумнозвісний пропагандистський посил передвоєнного періоду, у якому населення закликали до масового викриття і знешкодження «шпигунів», «шкідників» і «диверсантів». Не оминаючи істерії шпигуноманії, що в перші дні війни набула в Києві загрозливих масштабів, оповідач вказує на її недовірність після масової евакуації чиновників найвищого рівня. Щойно населення усвідомило, що влада ганебно втікає, його девізом стало утилітарно-прагматичне «спасайся, хто може!». Іронічний підтекст, на якому наголошує автор, окреслює вичерпаність мобілізаційного ресурсу, котрий сигналізував про початок десакралізації влади.

Прірву недовіри між владою і суспільством поглибила політика «спаленої землі», активно впроваджувана в часи масового відступу Червоної армії. Описуючи знищення ключових промислових об'єктів, руйнування техніки, продовольчих складів, оповідач творить образ держави як найбільшого терориста і ворога власного народу. Спогади фіксують аморальне ставлення до життя мирних громадян. Один із найжахливіших проявів політики тероризму автор розкриває на прикладі руйнування Дніпрогесу. Зібравши свідчення очевидців цієї трагедії, він відтворює хронологію одного з найрезонансніших злочинів (саме в таких категоріях кодифіковано підривну діяльність загонів НКВС).

⁵² Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 27.

⁵³ Там само. — С. 38.

По обіді 17 серпня 1941 року вибухла Дніпровська гребля. Військові транспорти й люди, що в тому часі рухались по греблі, звичайно загинули. Майже тридцятиметрова лявіна води покотилась Дніпровською проймою, заливаючи все на своєму шляху. Всю нижню частину Запоріжжя з величезними запасами різних товарів, військових матеріалів та десятками тисяч тонн харчових продуктів та іншого за якусь годину було знесено. Десятки суден, разом із судовими командами, загинули в тому жахливому потоці⁵⁴.

У період індустріалізації Дніпрогес став будовою номер один, призначення якої полягало у зміцненні енергетичної потужності всієї УРСР. Водночас зведення Дніпровської ГЕС було покликано публічно продемонструвати економічну конкурентоздатність і політичну легітимність влади. Безперечно, і в літературі соціалістичного реалізму топос Дніпрогесу посів чільне місце у маркуванні колективної советської ідентичності. Значною мірою її роліві характеристики утверджувалися через мотиви помсти, руйнації, нищення⁵⁵. Контекстуально спогади Пігідо-Правобережного вказують на символічну матеріалізацію тієї руйнівної енергетики, що закладалась мисленнєвими схемами советської літератури. Але в авторському баченні наголос на знищенні Дніпрогесу підкреслює апофеоз моральної девальвації, наслідком якої є мажоритарний образ держави-терориста у війні без фронту.

У київському тексті війни серед найтравматичніших чинників оповідач означає масове винищення цивільного населення за етнічною ознакою. Федір Пігідо-Правобережний розповідає про масове убивство євреїв Києва в урочищі Бабин Яр. Авторська пояснювальна модель поєднує іпостасі свідка й очевидця. У відтворенні подій бачимо два психологічні полюси: внутрішній (настрої євреїв) та зовнішній (спостерігачі). Серед емоційних станів євреїв оповідач виділяє сум'яття, тривожне очікування, відшукування прихованих смислів. Зокрема один із його знайомих, антисоветськи налаштований єврей, вбачає замасковану провокацію з боку советської верхівки. Водночас більшість євреїв була погано обізнана з антисемітською політикою нацистів і потішала себе думкою про масове переселення. Настрої місцевого населення дуже різні: від удаваної байдужості, прихованої зловтіхи до заскоченості й тривожного очікування. Автору вдалося відтворити зміну настроєвої парадигми і передати апокаліптичні відчуття у день масової страти. Описуючи рух багатотисячного людського потоку вулицями Києва, наратор порівнює його з біблійним «ісходом» та підкреслює стан приреченості й безвиході:

Багато тисяч людей, переважно старих, — але не бракувало й людей середнього віку, — рухалось у напрямку Бабиного Яру. А дітей, дітей... Господи, скільки було там цих дітей! Все це рухалось, обтяжене вузлами, куфрами й дітьми. Подекуди старих та хворих, що

⁵⁴ Там само. — С. 51–52.

⁵⁵ Див.: Агеева В. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу // Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки. — К., 2009. — Т. 98. — С. 11–24; Омельчук О. Пам'ять як забуття, Дніпрогес як література // Семіосфера радянської культури: знаки і значення / Відпов. ред. В. Хархун. — Київ–Ніжин, 2011. — Вип. 2. — С. 93–121.

не мали сили самі рухатись, везли, мабуть, сини чи дочки, самотужки на візочках. Дехто плаче, інші заспокоюють. Більшість рухається самозосереджено, мовчки, з виглядом приречених. Було це тяжке видовище⁵⁶.

Автор зазначає що, винищення єврейського населення справило на киян гнітюче враження і найголовніше — посяло сумніви у «визвольній» місії Гітлера.

Поруч із винищенням єврейського населення до присутніх характеристик тоталітарного досвіду зараховано фактор голоду та його множинні конотації у свідомості українських громадян. Київ як місто, вкрите попелом, місто масового вбивства перетворюється на місце втечі, котре масово покидають люди у передчутті голоду. Автор наголошує, що це переважно колишні селяни, які, «рятуючись від голоду та переслідувань, покинули свої рідні ниви та бідні, але чепурненькі українські хати. Тепер усе це сунуло назад у село». Символічну зустріч міста і села автор описує крізь зіткнення різних досвідів. Зокрема у розмові з киянами місцевий селянин докоряє, «як у 32 та 33-му роках гнали нас із міста, коли ми голодні приходили купити хліба»⁵⁷. Підсвідомо компенсаторська установка українського села, глибоко затаєна образа на місто згодом дасться взнаки і трансформується у нові прояви взаємних звинувачень під час голоду в Києві за нацистської окупації. У київському голоді найвразливішою категорією населення, на думку автора, виявилась інтелігенція, неспроможна знайти способи і можливості для фізичного виживання. У такій політиці оповідач убачає спільність між нацистським і советським режимами, котрі цілеспрямовано винищували інтелектуальну еліту суспільства. Але під час воєнного лихоліття відбулася зміна рольових алгоритмів між містом і селом. Тепер містяни виступатимуть у ролі прохачів харчів, а селяни — як благодійники. Аналізуючи дію компенсаторського синдрому в київському досвіді окупації, Карел Беркгоф зазначає:

Це була діаметральна протилежність до подій 1933 року, коли зголоднілі селяни намагалися потрапити в Київ, щоб знайти їжу, але їх заарештовували під містом і в місті; тепер в «упривілейованому» становищі опинилися вже вони. Трагедія початку 1940-років озлобила городян, котрі ставили на карб селянам завищені ціни на міських ринках і сільських базарах — мовляв у такий спосіб ті мстили за свої колишні страждання. Та врешті всі усвідомили, хто був справжнім лиходієм. Тому політика голоду не тільки призвела до жертв, а й посилила антинімецькі настрої⁵⁸.

Саме приватний досвід окремих осіб, зафіксований у спогадах, щоденниках, листах розширює пояснювальну модель війни, вводячи у змістовий обіг поняття «жертви голоду» (а не тільки воєнного конфлікту). Варто зазначити, що особливо різуче трагедія голоду як палімпсестної складової українського досвіду війни описана на прикладі окупаційного Харкова — міста, якому в різ-

⁵⁶ Лігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 102.

⁵⁷ Там само. — С. 41.

⁵⁸ Беркгоф К. Жнива розпачу. Життя і смерть в Україні під нацистською окупацією... — С. 190.

ні часи української історії випадало ділити з Києвом роль української столиці. Якщо Київ у авторській інтерпретації окреслено як місто, що стає *небезпечним* для життя, то Харків кодифіковано як «*місто смерті*». Причиною масових смертей у Харкові стає штучний голод. Картину «вмираючого міста» автор реконструює на основі свідчень осіб, котрим вдалося вижити у тій екстремальній ситуації. Оприявлення множинних досвідів створює «хор голосів», наділених повноваженнями колективного свідка. Їхні свідчення важливі для автора з огляду на розкриття репресивно-винищувальної природи тоталітарних режимів. Автор відтворює голод у Харкові як смертельну пастку: до міста не завозять продуктів, а населенню суворо заборонено вийти за межі міста, щоб роздобути засоби для підтримання життя. У такий спосіб нацистська влада свідомо прирекла на вимирання жителів одного із найбільших міст України. У спогадах показано межову ситуацію, котра за трагедійною наповненістю корелюється із винищенням українського села у 1930-х роках: щодень від голоду гине по кілька сотень дітей, а всіх померлих уже не встигають ховати. Цей факт спонукав окупаційну владу дозволити населенню покинути місто. Втечу з «міста смерті» автор також порівнює з біблійним виходом ізраїльтян із Єгипту (як і в описі людського потоку в Бабин Яр, він вживає слов'янський термін «ісход»).

До краю обезсилені, голодні, опухлі люди заповнили всі шляхи в напрямках до Запоріжжя, Дніпропетровська, Полтави, Києва. Значна частина ішла з дітьми. Все це рухалось, утопаючи в глибокому снігу. <...> Зима тоді була сніжна, холодна. Морози доходили до 30–35 ступнів нижче нуля. Багато тих, що рушили з міста, загинуло — замерзло в дорозі. Шляхи на захід від Харкова було рясно усяно трупами цих утікачів з міста смерті⁵⁹.

Убивство голодом автор узалежнює від практики тоталітаризму. У тоталітарній системі координат постає образ «зірваної з кореня» України.

У геополітичному структуруванні досвіду війни автор представляє різні стратегії виживання. Якщо буття українського міста зображено з доміантою травматичних чинників (репресій, голоду, депортацій), то в часопросторі українського села переважає увага до практики повсякдення і трансформацій традиційної селянської культури. Наскрізним у відтворенні буття українського села часів окупації є топос землі. Власне, ставлення до землі визначає ціннісні пріоритети й політичні орієнтації українського селянства. Як свідчить оповідач, напередодні війни серед українських селян помітними були анти-советські настрої. Їх причини виростають із тотальної практики руйнування традиційного селянського побуту й громадського самоврядування. Саме надії на звільнення від колгоспної неволі визначали очікування селян від війни й підживлювали ілюзорні сподівання на «нову владу». На численних прикладах із власного життя та розповідей очевидців автор відтворює зміни в житті українського села. Вони стосуються лише першого періоду нацистської оку-

⁵⁹ Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 125.

пації (припадають на осінь 1941 року), коли було послаблено податковий тиск на селян і розширено наділи приватного землеволодіння. Але навіть ці невеликі пільги викликали перебудову в поведінці й побуті селян. Описуючи їх, автор звертає увагу на психологію у ставленні до праці. У центрі уваги — селянин, котрий повернув собі почуття власної гідності і смак праці.

Треба було бачити, з якою врочистістю виїздив хазяїн у поле сіяти свою пшеницю, з якою веселою заклопотаністю селяни поспішали в поле, треба було бачити, як дбайливо було впорано городи, наділені для індивідуального користування ділянки польової землі, щоб зрозуміти, як остогидло бідним селянам колгоспне ярмо⁶⁰.

Піднесення соціального статусу українського селянина відбувається завдяки «товарообміну» з містянами, які приносять одяг, годинники, промислові товари. Спостереження автора за життям і побутом селян видаються несподіваними: «За два роки окупації зовнішній вигляд селянства в його масі змінився на краще як щодо здоров'я, так і до одягу»⁶¹. У тексті проведено паралелі з часами непу — короткочасного пільгового періоду 1920-х років, коли селянин міг власною працею забезпечити собі гідне життя.

Але після хліба щоденного для селянина важливим стає і духовний харч. Автор розповідає про похвалення релігійного життя: відкриття церков, спорудження нових храмів, і при цьому наголошує, що для селян відновлення богослужінь стало найдієвішим символом довгоочікуваних змін і реструктуризацією ідентичності. Одночасно із відродженням церковного життя відбувається відновлення релігійної обрядовості. Версія Пігідо-Правобережного цікава з погляду презентації селянського життя у вимірах звичаєво-обрядових практик як релігійних, так і світських. У його баченні, незалежно від політичного режиму, село продовжує збирати хліб, грати весілля, хрестити дітей і ховати небіжчиків за церковним обрядом. У селянському досвіді війни (на відміну від життя великих міст) через повернення сакральності ритуалу та відновлення звичаєвих практик відбулося короткочасне повернення у минуле. У цьому символічному «поверненні» сакральний чинник у житті селянина мав куди більше значення, ніж соціально-політичні виміри. Згодом, коли селяни зазнають утисків і репресій від «нового режиму», саме церква залишиться для них джерелом надії і ціннісним барометром. Для автора важливо відтворити саме світську, а не мілітарну наповненість селянського світу. Такий погляд важливий з огляду на те, що війна пришвидшила відмирання селянської культури та її профанацію в модернізованих ритуалах тоталітарного соціуму.

У світському вимірі селянського життя автор звертає увагу на школу як неодмінний атрибут духовної незалежності. Незважаючи на виклики воєнного часу, в селах відновлено навчання для дітей. Потреба у ньому є такою ж

⁶⁰ Там само. — С. 146.

⁶¹ Там само. — С. 147.

важливою, як і прагнення обробляти власну землю, тому колективний портрет українського селянина відтворено з опорою на імперативи національного життя початку ХХ століття: своя земля, церква, школа.

У моделях пам'яті, спрямованих на розкриття множинних рівнів української колективної ідентичності, знаковим для Пігідо-Правобережного є топос дороги в антропологічному та культурно-історичному вимірі. Автор звертає увагу на дороги для бійців Червоної армії у перші місяці війни. Портрет червоноармійця, що його відтворює оповідач, різуче відрізняється від плакатно-пропагандистського образу безстрашного і мужнього воїна. Передусім це бійці, які *відступають*. Рух у зворотному напрямі (до поразки, а не до перемоги) визначає психологію і моделі поведінки. Оповідач зауважує, що дорогами війни брели люди «без краю стомлені, виснажені, голодні, дуже багато босих, ноги у виразках». Більшість бійців прагне позбутися будь-яких ознак, які вказували б на їх приналежність до Червоної армії. Вони просять у селян цивільний одяг, який має змінити їхній статус і зробити вільним у своєму життєвому виборі. Частина з них повертається до мирного життя і з радістю допомагає збирати врожай.

Постаті стомлених, виснажених морально і фізично червоноармійців вписані в один асоціативний ряд з іншими учасниками збройного протистояння. Зокрема психологічні паралелі проведено між советськими полоненими і мобілізованими новобранцями на звільнених від фашистів територіях. В обох випадках постать воїна деміфологізовано від войовничого образу безстрашного борця до жертви і страждальця. Такі спостереження слугують психологічною преамбулою до полемічного спрямування проти образу «Великої Вітчизняної війни» і його кореляції з українським досвідом.

Альтернативний сюжет Пігідо-Правобережний розбудовує на основі множинних рецептивних моделей. Різні настроєві модули зумовили ціннісну ревізію поняття «батьківщина», що не було тотожне поняттю «держава». Автор інтегрує Другу світову війну в контекст воєнних потрясінь ХХ століття і наголошує, що «ні одна війна не була такою непопулярною в народі, такою не «атечественною», як саме ця війна»⁶². Оповідач привносить додаткові тлумачення в дискусійне поняття «вітчизняної» війни і вважає, що вітчизняною її можна вважати тільки з огляду на кількість жертв, зокрема зауважує, що багато військовополонених загинуло в Україні в жахливих німецьких таборах.

Повертаючись до питання масової втечі бійців із лав Червоної армії, автор наголошує на духовних чинниках, тобто актуалізує поняття «бажання битись з ворогом». Саме цього бажання, на його думку, бракувало Червоній армії у перший рік війни. «Не було того бажання битись, без якого багатомільйонові армії не були військом, а лише натовпом людей, кожний із яких думав тільки про те, щоб не офірувати свого життя за мачуху — сталінську «родину»»⁶³.

⁶² Там само. — С. 67.

⁶³ Там само. — С. 71.

Уведена в обіг опозиція «мати» — «мачуха» піддає сумніву цінності імперської культурної матриці, згідно з якою образ матері-батьківщини («родини-матери») претендував на консолідаційно-мобілізаційну функцію для всіх народів, що населяли СРСР.

Сам образ («родини-матери») виступав засадничим у пропагандистській стратегії мистецтва соціалістичного реалізму. У перший рік советсько-нацистської війни з'являється знаменитий плакат І. Тоїдзе «Родина-Мать зовет!» Жіночий образ на плакаті символізує не так лагідну і люблячу матір, як жорстокого батька, головна роль якого — «наглядати і карати». Рішуча і вольова жінка тримає текст військової присяги, у якій ідеться про сувору кару для тих, хто порушить клятву захищати советську батьківщину. Генеалогічно такий симбіоз візуального мовомислення вказує на поєднання російської культурної моделі «России-Матушки» і маркерів советської ідентичності, сформованих напередодні Другої світової війни.

На думку дослідників, образ «России-Матушки» набув остаточної кристалізації на середину XIX століття і синтезував кілька змістових навантажень. Передусім утілював національну імперську єдність, слугував мобілізаційним чинником у боротьбі з чужоземним загарбником і найголовніше — утверджував ідею легітимності влади⁶⁴. Ідея легітимності влади найбільше приваблювала творців політтехнологій різних політичних режимів, і її згодом успішно використали советські ідеологи. Проте в систему ідеологічних імперативів СРСР образ «России-Матушки» було інтегровано не одразу, а внаслідок складних трансформацій. Зокрема у пропагандистському дискурсі 1920-х років домінувала класова модель, що практично виєлімінувала етнічний компонент. У світоглядній системі, підтримуваній державою, переважали маскулінні образи й було маргіналізовано та певною мірою упосліджено фемінне начало. Із середини 1930-х років соціокультурна стратегія СРСР зазнала суттєвих змін. Класову домінанту в організації суспільного життя замінено міфологемами російської історії і культури. Саме в цей час «Россия-Матушка» відроджується в образі советської «Родины-Матери». Як зазначає Олег Рябов, «Советская Родина» має суттєву відмінність від дореволюційної «России-Матушки»: вона невіддільна від держави⁶⁵. Така трансформація слугувала зміцненню соціально-політичного устрою СРСР напередодні війни. Зміна конфігурації гендерних чинників у символізації держави також вказує на запровадження мобілізаційного режиму та своєрідну «адаптацію» війни у практики повсякдення і культурні матриці.

Спостереження й аналітичні міркування Ф. Пігідо-Правобережного оприявнюють неінтегрованість образу «Родины-Матери» в суспільну свідомість

⁶⁴ Рябов О. Россия-Матушка: история визуализации // Границы. Альманах центра этнических и национальных исследований Ивановского Государственного Университета. — Вып. 2: Визуализация нации. — Иваново, 2008. — С. 12.

⁶⁵ Там само. — С. 27.

українців. Найвиразніше це виявилось у різних сподіваннях на війну. Саме множинність сподівань (котру сучасний дослідник Владислав Гриневич кодифікує як «настрове багатоголосся»), виявляє гетерогенність української колективної ідентичності⁶⁶. Недієвість советського ціннісного конгломерату Ф. Пігідо-Правобережний аналізує крізь поведінкові моделі крайнього відчаю, зневіри, страху, спричиненого виявами масового насильства держави проти власних громадян. Саме ці причини породили явище, котре советські ідеологи кваліфікували як «измену родине».

Оповідач зазначає, що поняття «зрада», як правило, асоціюється з одиничними проявами і є радше винятком, аніж нормою. У перший рік советсько-німецької війни бійці Червоної армії масово здавались у полон, отримавши тавро зрадників.

Отже, кидали зброю не тому, що гітлерівський режим був хороший, а тому, що знесилене майже двадцятип'ятирічним терором населення Советського Союзу не бачило для себе іншої можливості скинути кривавий сталінський режим. З двох лих люди обирали менше. І нехай це нікого не дивує: така жажлива, така нестерпна була советська дійсність⁶⁷.

У спостереженнях автора трапляються зауваження про те, що коли зрадників стає не десятки тисяч, а мільйони, то це явище набуває якісно іншого змістового наповнення. Якщо матір починають масово зраджувати, то материнський образ втрачає сакральний ореол: спорідненість між матір'ю і дітьми виявляється умовною.

Слово «Батьківщина» для українського народу є таке ж святе слово, як і для інших народів, але тут це слово не було однозначне зі словом «родіна», а втім, воно вульгаризувалось поставленим поруч з ненависним ім'ям Сталіна <...>, що стало синонімом голоду, знущань, кривавих пазурів НКВД і всього того страхітливого, що визначає поняття «советська влада»⁶⁸.

Автор трансформує поняття «зрада» в альтернативні соціо-політичні виміри і кваліфікує його як «пошук союзника у боротьбі проти спільного ворога». У цьому контексті можна говорити про *динаміку та еволюцію* образу ворога у приватних нарративах українського образу війни. Якщо советська інтерпретаційна схема (з літературою соціалістичного реалізму включно) виразно кодифікувала постать ворога у контексті образів «фашиста-окупанта», «зрадника» і «поплічника ворога», то українські проєкції війни означають набагато складніші (не одновимірні) підходи у трактуванні ідеологічних конфліктів і моральних дилем війни.

У версії Пігідо-Правобережного ідеологічна сконструйованість поділу між «своїми» і «чужими», «ворогами» й «героями» означена крізь образ бі-

⁶⁶ Гриневич В. Неприборкане різноголосся: Друга світова війна і суспільно-політичні настрої в Україні, 1939 — червень 1941 рр. — Київ—Дніпропетровськ, 2012. — 508 с.

⁶⁷ Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 70.

⁶⁸ Там само. — С. 93.

женця. Вирішальний вплив на розбудову альтернативної пояснювальної моделі мав біографічний досвід автора, якому в різні періоди життя судилося зазнати долі біженця, оstarбайтера, переміщеної особи. Ці іпостасі вносять світоглядні корективи у поняття матері-батьківщини, надаючи перевагу цінностям свободи, вільного вибору і духовної незалежності. Зasadничою в авторській свідомості є порівняльна модель між представниками советського істеблішменту, котрі евакуювались у перші дні війни, і біженцями, які тікають від наступу Червоної армії. Відмінності між різними категоріями біженців автор окреслює у психологічній, моральній і світоглядній площині. Якщо для советських номенклатурників характерним було використання так званого адміністративного ресурсу і службового транспорту, то втікачі від влади сподівалися лише на власні сили і пересувалися переважно на селянських возах і пішки. Соціальний статус утікачів різнорідний: серед них були селяни, робітники, вчителі, інженери, священники.

Але на цей раз характер, так би мовити біженця, був цілком відмінний, ніж у 1941 р. ні автомашин, ні піянін, ні хатніх квітів, ні уніформ НКВД, ні парасольок чи куфрів – не видно. Валом валить головним чином сірий люд. <...> Це – «щасливий» нарід «солнечной цветущей Украины», залишивши рідні оселі, покинувши дорогі могили батьків та дітей своїх, втікає від «своїх», від того зловісного «сонця сталінської конституції»⁶⁹.

Для підкреслення емоційно-настроевого модусу автор використовує два найвагоміші означники: «сонце» – «темрява» і «рідна домівка» – «дорога в невідоме».

Якщо в советському наративі війни «темряву» однозначно асоціювали з нацистською окупацією, а місію Червоної армії ототожнювали зі світлими сподіваннями, то в структуруванні образу біженця застосовано взаємообернену перспективу. «Світло» і «темрява» набувають нових ідеологічних конотацій з антисоветським забарвленням. У цьому контексті наскрізний для автора концепт дороги війни також змодельовано у взаємооберненій площині: на початку спогадів «головним героєм» на дорогах війни є стомлений і дезорієнтований червоноармієць, а в завершальній частині розповіді серед центральних опиняються постаті цивільних людей, котрі тікають від наступу Червоної армії. У кожного із цих подорожніх – особиста історія війни, яка часто не збігається з офіційно усталеною версією, проте автор наголошує на «добровільному вигнанні», одночасно розкриваючи причини, що спонукали до такого відчайдушного кроку. Серед найвагоміших спонук названо небажання залишатись у советській системі координат. По-друге, серед утікачів є люди, які добровільно або із примусу співпрацювали з нацистами. Страх за життя, очікування помсти з боку влади змусили їх вирушити в дорогу. Під пером автора дорога набуває межових ознак: між життям і смертю, між відомим і невідомим, між викликами війни і готовністю до відповідальності.

⁶⁹ Там само. – С. 156.

Наступним етапом у структуризації української ідентичності є образ найманого працівника на території нацистської Німеччини. Автор розкриває складний і багатогранний світ остарбайтерів, інтегруючи їхній досвід в український мілітарний нарратив. Опис життя та побуту робітників є своєрідним психо-емоційним моделюванням стосунків між людьми з урахуванням політичних, етнічних та релігійних факторів. Оповідач розкриває мікросвіт найманих робітників як закриту мікроструктуру, в якій діють свої закони і регламентовані норми співжиття. Почасти вони збіжні з кримінальним світом, але значною мірою політизовані. Наприклад, робітники, які симпатизують СРСР у війні з нацистською Німеччиною, з неприхованою ворожістю ставляться до тих, хто «добровільно» виїхав із країни соціалізму. Водночас працедавці вибудовують ієрархію пільг та заохочень. На найнижчій сходинці опиняються вихідці зі СРСР та советські військовополонені.

Наратив про остарбайтерів у автора багатогранний і поліфункціональний. До нього застосовано різні пояснювальні моделі та оцінкові судження. Але він суттєво вирізняється від советських інтерпретаційних стандартів. Варто зауважити, що постать остарбайтера як найманого робітника, примусово вивезеного на підневільну працю, перебувала на маргінесах парадно-героїчної інтерпретації та офіційної моделі пам'яті. У советській системі цінностей працю на ворога трактовано як ганебну і близьку до злочинної. Також наймані робітники презентували досвід цивільної людини, який, порівняно із досвідом воїна, трактовано як вторинний і меншшовартісний. Але згодом у советських пояснювальних моделях остарбайтерам надано таких характеристик, що символізували жертву насильства, нещадної експлуатації, моральних і фізичних знущань⁷⁰. У художній літературі широкої популярності набуло кілька сюжетів. Перший розповідає про те, як партизани нападають на ешелон німецьких бранців і визволяють їх від перспективи рабства на чужині. Другий презентував створення підпільної організації серед невільників та розгортання активної підривної діяльності проти ворога. Вказані сюжетні ходи зводили складний, неоднорідний досвід найманих робітників до простих тлумачних схем з готовими відповідями на складні запитання.

Приватна модель Пігідо-Правобережного дезавує штучність і надмірну заідеологізованість советського нарративу. Автор вибудовує власну інтерпретацію не так на опозиційному протиставленні, як з установкою на відтворення умовності поділу на «жертв» і «злочинців», «колаборацію» і «спротив». Отже, описуючи власне перебування на примусових роботах, вбачає в ньому різні грані життя: від жорстокості й цинізму до милосердя, співчуття, безкорисливої допомоги. Його версія — це світовідчуття людини, яка прагне піднятися над насильством будь-якого забарвлення. З обраної перспективи

⁷⁰ Склокіна І. Українське / національне в радянській офіційній політиці пам'яті про примусову працю в нацистській Німеччині // Сучасні дискусії про Другу світову війну: збірник наукових статей та виступів українських і зарубіжних істориків... — С. 179.

оповідач презентує своє перебування на чужині як відтинок життєвого шляху, на якому були і рабська праця, і жорстоке ставлення до робітників, і тортури, що їх зазнавали в'язні концентраційних таборів. Проте з великою симпатією і вдячністю він згадує тих людей, котрі рятували від хвороб і голоду, лікували, попереджали про небезпеку, допомагали уникнути арешту повсюдного НКВС. «Поруч із найогиднішими постатями тупих, жорстоких сатрапів <...> я не можу не відзначити цілу низку світлих образів, сповнених справді християнською любов'ю та милосердям»⁷¹.

У перші повоєнні роки советський наратив про остарбайтерів розширює інтерпретаційні горизонти. Поруч із рольовим алгоритмом «борця з фашизмом» з'являються жіночі історії. У них жінки, на відміну від чоловіків, постають як істоти слабкі та незахищені. Відбувається своєрідне гендерне перезавантаження офіційного наративу, в якому, як уважає Ірина Склокіна, приписування остарбайтерам пасивної і страдницької ролі зумовило їх презентацію у вимірах жіночого досвіду⁷².

Випадок Пігідо-Правобережного розкриває чоловічий досвід і навіть більше — досвід подружжя. У цьому вимірі роль чоловіка — динамічна і змінна та вміщує багато соціальних функцій: від захисника, стратега, відповідального за прийняті рішення до психолога й дипломата. Залежно від обставин сила і слабкість у чоловічій іпостасі є взаємозамінними і взаємодоповнювальними чинниками. В авторській версії головну увагу зосереджено на історії збереження подружжя в умовах загрози життю і непевності громадянського статусу. Перемога над стражданнями, хворобами, голодом і страхом стає можливою завдяки не політичним, а моральним факторам. Моральний вимір переважає й у відтворенні іпостасі переміщеної особи, «ді-пі», що завершує рольовий алгоритм біженця. У настроєвому модусі переміщеної особи автор виокремлює два вектори. Перший окреслено як страх примусової депортації до СРСР. Побоювання знову опинитися у країні соціалізму нависає дамокловим мечем над мешканцями таборів для переміщених осіб і почасти сковує їхні дії, корегує спосіб життя і спонукає до максимальної винахідливості в пошуку засобів для унеможливлення зворотного шляху. Але страх перед депортацією психологічно зрівноважено іншим буттєвим виміром — відчуттям свободи і насолоди від неї. Автор зачарований станом, коли люди «розмовляють, про що самі хочуть. В своїх журналах та газетах пишуть усе, що тільки надумують, критикують дії сильних цього світу, і... не бояться, і нікого це не дивує»⁷³. Досвід свободи є головним підсумком у духовних пошуках героя розповіді. Власне, сама війна є символічним шляхом до свободи.

⁷¹ Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 184.

⁷² Склокіна І. Українське / національне в радянській офіційній політиці пам'яті про примусову працю в нацистській Німеччині... — С. 181.

⁷³ Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна (спогади та роздуми очевидця)... — С. 197.

Домінанта свободи як ціннісного імперативу стала духовним ядром спогадів Федора Пігідо-Правобережного. Водночас автор відтворює різні обличчя і маски війни, котрі є динамічними і змінними. Одночасно з ними змінюються і люди, які переживають війну як частину власного досвіду і осмислюють її як спосіб перерозподілу світового устрою. Безперечно, змістове оформлення інтерпретації війни має полемічне начало. Вістря полеміки спрямовано проти засадничих советських міфів, які не залишали місця ні для українського досвіду, ні для українських меморативних стратегій. Наприклад, у советській культурній матриці досвід війни було уніфіковано за допомогою символів батька (Сталіна), матері («Родина-Мать зовет»), ворога і героя. В українському нарративі війни Пігідо-Правобережний розбудовує альтернативну модель, інтегруючи в сенсотворчі моделі образи жертви й біженця.

Так у розбудові української пам'яті про Другу світову війну автор оприявнює аксіологічні складники української ідентичності в її багаторівневому наповненні (з урахуванням соціального, етнічного, релігійного чинників). Динаміка української ідентичності знакова з погляду еволюції від травматичного до катарсисного виміру. Останній стає можливим завдяки звільненню від тоталітарного досвіду.

У підсумку варто зазначити, що запропоновані тексти у реструктуризації українського нарративу війни відтворюють множинну гаму емоційних станів та психологічних рефлексій, котрі виходять далеко за межі чорно-білої палітри образу світу. «Хрещатий Яр» Докії Гуменної, «Щоденник» Олександра Довженка та спогади Федора Пігідо-Правобережного цікаві з погляду презентації війни крізь призму інтелектуального досвіду, дистанційованого від соціальних замовлень. Також усі тексти об'єднує іпостась свідка, який має сміливість і відвагу винести приватний (часто дискомфортний) досвід у публічний рецептивний простір, долаючи комунікативний вакуум і розширюючи культурні горизонти.

«Я», зависле між Буттям і Нічим: маскулінність і об'єктифікація у ранній поезії Юрія Тарнавського (1953–1956)

Марія Грація Бартоліні

Проблема формування і трансформації чоловічої ідентичності породила вже чималий масив літератури, яка утворила цілу дисципліну під назвою *men's studies* (чоловічі студії). Відкрити шлях до цих досліджень допомогла широка дискусія навколо гендеру (*gender*), що його прихильники есенціалістських теорій вважають природним і біологічним фактом, а конструктивісти — великою мірою культурною та соціальною конструкцією¹. За останні двадцять років ці студії, спершу обмежені до жіночого світу, поширилися на історію маскулінності, яка, зокрема в англосаксонських країнах, дістала величезний розвиток². Натомість в Україні чоловічі студії все ще перебувають на початковій стадії. Не існує історії маскулінності, яка детально аналізувала б український випадок, і бракує досліджень, присвячених окремим авторам або різним аспектам — соціальним, культурним, політичним, антропологічним — чоловічого виміру. Це відставання стає ще очевиднішим, якщо розглянути всю розмаїту плеяду української літературної діаспори, цінність якої як носія поглядів, «фундаментальних для реконструкції цілості українського життя в двадцятому столітті»³, не завжди розуміє критика. У цьому сенсі аналіз конструювання чоловічої ідентичності в ранній поезії Юрія Тарнавського (1934) дозволить нам з'ясувати роль соціальних, культурних і мовних змінних, що спільно творять поняття маскулінності, через розгляд спадщини автора, який пише *українською мовою*, але чие інтелекту-

Поштова адреса: Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Piazza Sant'Alessandro 1, 20123 Milano. E-mail: woland80@yahoo.it

- ¹ Щодо концепції гендеру як категорії «перформативності» («gender performativity»), див. праці Юдям Батлер (Judith Butler) і її вже класичний твір *Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, London, 1990).
- ² Щодо тем і теоретичного підходу *men's studies* див., серед численних наявних досліджень: *Brod H. The Making of Masculinities. The New Men's Studies.* — Boston, 1987; *Connell R. W. Masculinities.* — Berkeley, 1995. Стосовно недавнього зростання кількості досліджень чоловічості див.: *Newton J. Masculinity Studies: The Longed-For Pro-feminist Movement for Academic Men? // Gardiner J. K. Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions.* — New York, 2002. — P. 176–192.
- ³ *Grabowicz G. A Great Literature // The Refugee Experience. Ukrainian Displaced Persons after World War II / Eds. W. Isajiw, Y. Boshyk, R. Senkus.* — Edmonton, 1992. — P. 241.

альне та літературне дозрівання розгортається цілковито в контексті Сполучених Штатів другої половини ХХ століття. Це середовище є не лише *неукраїнським*, а й сприймається автором як ідеальний «засіб» проти провінціалізму української літератури.

Із другого боку, більшість досліджень, присвячених цьому українсько-американському поетові, схоже, недооцінюють важливість «чужинського» контексту, в якому розгортається літературна діяльність Тарнавського. Натомість вони виявляють більшу зацікавленість у тому, щоб *українізувати* Тарнавського (або навпаки, показати його далекість від українських «традицій»), ніж помістити його поетичний досвід на тло макротенденцій, які характеризують панораму західної літератури між кінцем п'ятдесятих років та початком сімдесятих. Трактуння поезії Тарнавського у бінарному відношенні до ядра цінностей, які ототожнюються із тим, що є «оригінально українським», зумовило також аналіз питання гендеру, який здійснила Ніла Зборовська⁴. Адже критика, іноді з аж занадто енергійною полемічною інтонацією, протиставляла любовну лірику Тарнавського ліриці шістдесятників, звинувачуючи українсько-американського поета в тому, що він буде «егоїстичний, егоцентричний і нарцисичний» діалог із зовнішньою дійсністю, завершенням якого мало би бути «естетичне вбивство» «жінки, кохання і життя»⁵.

У нашому дослідженні ми, навпаки, маємо на меті довести далекість поезії Тарнавського від ідеалу «гегемонної» — жінконенависницької і садистичної — маскулінності, як його описала Зборовська, показуючи, що властива цій поезії «криза маскулінності» має не так фізичний чи соціально-культурний, як «онтологічний» характер. Із цього погляду вираження чоловічості здійснюється відповідно до траєкторії розвитку поетичного способу вираження Тарнавського, чия творчість між кінцем п'ятдесятих і початком сімдесятих років зазнає стилістичних і тематичних видозмін, типових для процесу «розчинення» ліричного жанру в Західній Європі та Сполучених Штатах: «героїчна суб'єктивність» митця і віра в естетичний та міфологічний порядок, який лежить в основі історії, поступаються місцем «скороченню» суб'єктивності, її історичних, соціальних і психологічних координат. Це «мінімальний», «неантропологічний гуманізм», про який говорить Віллі Сайфер у своїй праці «Втрата власного “я” в сучасній літературі та мистецтві», передбачаючи «кінець людини», проголошений Мішелем Фуко⁶. Так від кризи «я» у дебютній збірці «Життя в місті» (1956) Тарнавський переходить до радикального опущення суб'єкта як граматичної та когнітивної дійової особи у пізніших збірках «Анкети» та «Поезії про ніщо» (1970) й до заміни Референта (зовнішньо-

⁴ Зборовська Н. Час слізьми котився по зморщених обличчях каменів (Поетичне і непоетичне Ю. Тарнавського) // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 88–91.

⁵ Там само. — С. 89.

⁶ Sypher W. Loss of the Self in Modern Literature and Art. — Westport, 1962. — P. 146.

го та внутрішнього) *фабулізованою* дійсністю, позбавленою історичного, морального та психологічного змісту⁷.

Перехід від когнітивної потреби, типової для модерністської естетики, до поетики, в якій свідомість втрачає свою традиційну «вертикальність» стосовно маси об'єктивних змістів, поєднується у цьому сенсі зі знеціненням суб'єкта як «упорядковувального» моменту дійсності і з розчиненням поняття «людини» як цілості, включно з тими атрибутами, які визначають її статеvu приналежність або тілесну ідентичність. Адже звільнення свідомості від емпіричних координат психофізичного суб'єкта усуває проблему того, яким є те «місце» — *тіло* — звідки виходить погляд, що досліджує світ. Під цим оглядом, якщо не враховувати той виняток, яким була «Ідеалізована біографія» (1964) — окремий тріумф поетики «життя», котру Ю. Лавріненко поставив поруч з еротизмом «Пісні над піснями»⁸, — «естетичне вбивство», яке здійснюється у поезії Тарнавського, спрямоване на *чоловіка* так само, як на жінку, і для них обох заперечується центральне місце в пізнанні, що його передбачав традиційний гуманізм.

Якщо стаття (а разом із нею і чоловічість) не існує як категорія «неісторична» або «трансісторична», а є плодом складної взаємодії історичних, соціальних і політичних координат, які визначають «концепти стосунків» («relational concepts») чоловічого та жіночого⁹, у цій праці ми спробуємо контекстуалізувати зв'язок між поезією Тарнавського і діалектикою чоловічого / жіночого на тлі складної амальгами екзистенціалізму й театру абсурду, яка панує на американському культурному краєвиді, коли автор робить свої перші кроки на літературній сцені української діаспори.

Зупинимось на «передісторії» процесу виштовхування свідомого «я» у Тарнавського, досліджуючи збірку «Життя в місті» (1956) і неопубліковані твори, які їй передували (1953–1955)¹⁰. Визначимо, яку роль відіграла в дебютній збірці Тарнавського екзистенціалістська тематика (в якій Іхаб Гассан (1971)¹¹, Вільям Спанос (1976)¹² та Герхард Гоффманн (2005)¹³ убачають поча-

⁷ Щодо поглибленого аналізу «зміни домінант» в контексті поезії Тарнавського у період від 1956 до 1970 року див. мою працю *Nello stretto triangolo della notte. Jurij Tamav's'kyj, il Gruppo di New York e la poesia della Diaspora ucraina negli Usa* (Roma, 2012).

⁸ *Дивнич Ю. (Юрій Лавріненко)*. Дві книжки Юрія Тарнавського. Книжка кохання // *Листи до приятелів*. — 1966. — № 1–2. — С. 32.

⁹ Пор.: *Connell R. W. Masculinities*. — Berkeley, 1995. — P. 43–44.

¹⁰ Неопубліковані твори Тарнавського 1953–1955 років — це два зошити у палітурках, зберігаються у фондї, що його Бібліотека рідкісної книги і рукописів (Rare Book & Manuscript Library) Колумбійського університету присвятила Нью-Йоркській групі (New York Group Papers). Перший містить друкарську коректуру дебютної збірки «Життя в місті», з остаточної версії якої було вилучено три твори («Лист до Пабло Неруди», «Бажання», «Абсурд»); другий уміщує принаймні п'ятдесят творів, деякі з яких частково нерозбірливі або закреслені — поет ніколи не пропонував їх до публікації.

¹¹ *Hassan I. The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*. — Oxford, 1971.

¹² *Spanos W. Heidegger, Kierkegaard, and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Dis-Closure // Boundary 2*. — 1976. — № 4. — P. 479.

¹³ *Hoffmann G. From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. — Amsterdam–New York, 2005.

ток того зменшення простору, виділеного для індивідуального авторитету, що буде притаманне структуралізму та філософським напрямам «без людини» у переході від «епістемологічної» перспективи до перспективи «антигуманістичної». У «кризі» суб'єкта «Життя в місті» — «кинутого» (*Geworfen*), за Мартіном Гайдеггером, у світ, в основі якого лежить «ніщо» — втілюється також криза чоловічої ідентичності, на котру чигає, подібно до персонажів Жана-Поля Сартра та Альбера Камю, об'єктивуюча загроза «іншого» та «речей».

* * *

«...взявся я за писання поезії тому, що не знаходив творів, які б висловлювали те, що я відчував <...> я сказав би, що джерелу мистецького творення саме і є те — потреба висловити те, що важить на душі, і чого ніхто інший не висловлює»¹⁴.

Опублікована в Нью-Йорку у 1956 році, через чотири роки після прибуття Тарнавського до Сполучених Штатів, збірка «Життя в місті» є свідченням утвердження нового виміру поезії, яка позбавляє лірику будь-яких залишків тягlosti з формами традиції і належить до ширшого тла кризи ліричного жанру, яка панувала в Європі та Америці наприкінці п'ятдесятих років. Новизна збірки прослідковується насамперед на структурному рівні, у відмові від обмежень традиційного віршування, надаванні переваги вільному віршеві та у пошуку шерехуватого і стислого способу висловлення — що його Богдан Рубчак¹⁵ назвав «аскетичною мовою» — побудованого з коротких, інтенсивних віршових розмірів.

Як оповідь про силу *відчуження*, властиву метрополії в тому інтенсивному сенсі, що його надавав Георг Зіммель у своїй праці *Die Großstädte und das Geistesleben* («Великі міста і духовне життя») (1903), і про суто приватний «біль існування» («чого ніхто інший не висловлює»), дебютна збірка Тарнавського народжується як наслідок зустрічі з філософією екзистенціалізму, яка на початку п'ятдесятих років сприймалася молодим вигнанцем як «друга батьківщина»: «В Америці, — зауважує письменник в автобіографічному оповіданні “Босоніж додому” (1992), — почав я частіше зустрічатися з тим терміном (екзистенціалізм. — *М. Г. Б.*), і хоч вже знав дещо про нього, вирішив дізнатися більше...»¹⁶ У бібліотеці коледжу він поринає у читання Сартра, з яким наприкінці сорокових років почав знайомити американську публіку часопис «Партизан рев'ю»¹⁷ («Пам'ятаю, як сидів я в бібліотеці коледжу й читав гасло про Сартра <...> відчував я в Сартрівській філософії щось близького собі»), відкриває для себе Камю, Гайдеггера, Карла Яспера: «Крім

¹⁴ Тарнавський Ю. Не знаю. — К., 1999. — С. 279.

¹⁵ Рубчак Б. Поезія антипоезії: Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського // Сучасність. — 1968. — № 4. — С. 44–55.

¹⁶ Тарнавський Ю. Не знаю... — С. 276.

¹⁷ Поп.: Cotkin G. Existential America. — New York, 2005.

Сартра й Камю, читав я Гейдегера та Ясперса <...> Було це, якби я відкрив свою батьківщину»¹⁸. У роки, коли Америка та Європа «танцюють під ритм екзистенціалізму»¹⁹, писання Сартра та Камю допомагають поколінню, наляканому травмами недавньої війни, орієнтуватися у подіях світу і висловлювати «те, що важить на душі». Читання текстів Сартра скеровує інтелектуальний розвиток Тарнавського в бік «духу часу» тієї доби, вносячи особливу «спекулятивну» тенденцію в його перші поетичні експерименти²⁰.

Ознаки загального переосмислення традиційної чоловічої ідентичності на тлі ширшого екзистенціалістського світогляду видно з перших неопублікованих нотаток, «Написав би я письмо про любов» (літо 1953 року). Тут поетичний барицентр переміщується — не без акцентів чоловічої поривчастості («пишу про змагання») — від абстрактного суб'єктивізму любовної лірики до тверезої конкретності «буття у світі» окремого «я»: «Написав би я про кохання <...> але пишу я про життя / пишу про змагання...»²¹ Банальність еротичної уяви пізньоромантичного стибу («...написав би я про чудові очі / написав би я про місячну ніч у маю...»)²² замінюється дослідженням існування як фундаментальної структури людського буття, про суто феноменальні обмеження якого ще раз нагадує неопублікований твір «Життя пливе», написаний у першій половині 1954 року:

ну добре, я живу,
як і живуть всі тоді,
і байдуже мені коли помру,
і що тоді з душею буде!
мені лиш знати хочеться,
чому я дишу <...>
коли сьогодні не помру,
тоді напевно завтра²³.

Пошук причин, які можуть пояснити власне фізичне існування («мені лиш знати хочеться / чому я дишу»), виходить за межі будь-якої тривоги мета-

¹⁸ Там само. У жовтні 1957 року Тарнавський пише листа Сартрові, називаючи його «людиною, яка допомогла мені найбільше з усіх»: «...It is a good many years now since I have been reading your writing — dating all the way back to my life in Western Germany, and, I want to say here that you are the person who has helped me more in my life than any other person — living and dead» (Барато років минуло відтоді, коли я почав читати ваші писання — це було ще за часів мого життя у Західній Німеччині, і я хочу тут сказати, що ви — людина, яка допомогла мені найбільше з усіх на світі — живих і мертвих) (New York Group Papers, New York).

¹⁹ Cotkin G. Existential America...

²⁰ Вплив екзистенціалістської думки на перші твори Тарнавського зауважили також перші рецензенти збірки, серед яких Юрій Лавріненко (Повстання проти змори // Українська літературна газета. — 1956. — № 9. — С. 1–8) та Женя Васильківська (До дискусії про молодих поетів // Українська літературна газета. — 1957. — № 9. — С. 9).

²¹ New York Group Papers...

²² Там само.

²³ Там само.

фізичної природи, утримуючи предмет писання на площині дослідження конкретних обставин — відповідь на запитання «чому я живу *тепер*». Одначе антропологічна модель, запропонована цілістю творів збірки, не вирішує питання, поставленого у творі «Життя пливе», а навпаки, ускладнює його, постулюючи структурне *зависання* людини між тотальним браком сенсу і можливістю виходу за його межі. Обидва ядра значення позначають кордони простору, в який поміщена індивідуальність, і великою мірою представляють опрацювання екзистенціалістської діалектики, що протиставляє суб'єкт, ототожнений зі сферою «можливості» та «свободи», світові речей, вимір яких вичерпується «необхідністю»²⁴.

Тематична центральність питань, які заторкують ідентичність і цілі індивіда — зануреного в анонімність «живої істоти» як усі («я живу / як і живуть всі») і представленого у позбавленому фізичності сенсі як «свідомість», що досліджує світ — надзвичайно яскраво проілюстрована у творі, який відкриває «Життя в місті», поезії «Афоризми»:

хто ти?
я хочу бути щасливим!
нащо ти живеш?
каміння теж лежить на дорозі!
чому ти живеш?
каміння теж лежить!²⁵

Людська свобода — свобода здобути щастя шляхом певної моральної поведінки — тут окреслена низкою невідворотних *фактів*. Адже «каміння», що лежить на землі, не має об'єктивних причин, які виправдовували б його «буття у світі»: каміння просто *лежить* собі, незрозуміло і суцільне *буття-в-собі*, яке є станом екзистенційної людини, «кинутої» у світ, без змоги якось впливати на своє «становище»²⁶. У «Міфі про Сізіфа» (1942) — одній із книжок, що їх Тарнавський із гарячковим завзяттям читає в бібліотеці коледжу — Камю описує «абсурд» людського існування як схрещення байдужої незрозумілої предметного всесвіту («каміння» з «Афоризмів») та сукупності бажань і очікувань, що їх виробляє свідомість (прагнення «бути щасливими»): «Власне, світ не є розумний, і це все, що про нього можна сказати. Але насправді аб-

²⁴ У праці «Буття і ніщо» Сартр розрізняє реальність, буття-в-собі (*être en soi*) і свідомість, буття-для-себе (*être pour soi*). Перший термін («у собі») представляє світ речовості: це реальність суцільна, нейтральна і монолітна, відносно якої свідомість є структурно «недостатньою». Другий термін («для себе») визначає самосвідомого суб'єкта, який онтологічно присвячує себе тому, щоб вийти за межі «в собі», він динамічно відкритий і спрямований до «можливого». «У собі», навпаки, є «чистим фактом буття тим, чим воно є», на противагу свободі людини (див.: Сартр Ж. П. Буття і ніщо / Пер. В. Лях, П. Тарашук. — К., 2001).

²⁵ Тарнавський Ю. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему. — Нью-Йорк, 1970. — С. 11.

²⁶ За Мартіном Гайдеггером («Буття і час»), «фактуальність» (Faktizität), або «становище», містить фізичні та соціальні характеристики, в які суб'єкт «кинутий» (Geworfenheit), не маючи змоги їх обирати.

сурдним є зіткнення цієї ірраціональності й зятого бажання ясності, гук якої відлунує в глибинах людської душі»²⁷. Як Сізіф Камю, чоловік із «Життя в місті» поставлений віч-на-віч із «коротким замиканням» між очікуванням розуму і нерозумної реальності «становища», якого він не мав змоги *обирати*. У цьому сенсі ілюзія, що причини «земного» дихання прозоріші, ніж причини потойбічного «поду» («і байдуже мені коли помру, / і що тоді з душею буде! / мені лиш знати хочеться, / чому я дишу»), руйнується через взаємну «нерозумність» фізичного аспекту (каміння, що лежить на землі) й аспекту метафізичного (сенсу існування).

Аналіз взаємодії між буттям суб'єкта і буттям речей належить до чинників, на яких побудований ще один твір, теж вилучений із кінцевої версії «Життя в місті», «Абсурд»:

...непевність:
на межі,
минулого й майбутнього,
диференціальним
проміжком
тепер, свідомість,
і думки,
це тільки слова <...>
сама свідомість істоти
тонка, як плівка повітря
розплочена між
двома плитами
між
було
і буде...²⁸

Розрив, який пронизує сутність людини в розумінні Тарнавського, яка розміщена посередині дороги між відкритістю, що її дає вільний вибір, і «закритістю», нав'язаною речами, лексично виражений у словах «плівка повітря», яка *розділяє*, у межах життя свідомості, майбутнє планів і минуле подій, що постають як щось чуже для того, хто їх пережив («між було і буде»). В інтенсивній тональності, інспірованої Камю, — «абсурд» у назві явно пов'язаний із «нерозумністю» світу і людини у «Міфі про Сізіфа» — ядро людського становища окреслюється як «непевність», що є наслідком розбіжності між прагненням трансцендентності («майбутнім») та структурною скінченністю «минулого». Кінцеві рядки, однак, санкціонують остаточну *нуліфікацію* «я» (зокрема й усяке його тілесне вираження), роздроблюючи часову невизначеність у визнанні його «неіснування», бо минуле і майбутнє представляють — перше

²⁷ Camus A. Le mythe de Sisyphe. — Paris, 1985. — P. 38 [Камю А. Міф про Сізіфа // Вибрані твори у трьох томах / Пер. О. Жупанський. — Х., 1997. — Т. 3. — С. 85].

²⁸ New York Group Papers...

тим, що його *вже* нема, а друге тим, що його *ще* нема — два аспекти, в яких проявляється «нестача буття»: «...це ніщо / це тонка плівка порожнечі, / розчавлена між двома плитами, / — це було / і буде / <...>, бо я диференціальний проміжок, / бо мене немає, / бо я / — абсурд!..»²⁹ «Я» індивіда, яке на завершальних сторінках «Нудоти» «тьмяніє і згасає зовсім»³⁰, тут остаточно розчинилося у переконанні, що воно «не існує».

Глибока діалектична напруга між «я», *позбавленим тіла* — а отже, «позбавленим статі», — та всесвітом предметів, у якому панує подвійна засада інструментальності і суцільності (Сартрове *буття-в-собі*), формує також тканину неопублікованого вірша «Бажання»: «...о, чому / я не крісло / (щоб на ньому сидіти)»³¹. Категорія «бажання», яка у рефлексії Сартра визначає «нестачу», котра спонукає свідомість тягнутися до нових конфігурацій індивідуальної ідентичності³², тут підпорядковується рації *cupio dissolvi* (прагнення розчинитися) у смиренно речовому ключі: «я станув / і хотілося упасти / і лежати / твердим деревом, / щоб тільки було небо / (як білка очей) / і знання: / я є!»³³ Іншими словами, чин бажання не гарантує передумов для виникнення процесу *перетворення* себе самого, адже поступове усунення предметів і фактів зі сцени, яка зводиться лише до присутності «неба» («щоб тільки було небо»), не дозволяє виникнути «становищу» (що розуміється у значенні, властивому для екзистенціалізму), у яке можна було б втрутитися: якщо можна говорити про якесь «перетворення», то це *інволюція*, виражена в горизонтально-низхідній напрузі, що сприяє прагненню перетворитися на «тверде дерево». Схожим чином у завершальному рядку опублікованої поезії «Мала ода до життя» — «Я є як річ, призначена до щастя»³⁴ — суб'єкт застигає у речовому вимірі, замінюючи самовизначення з «Афоризмів» («я хочу бути щасливим!») *наперед визначеним призначенням* для щастя, яке суперечить екзистенціалістській засаді творення власної долі.

Нейтралізація тілесного виміру на тлі загрози, що йде від речей, повертається у поезії A Spiritual, де Адам у Тарнавського є матеріальним скупченням «з піску і з води», без інших атрибутів — фізичних чи статевих — крім тих, що визначають його *серединність* між «землею і небом»:

...людина є сама
між землею і небом,

²⁹ New York Group Papers...

³⁰ «Нікого. Ні для кого тут не існує і Антуан Рокантен... Що таке, зрештою, цей Антуан Рокантен? Гола абстракція. Блідий спогад про мене ледве жевріє в моїй свідомості. Антуан Рокантен... І тут моє "я" починає тьмяніти все більше, і ось кінець: воно згасає зовсім. Моя ясна нерухома й порожня свідомість лишається між будинків...», див.: *Сартр Ж. П. Нудота // Сартр Ж. П. Нудота*. Мур. Слова / Пер. В. Борсук. — К., 1993. — С. 174.

³¹ New York Group Papers...

³² «...Щоб довести, що людино-реальність є нестачею, достатньо було б існування бажання як людського факту <...> людино-реальність є своїм власним перевершенням в напрямі до того, чого їй бракує» (*Сартр Ж. П. Буття і ніщо*... — С. 133 (С. 149–152 укр. вид.).

³³ New York Group Papers...

³⁴ *Тарнавський Ю. Поезії*... — С. 38.

як голос бубна є вночі,
бо вгорі є добро,
а внизу є зло,
а людина є посередині
з піску і з води...³⁵

У цьому сенсі завершальні рядки — «одного дня людина / обернеться в пісок без води» — ще раз нагадують про неминучість конфлікту між людиною і матерією, провіщаючи западання суб'єкта у цей неорганічний вимір — «пісок», до якого належить також «каміння» з «Афоризмів».

Занурення суб'єкта у конкретний вимір досвіду «праці», що перебуває в центрі неопублікованої поезії «Вагома», схоже, не допомагає йому уникнути тілесного «спорожнення» із попередніх творів. У зображенні трьох різних випадків міського відчуження — кондуктора, жонглера (в тексті поезії — жоколера. — *М. Г. Б.*) і поета, змушеного працювати мийником вікон, навпаки, переважає переконання, що індивідуальному існуванню судилося розчинитися в анонімності Гайдеггерового *das Man*³⁶; у механічному виконанні «ролі» та «функції», яку призначає індивідові система:

я втомлений
стоянням
на брудній підлозі,
мені надоїло кричати
сірим голосом
(назви вулиць) <...>
(я кондуктор)
<...> я втомлений стоянням на голові
з ногами в повітрі
як паяц в руках дитини
(я жоколер в шовковім одязі
і моя жінка спить з директором цирку)
<...>
мені надоїло дивитися
на безцвіле перкалеве небо
і на стіни жіночих облич
що вночі дрімають під мурами
(я поет і живу в брудній кімнаті,
а вдень я мию вікна в великих будинках)³⁷.

³⁵ Там само. — С. 15.

³⁶ У Гайдеггера цей термін означає того, хто існує у невизначеному вимірі «загалу», відмовляючись від свободи стати «моїм проектом». «Належність загалу» і «неавтентичність» (*Uneigentlichkeit*) зближуються між собою, в цьому сенсі, через брак *присвоєння* (*Eigentlichkeit*) «я» самим собою, яке відрікається від «місії» «бути власним буттям» (Буття і час... — С. 32).

³⁷ New York Group Papers...

Три чоловічі постаті, змальовані в поезії «Вагома», представляють маргіналізований і упосліджений соціальний та антропологічний типаж (*лузер*, невдаха з американської колективної уяви), і Тарнавський увічне властивий йому трагічний розкол між прагненням «автентичності» (гайдегтерівське *присвоєння* [Eigentlichkeit] «я» себе самого) й екзистенціальним відчуженням. Неможливість (або неспроможність) «бути власним буттям» кристалізує суб'єкт Тарнавського на тлі «універсального» становища, де чоловіча ідентичність постає як атрибут більше *випадковий*, ніж справді притаманний, і де вона (у випадку з «жоколером») поставлена у складне становище також із соціального та сексуального погляду, бо жінка його «спить з директором цирку».

Схильність Тарнавського інтелектуалізувати індивідуальний досвід, схоже, переважає також у ліричних творах, які подають *прямий* опис стосунків між чоловіком і жінкою. У них перевага надається аналізу первородного конфлікту між структурно *ворожим* суб'єктом та предметною дійсністю, куди входять, *lato sensu* [в широкому розумінні], й інші люди.

У вірші «Самота» ліричне силове поле розташовується навколо конфлікту між «атомним» існуванням індивіда («самітний гітарист») і рухом одночасного притягання і відштовхування — підсилення клінічно-холодною деталлю, «білими животами», — що його здійснює невизначений *інший*, який розуміється як предмет бажання:

самітний гітарист
під пласким небом,
який плаче звуками,
круглими, як сльози <...>
двоє в м'якому ліжку,
які доторкаються білими животами
і снять різні сни...³⁸

Можливість автентичного синтезу «я-інший» («чоловік-жінка») зводиться нанівець болісним висновком про *non sequitur* [не впливає] між фізичною близькістю коханців («двоє в м'якому ліжку / які доторкаються білими животами») і внутрішньою неузгодженістю «різних снів» («снять *різні* сни»). Розрив у цьому аспекті людських стосунків просторово представлений в останньому рядку метафорою «кімнати», в якій сходяться *унікальність* і одночасна *самотність* існування індивіда: «що є життя, як не будинок, повний пустих

³⁸ Там само. — С. 10. У записниках автора цьому творі передусе англійська версія, датована серпнем 1955 року, з якої було викреслено два рядки, тут наведені у квадратних дужках: «a lonely guitarist / under the flat sky / crying with sounds / like round tears, / a man carried along by a crowd / that smells of sweat and yellow voices [a sculptor yearning for soothing fruits of his fingers] / a couple sleeping in soft bed / touching with white bellies / and dreaming separate dreams / or I walking in the dark night / my footsteps like a magic word / being repeated over and over: / what is this life / but a huge building full of empty rooms» (New York Group Papers...).

кімнат»³⁹. Неможливість звести індивіда до «пари» з'являється також у вірші «Боротьба з синявою» («...я божевільний, / який ловиться руками за бритву, / щоб не доторкнутися теплої руки...»)⁴⁰ та в завершенні поезії «Блюз», де *та сама* доля, смерть, чекає обох героїв, і кожен із них, на вірець «різних снів» з вірша «Самота», покликаний зустріти її *поодиноці*: «...мої очі сумні, / як тепла вода, / бо ми розійдемось: / ти у смерть! / а я у смерть!»⁴¹

Із цього погляду трактування Тарнавським міжособистісних взаємин, схоже, має відбиток «недовіри» французького екзистенціалізму на стосунках між «я» та іншими (*être-pour-autrui*, буття-для-іншого), які для Сартра завжди украй «антагоністичні», адже один із двох суб'єктів, щоб не перетворитися в об'єкт, повинен підкорити собі другого: «Усе, що слухне для мене, слухне й для іншого. Поки я намагаюся звільнитись від влади іншого, інший намагається звільнитись від моєї <...> Конфлікт — це первісний сенс буття-для-інших»⁴².

Загроза, що її уособлює Інший, і драматичне розв'язання цього конфлікту, перебувають, зокрема, у центрі неопублікованого вірша «Відчай», датованого 17 листопада 1955 року:

Ти є!	твої очі
(бо я чую	як два грона
твій регіт	винограду
як сухий сніг	і здер би шкіру
за сорочкою).	з твого тіла
<...> якби я дістав	як білий папір із стіни
тебе	і сипав би
у свої руки	сіль
(мої уста були б криві	і перець
і повні слини	на твоє свіже червоне м'ясо
як пива)	(бо ти робиш те саме
я видушив би	зі мною) ⁴³ .

Розкривання того, що *не є суб'єктом* («ти є»), набуває тут тривожних рис діалектики жертва — кат, підсумованої у гротесковий еротично-жертвний ритуал, яким закінчується вірш. Цей «канібальський» підтекст, схоже, натякає на Сартрову науку із садомазохізмом, притаманним будь-яким людським стосункам (згадаймо, приміром, відомий вислів «l'enfer, c'est les autres» («пекло — це інші») із п'єси «За зачиненими дверима»).

³⁹ Там само. — С. 10.

⁴⁰ Там само. — С. 20.

⁴¹ Там само. — С. 25.

⁴² Сартр Ж. П. Буття і ніщо... — С. 447 [с. 508 укр. вид.].

⁴³ New York Group Papers...

Це «виховання почуттів», властиве Тарнавському, знаходить найяскравіше своє вираження у вірші «Любов»:

моя любов
банальна,
як смак банана
в роті,
та я мушу
цілувати
холодні уста
моєї дівчини,
доторкатись пальцями
її шкіри,
як цитрина, твердої,
і казати:
я кохаю тебе!
бо я людина⁴⁴.

Перехід від *атомної* стадії самотності чоловічого «я» до *молекулярної* стадії пари стає проблематичним через сутнісну асиметрію між смиренным твердженням перших трьох рядків («моя любов банальна») та введенням у четвертому рядку несподіваного «морального імперативу»: «та я мушу цілувати». *Необхідність* цілувати предмет власної любові зводить нанівець можливість позитивної інтеграції між планом суб'єкта і планом іншого, *автентичної* фізичної та емоційної взаємодії між двома тілами. Адже це почуття не є наслідком вільного вибору (люблю, бо я цього хочу), а навпаки, вписується у наперед визначені межі буття «людиною», які, знову ж таки, слід розуміти як «універсальний» і *надособистісний* стан: «...та я мушу <...> казати / я кохаю тебе! / бо я людина».

Із цього погляду скорочення індивідуальної свободи до категорії «повинності» вимальовується як «фільтр», який стоїть на перешкоді здійсненню волі суб'єкта щодо навколишньої реальності, заперечуючи її «проектну» природу, яка включає ті самі категорії тіла і сексуальності: у «Відчаї» людськість *іншого* заперечується гротесковим ритуалом його «вбивства» («сипав би / сіль / і перець / на твоє свіже червоне м'ясо»), тоді як дівчина з «Любові» є не «бажаним» тілом, а трупом, ураженим *rigor mortis* (смертельним задубінням), *холодним і твердим*, «як шкіра цитрини». У клінічно знеособленій сексуальності «Життя в місті» криється драма чоловіка, який «*мусить* любити» так само, як каміння з «Афоризмів» *мусить* «лежати».

⁴⁴ У записниках, що зберігаються у колумбійському архіві, міститься англійська версія твору, датована 15 вересня 1955 року, з якої було викреслено один рядок, наведений тут у квадратних дужках: «my love is / banal like / a banana in my mouth / yet I must kiss / my girl's lips / cold [like flowers in the morning] / and touch her hard / (like lemon) / skin / and say / I love you / (for I'm a man)» (New York Group Papers...).

Конкретні наслідки розбиття бар'єрів між суб'єктом і об'єктом найкраще проявляються у поезії «Думки про мою смерть», де переміщення «людини-планети» на край ідеальної етичної та онтологічної «сонячної системи» («...я розумію абсурд відчувати в грудях: / про центр всесвіту, вічність і важливість, / почуття Я, як кружляючої плянети...»)⁴⁵ породжує сутнісну *недиференційованість* людських вчинків, адже всі вони однаково «випадкові»:

...я можу піти в кіно,
читати книжку, чи не думати <...>
я можу кинутись під авто
і, почувши зойкіт гуми і гарячого металу,
перестати існувати...⁴⁶

Концептуальним тлом цих віршів, знову ж таки, є панорама «абсурду», яка в інтерпретації Камю у вже цитованому «Міфі про Сізіфа» виливається у моральну *незначущість* будь-якого вчинку: «“Все дозволене”, — вигукує Іван Карамазов. У цих словах також відчувається абсурд. Але за умови, що їх не сприймуть вульгарно <...> Все дозволено не означає, що нічого не заборонено. Абсурд засвідчує лише про рівноцінність вчинків»⁴⁷. Якщо припустити, що слова Карамазова: «Якщо Бога нема, то все дозволене» — є також латентним підтекстом цієї лірики, то їх слід перефразувати так: якщо людина перестає бути центром всесвіту, якщо людська свобода є лише безупинним доланням себе самої, тоді все однаково незначуще, зокрема і власна смерть. Інакше кажучи, скасування традиційної телеологічної та антропоцентричної структури всесвіту породжує онтологічну порожнечу, де окремі вчинки настільки позбавлені сенсу (або наповнені сенсом), що «піти в кіно» має ту саму вартість, що й «перестати існувати», а «перестати» має ту саму вартість, що й «піти в кіно».

У своєму першому романі «Плавуча опера» (The Floating Opera), який вийшов одночасно із «Життям в місті», американський письменник Джон Барт пише: «Я не думаю, що втопитися має більше значення, ніж плавати» («I find it no meaningfuller to drown myself than to go swimming»). І ще: «Усвідомлення того, що ніщо не має жодного значення, приголомшує <...> Правда полягає в тому, що ніщо не має жодного значення, включно з самою цією правдою» («To realize that nothing makes any difference is overwhelming <...> The truth is that nothing makes any difference, including that truth»)⁴⁸.

⁴⁵ Тарнавський Ю. Поезії... — С. 35.

⁴⁶ Там само. — С. 36.

⁴⁷ Камю А. Міф про Сізіфа... — С. 63–64 [с. 116 укр. вид.].

⁴⁸ Цит. за: Hoffmann G. The Absurd and its Forms of Reduction in Recent American Fiction / Eds. D. W. Fokkema, H. Bertens. — Р. 201. Через кілька років Барт заявив: «Гадаю, Камю твердить, що перше запитання, яке повинна поставити собі вдумлива людина, це чому вона збирається жити далі, а відтак вона має вирішити, вистрелити собі в голову чи ні; наприкінці “Плавучої опери” мій герой вирішує, що він не накладе на себе руки, тому що причин перестати жити не більше, ніж причин жити далі» («I believe Camus says the first question that a thoughtful man has to ask himself is

Як у романі Джона Барта, нігілізм Тарнавського — це не трагічний нігілізм Франца Кафки, а його власна версія, опорожнена і полегшена, де, відповідно до розвитку американської та європейської літератури п'ятдесятих і шістдесятих років, тематика «кінця значень», властива першій половині ХХ сторіччя, постає вже не як драматичний, а як *нормальний* горизонт життя. Замість пошуків нормативного критерію, який міг би допомогти пояснити складність реальності (згадаймо, що людина зі збірки «Життя в місті» хоче тільки знати, «чому дише»), тут постає вже постмодерністська засада «не вибирання» і відсутності «ієрархічних конструкцій»⁴⁹.

Під цим оглядом екзистенціалізм є тим «місцем», де засновки, які дозволяють раціоналізувати досвід людини у світі, остаточно переживають кризу, бо єдиним *правдивим* вибором скінченного існування є прийняття цієї скінченності. Якщо бракує основи, яка була б гарантом фізичної реальності — а для екзистенціалізму і свідомість, і предметний світ однаково впливають із «нічого», — сама свобода постає як «абсолют» без жодної логічної необхідності, який регулюється винятково внутрішньою нормою. Індивід може тоді вирішити *не вибирати* («я можу піти в кіно <...> чи перестати існувати»), обмежившись до прийняття чистого факту незначущості реальності в її цілості.

У світі, де «перестати існувати» означає те саме, що «піти в кіно», а «плавати» не має більше сенсу, ніж «топитися», діалектика чоловік / жінка теж втрачає свою традиційну формотворчу функцію, поступаючись суб'єктові, позбавленому виразної тілесної ідентичності, який, як Антуан Рокантен на останніх сторінках «Нудоти», «ні для кого тут не існує». Адже заміна ієрархічного (антропоцентричного) образу світу простором зі значенням, *яке не робить різниці* («the truth is that nothing makes any difference»), розчиняє людину Тарнавського у предметному вимірі, з якого вона вбирає характеристики «інструментальності», «горизонтальності», «пасивності». Чоловіча ідентичність — традиційний «нормативний» і «нормалізаційний» елемент у межах стосунків між статями («Архімедова точка, з якої витікають всі норми, закони і права⁵⁰») — стає, отже, невід'ємною частиною цієї «нормалізованої незначущості», перетворюючись на *випадковий* атрибут суб'єкта, що воює із привидом власного зникнення.

why he is going to go on, then make up his mind whether to blow his brains out or not; at the end of *The Floating Opera* my man decides he won't commit suicide because there's no more reason to stop living than to persist in it); Dembo L. S., Pondrom C. N. *The Contemporary Writer: Interviews with Sixteen Novelists and Poets*. — Madison, 1972. — P. 27.

⁴⁹ Поп.: Fokkema D. *The Semiotics of Literary Postmodernism // International Postmodernism. Theory and Literary Practice / Ed. Hans Bertens*. — Amsterdam–Philadelphia, 1997. — P. 15–42.

⁵⁰ Nye R. *Locating Masculinity: Some Recent Work on Men // Signs*. — 2005. — № 3. — P. 1939.

Загадка характерника-блязня у «химерному» романі (Про національний інфантізм, регресію національного Его і спритну містифікацію)

Анна Горнятко-Шумилович

Свого часу znana українська дослідниця Ніла Зборовська, аналізуючи український прозовий епос сімдесятих років ХХ століття, зокрема «химерний» роман¹, констатувала факт «тотальної регресії національного Его на параноїдно-шизоїдну позицію»². На думку Зборовської, тогочасні письменники (тут можемо назвати таких, як: Василь Земляк у діалогії «Лебедина згряя» (1971) і «Зелені Млини» (1976), Володимир Дрозд в «Ірїю» (1974), Павло Загребельний у «Левиному серці» (1978), Віктор Міняйло в діалогії «Зорі й оселедці» (1972),

Поштова адреса: Anna Horniatko-Szumilowicz, Katedra Ukrainistyki, Instytut Filologii Rosyjskiej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań. *E-mail:* anna.horniatko@wp.pl

- ¹ Генологічна «свідомість» «химерного» роману, який, з одного боку, вважався українським феноменом сімдесятих і вісімдесятих років, з другого — своєрідним аналогом латиноамериканського роману «магічного реалізму», а ще з іншого — відповідником міфологічного роману літературної школи Радянського Союзу, сформувалася у другій половині ХХ століття. Вихідною точкою стало опублікування у 1958 році роману Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» із промовистим підзаголовком «Український химерний роман з народних уст», що дав назву цілій течії. Через тринадцять років, у 1971-му, з'явилася в Україні «Лебедина згряя» Василя Земляка — роман-канон «химерного» жанру, і разом із нею ціла низка вдалих і не дуже творів цього ж жанру. Як показав час і дослідження, «химерний» жанр, що успішно розвивався в Україні у сімдесятих-вісімдесятих роках ХХ століття, щоб після того передати естафету історикам літератури, становить жанрову цілісність. Водночас у межах жанру дослідники визначали різні його індивідуальні стильові варіанти, зокрема бурлескно-романтичний («Козацькому роду нема переводу...» Олександра Ільченка), елегійно-іронічний («Лебедина згряя» Василя Земляка), іронічно-коментувальний («Левине серце» Павла Загребельного, «Позичений чоловік» Євгена Гуцала), історико-легендний («Жбан вина» Романа Федоріва), гротескно-фантастичний («Ірїю» Володимира Дрозда; «Хроніка міста Ярополя» Юрія Шербака), притчевий («Старий у задумі» Юрія Мушкетика), поетично-міфологічний («Дім на горі» Валерія Шевчука), історико-пригодницький («Манускрипт з вулиці Руської» Романа Іванічука) та ін. Причому буває, що один і той самий письменник працює одночасно аж у надто віддалених одна від одної стильових площинах («Левине серце» і «Диво» Павла Загребельного, «Ірїю» і «Самотній вовк» Володимира Дрозда та ін.), що, проте, не заважало їх об'єднувати в обійму «химерного» жанру. Вичерпно на тему генези, розвитку й літературних контекстів українського «химерного» роману див. у монографії: *Horniatko-Szumilowicz A. Українська проза «chimeryczna» lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Geneza, rozwój, konteksty literackie.* — Szczecin, 2011. — 440 s.
- ² *Зборовська Н.* Химерне блязнювання як регресія до материнського коду // *Зборовська Н.* Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. — К., 2006. — С. 371.

«На ясні зорі» (1975), Роман Іваничук у «Манускрипті з вулиці Руської» (1979), Євген Гуцало у трилогії «Позичений чоловік», «Приватне життя Феномена», «Парад Планет» (1982–1984) чи, врешті, Володимир Яворівський у циклі романів «Оглянься з осені» (1979), «А тепер — іди» (1983), «З висоти вересня» (1984) та ін.), спокушені художньою грою, втратили себе в лабіринті пустопорожньої гри, тим самим несвідомо скочуючись до блязнювання і тотальної театралізації, що було новим проявом інфантилізму в українській літературі³.

Суворий присуд Зборовської, винесений «химерному» романові, зокрема його інфантильним чоловічим героям — характерникам-блязням, не дивує, бо добре вписується в еволюцію поглядів на тему цього літературного феномену: від захоплення, крізь нищівну критику, часткову реабілітацію аж до нових звинувачень⁴.

Національний інфантилізм — важлива ознака тоталітарної літератури. Своєю чергою тоталітарна література — «тотально патріархальна», з «оберегами» маскулітного міту»⁵. Сам інфантилізм «найповніше проявив себе в межах чоловічого типу мислення»⁶. Олена Юрчук поділяє думку Оксани Забужко, що інфантильний чоловік вдається до пристосування у колонізованому суспільстві, задля чого обирає маску, яка репрезентує колонізоване через розважальний екзотизм, потенційну дискомфортність і комічність. Підкреслюючи, що «національний інфантилізм є парадоксальною формою опору-за-

³ Там само. — С. 367–368.

⁴ Звинувачення на адресу авторів «химерних» творів із сімдесятих років, немов бумеранг, повернулися у дев'яностих роках ХХ століття. Причому позаяк колись звинувачення торкалися відсутності «відтворення життя у формах самого життя», у дев'яностих роках оскарженню підлягали комфортізм «химерних» авторів і їхня апологетика соцреалізму. Як підкреслював Михайло Слабошпицький, сміливців, які відмовилися у сімдесятих роках сповідувати суворо регламентований підхід у зображенні національних святощів, піддавали «нешадному остракізмові», як це сталося зі «Спогадами Калевіпоега» Енна Ветемаа, де автор із гумором змалював героя відомого національного епосу (Див.: *Слабошпицький М.* Василь Земляк: Нарис життя і творчості. — К., 1994. — С. 95). «Лебедина зграя» Василя Земляка у сімдесятих роках шокувала сценами, які ніяк не узгоджувалися із «вихолощеною естетикою соціалістичного реалізму», зате сьогодні її розпинають за «гумористичний образ процесів, які в історичній дійсності особливо смішними не були: колективізація і розкуркулення 1920-х і 1930-х рр.» (Див.: *Павлишин М.* «Дім на горі» Валерія Шевчука // *Павлишин М.* Канон та ікононас. Літературно-критичні статті. — К., 1997. — С. 38). Також Євгенові Гуцалу закидали компартійну заангажованість, у бракові якої його постійно звинувачували трубадури соцреалізму, що призвело до спроби перекреслення чи не всієї творчості письменника. Такий парадоксальний підхід критиків характерний для більшості творів «химерної» течії. Тому слушно підкреслює Ігор Кравченко, що, оцінюючи творчість «підрадянських» письменників лише у «світлі» ідеологічної кон'юнктури чи тільки в контексті політичного руху опору, неминуче прийдемо до неточних або й несправедливих щодо них висновків, розглядатимемо їхню творчу спадщину в кривому дзеркалі (Див.: *Кравченко І.* Художній стиль Віктора Мініяла: народництво чи народність // К., 2001. — № 3–4. — С. 137).

⁵ *Зборовська Н.* Найновіша українська літературна ситуація: від посттоталітаризму до нових тоталітарних концепцій // *Зборовська Н.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. — Львів, 1999. — С. 31.

⁶ *Юрчук О.* Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра // *Юрчук О.* У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. — К., 2013. — С. 55.

хисту від імперських структур»⁷, дослідниця виокремлює різновиди чоловічої колоніальної тожсамості, пов'язані з національним інфантилізмом, зокрема *стратегію роздвоєння («двійництва»)* та її варіант — *позицію крутія, стратегію месіанства, врешті стратегію деструктивної гри*⁸.

Український «хімерний» роман сімдесятих і вісімдесятих років ХХ століття представлений здебільшого письменниками-шістдесятниками, на долю яких випало дебютувати у короткочасний період хрущовської «відлиги», коли ідеологічна цензура на деякий час послабшала, але писати чи дописувати свої романи їм довелося уже в брежнєвсько-сусловські заморозки, а згодом у «застійний період» сімдесятих — початку вісімдесятих років. А отже, проблема національного інфантилізму не могла обминути й «хімерних» творців. Залишається питання: наскільки вони виснажені недугою інфантилізму і, зокрема, чи інфантильні чоловічі герої справді засвідчують «регресію національного Его», чи радше є складовим елементом спритної містифікації⁹.

Для аналізу підібрано найбільш характерні приклади «хімерної» прози: першотвір течії роман Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), неперевершений зразок «хімерного» роману — «Лебедину зграю» (1971) Василя Земляка, роман-автопародію «Левине серце» (1978) Павла Загребельного — унікальний, єдиний, різко відмінний від історичного прозопису письменника, врешті найбільш контroversійний із-поміж «хімерних» романів — «Позичений чоловік» (1982) Єв-

⁷ Там само.

⁸ Там само. — С. 55–59.

⁹ Метою *містифікації*, що в загальному розумінні цього терміна означає «зумисне введення в оману, приховування справжніх намірів» (Див.: Літературознавча енциклопедія. У двох томах / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. — К., 2007. — Т. 2. — С. 50), «витівку, вигадку з метою ввести кого-небудь в оману жартома або зі злісним наміром» (Див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови / Автор, керівник проекту та головний редактор В. Т. Бусел. — К., 2002. — С. 532), може бути звичайно намагання автора обійти цензуру. Так, наприклад, Пантелеймон Куліш у другому томі своїх «Записок о Южной Руси» (1856) як твір невідомого автора надрукував «Наймичку» Тараса Шевченка, який у той час перебував на засланні. У 1934 році у Варшаві з'явилася книжка «У службі пруських юнкерів. Переживання вихованців офіцерської школи в Ерлау. Авторизований переклад з німецького рукопису». Насправді ж автор — Кароль Замойський — розповів про свої враження від перебування у польському офіцерському училищі в Новограді-Волинському. І врешті «Пісні Оссіана», «Старочеські рукописи», «Запорожская старина» (1833–1838), поява яких спричинена піднесенням національної гідності, зростанням національного самоусвідомлення шотландців, чехів, українців — народів, що в період створення Москви були обездержавлені. Звідси — бажання спонукати збудження патріотизму у співвітчизників, зображаючи героїчну минувшину (Див.: Лексикон загального та порівняльного літературознавства // [http:// litmisto.org.ua](http://litmisto.org.ua)). У випадку «хімерного» роману чоловічі образи — характерники-блязні — розраховані на вдумливого читача, навмисно створені автором із метою ввести в оману цензуру. У такому сенсі згадана містифікація полягає у спритній грі автора із читачем: письменник спонукає останнього сприймати вигадані фігури персонажів амбівалентно, з урахуванням їх прихованого змісту. Створюючи провокаційні образи героїв-чоловіків, автори розраховують на начитаність реципієнтів, їхню здогадливність. Звідти за уважної рецепції тексту впадає в око неспівмірність між моделлю (когнітивно дійсною у соцреалістичній прозі *sensu stricte* і контромоделлю — абівалентним світом «хімерних» романів, що стосуються т. зв. сільської теми).

гена Гуцала. Окремо слід згадати «Жбан вина» (1968) Романа Федоріва, що репрезентує менш знаковий, а проте важливий шар «химерної» стильової течії — історичну романістику¹⁰. У поле зору дослідження потрапляють, врешті, літературні предтечі «химерної» течії, зокрема історичні романи «української школи в російській літературі», як-от фольклоризована повість Пантелеймона Куліша «Огняний змії» (1841).

Усі названі стратегії національного інфантилізму якоюсь (меншою чи більшою) мірою дотичні до «химерного» роману та його представників.

Стратегія роздвоєння притаманна творцям-інтелектуалам, націленим на розвиток національного начала та водночас неспроможним мислити про цей розвиток поза межами імперії. Сприяючи національній культурі, такі творці, на думку Олени Юрчук¹¹, думали про її меншовартість і цим маргіналізували національне. Така стратегія характерна, наприклад, для Миколи Гоголя із його «двоєдушністю»¹², що ментально залишався «у подвійному колі оточення»¹³ «на перетині колоніального та антиколоніального дискурсів»¹⁴, творчість якого помітно вплинула на формування т. зв. генологічної свідомості «химерного» жанру.

¹⁰ Попри індивідуальні стильові варіанти «химерної» прози тематично її можна поділити на твори, що стосуються т. зв. сільської теми, й ті, які тематично занурені в історичне минуле народу. Дія «химерних» романів, пов'язаних із «сільською темою», найчастіше розгортається на селі або на периферіях у нещодавньому минулому — під час сумнозвісних процесів колективізації («Лебедина згряя» Василя Земляка), у післявоєнних радянських реаліях («Зорі та оселедці», «На ясні зорі» Віктора Міняйла, «Дім на горі» Валерія Шевчука, «Йрій» Володимира Дрозда) або ж у вісімдесятих роках («Позичений чоловік» Євгена Гуцала, «Левине серце» Павла Загребельного, повісті Володимира Яворівського). Саме цей тематичний шар «химерного» жанру характеризується потужним сміховим струменем, іронічною тональністю, що подекуди переходить у їдкий сарказм.

Історична тематика «химерних» романів пов'язана як із добою козащини («Козацькому роду нема переводу...» Олександра Ільченка), Львовом XVII століття («Манускрипт з вулиці Руської» Романа Іванчука), опришківським рухом («Жбан вина» Романа Федоріва), так і з ближче неокресленим минулим України (романи і повісті Валерія Шевчука із циклу історичної фантастики: «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Сповідь») та ін. Романи «Диво» Загребельного й «Мальви» Іванчука, що своєю спрямованістю на фольклорну образність і використанням умовних засобів відображення дійсності дотикаються до «химерного» жанру, розробляють епоху Ярослава Мудрого й, відповідно, часи панування Турецької імперії. Історична тематика «химерних» романів зумовлює серйозний, а то й патетичний тон розповіді. Абсолютним винятком тут є першотвір «химерного» жанру — «Козацькому роду нема переводу...» Олександра Ільченка. Незважаючи на певну ідеологічну заангажованість «химерних» творів (більшу у творах на «сільську тему», меншу — в історичній романістиці), можна у них віднайти певні «сліди», що не дозволяють розцінювати їх як радянські панегірики.

¹¹ Юрчук О. Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра... — С. 55–59.

¹² Про конфлікт «двох душ» («двоєдушність») Миколи Гоголя як проблему пошуку письменником національної ідентичності й вибору між українською та малоросійською традицією писали, між іншим, такі визначні літературознавці й письменники, як Микола Євшан, Сергій Єфремов, Євген Маланюк та ін. Див.: Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя // Упор. В. Агеєва. — К., 2003.

¹³ Див.: Покальчук Ю. Микола Гоголь: подвійне коло оточення // Слово і час. — 1995. — № 9–10.

¹⁴ Див.: Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби. — К., 2004. — С. 194.

Схоже у випадку представників «української школи в російській літературі»¹⁵ доби романтизму, зокрема творів Ореста Сомова («Київські відьми», 1833) чи Євгена Гребінки («Чайковський», 1843) — своєрідної романтичної предтечі «химерного» роману XIX століття, саме *стратегія двійництва* зумовлювала їхню амбівалентну ідентичність і їхнє намагання «знайти місце для української історичної ідентичності в межах російської імперської уяви»¹⁶.

Із-поміж власне «химерних» романів *стратегія двійництва* чи не найхарактерніша для першотвору течії — роману «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) Олександра Ільченка, зрештою, і самого Ільченка. На відміну від новаторської форми («поетика фольклорної оповіді, народний гумор, авантюрна, пригодницька й безсюжетна, лірична проза, стародавня легенда і ...сучасна публіцистика»¹⁷, врешті, готичні мотиви й уроки інтелектуальної прози), зміст роману здається ортодоксальним, відповідним до політичної кон'юнктури в Україні п'ятдесятих роках (схематизм у розробці теми Хмельниччини, що набула певної популярності в українській радянській літературі у зв'язку із 300-річчям Переяславської угоди 1654 року¹⁸). На думку критиків Марка Павлишина¹⁹ і Мирослава Шкандрія²⁰, роман, по-

¹⁵ Дмитро Чижевський до «української школи в російській літературі» зараховує не лише деяких російських письменників, що «освоювали» у своїй творчості українські історичні теми (дума «Богдан Хмельницький», 1822; поеми «Войнаровський», 1824 і «Наливайко», 1825 Кондратія Рилєєва; поема «Полтава», 1828 Олександра Пушкіна; романи «Дмитрий Самозванець», 1830; «Мазепа», 1833–1834 Фадея Булгаріна, повість «Петрусь», 1831 Михайла Погодіна), а й «авторів-романтиків українського походження, які для своїх прозових та віршованих творів брали собі українські теми» (роман «Гайдамаки», 1826–1829, фантастичні новели «Русалка», 1829, «Киевские ведьмы», 1833 Ореста Сомова; «Миргород», 1835; «Вечори на хуторі біля Диканьки», 1831–1832; «Тарас Бульба», 1835 Миколи Гоголя), а також численних українських романтичних письменників, які, пишучи свої твори частково російською, частково українською мовами, теж збагатили «українську школу російської літератури» (поема «Пир Володимира Великого», 1828 Левка Боровиковського, публікації у петербурзькій «Основі», наприклад, «Два руські народи» Миколи Костомарова, поезії Павла Чубинського; збірник балад «Українські мелодії», 1831 Миколи Маркевича, оповідання «Ніжинський полковник Золотаренко», 1842; роман «Чайковський», 1843 Євгена Гребінки; «малоросійські оповідання» російською мовою «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пешевцов став» і «Про те, що трапилось з козаком Бурдюгою на Зеленому тижні», а також повість із народних переказів «Огняний змії» Пантелеймона Куліша чи російськомовні твори «Братя близнецы», 1857, «Оповідання з українського життя», 1858 Олекси Стороженка й ін.). (Див.: *Чижевський Д.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994. — С. 366–370).

¹⁶ Шкандрій М. В обіймах імперії... — С. 157.

¹⁷ Цит. за: Ільницький М. Людина в історії. Сучасний український історичний роман. — К., 1989. — С. 336.

¹⁸ У 1954 році під час святкувань 300-річчя українсько-російського союзу в СРСР було оголошено Комуністичною партією, що Переяславська угода стала «кульмінаційним моментом у віковому прагненні українців та росіян до возз'єднання» і що возз'єднання було основною метою повстання 1648 року (Див.: *Субтельний О.* Історія України. — К., 1991. — С. 125).

¹⁹ Павлишин М. «Позичений чоловік» Євгена Гуцала: химерне в сучасному українському романі // Павлишин М. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. — К., 1997. — С. 82.

²⁰ Шкандрій М. В обіймах імперії... — С. 382.

при нонконформістську поетику, певною мірою вкладається у межі творів-панегіриків во славу Переяславської угоди («Переяславська рада» Натана Рибачка, «Хмельницький» Івана Ле, «Гомоніла Україна» Петра Панча чи «Я, Богдан» Павла Загребельного), що ритуально оспівували освячену державною політикою ідею нерозривної культурної і політичної єдності України та Росії.

Сам Ільченко, як і багато інших письменників того часу, прагнув вписатися у загальноприйнятний літературний струмінь, намагаючись уникнути тих звинувачень і переслідувань, які незабаром мали впасти на голови шістдесятників. Дилема Ільченка — це дилема багатьох його попередників і сучасників. Як підкреслює Мирослав Шкандрій, у творі «Козацькому роду нема переводу...», як і в романі «Я, Богдан» Павла Загребельного чи «Вир» Григора Тютюнника «автори часто заявляли про своє подвійне українське й радянське “громадянство” і то способом, що за словами Сергія Єкельчика, нагадував про період 1800–1840-х років, коли письменники публічно ототожнювали себе і з Російською державою, й зі своєю місцевою *patrie*»²¹. Можливо, саме «дуалістична лояльність», «роздвоєна ідентичність» письменника зумовили амбівалентність роману «Козацькому роду нема переводу...», в якому крізь офіційний кон'юнктурний текст прориваються національні обертони й опозиційні щодо соцреалістичних канонів тенденції.

Стратегія месіанства реалізується у *месіанізмі як амбіції* та *месіанізмі як стражданні*²². *Месіанізм як амбіція*, що пов'язується із «налаштованістю нації на будівництво національної моделі як імперської»²³, характерний для Росії, тоді як *месіанізм як страждання*, що «покликаний подолати комплекс меншовартості, спричинений підневільним станом нації»²⁴, властивий, звичайно, Україні. Щодо предтеч «химерного» жанру²⁵ *стратегія месіанства* і пов'язане

²¹ Там само.

²² Юрчук О. Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра... — С. 56.

²³ Там само. — С. 57.

²⁴ Там само.

²⁵ Діапазон літературних предтеч «химерного» роману дуже широкий. Визначаючи джерела «химерної» течії, дослідники вказували, між іншим, на першотвір нової української літератури — «Енеїду» (1798–1842) Івана Котляревського, «Співомовки» Степана Руданського, «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831–1832) чи «Тараса Бульбу» (1835) Миколи Гоголя, драму-феєрію «Лісова пісня» (1911) Лесі Українки, шедевр із життя гуцулів «Тіні забутих предків» (1911) Михайла Коцюбинського, лірико-епічні романи «Чотири шаблі» (1931) і «Вершники» (1935) Юрія Яновського, кіноповість «Зачарована Десна» (1964) Олександра Довженка та ін. Систематизуючи характер впливу української літературної спадщини на розвиток «химерного» жанру, можна виділити два основні історичні фактори, що зіграли роль ідейно-тематично-формальних інспірацій для сучасної «химерної» прози: естетика українського бароко і традиція романтизму в Україні. Зокрема вплив романтичної традиції мав першорядну роль і позначився на «химерній» прозі трибічно: на ідейному рівні (спроба притягнення уваги української *читацької публіки* до творчості вітчизняних літераторів, відродження національної ідентичності), на тематичному рівні (звернення до героїчного минулого українського народу з метою відродження національного духу), на формальному рівні (звернення до літературної готики, щедре використання української фольклорної спадщини) і реалізувався крізь фольклоризовані історичні повісті та романи XIX століття («Огняний змій» Пантелеймона Куліша, «Чайковський» Євгена Гребінки, «Марко Проклятий» Олекси Сторо-

з нею національне пророцтво притаманне творчості Пантелеймона Куліша, зокрема його «українофільській» спадщині сорокових і п'ятдесятих років XIX століття, коли він на хвилі захоплення козацькою традицією і фольклорно-стихією творить, між іншим, «Огняного змія».

Сам Куліш сприймається, з одного боку, як творець, що залишив в українській духовній історії першої половини XIX століття «найглибший слід поруч із Шевченком» (Дмитро Чижевський²⁶), «один з найпродуктивніших будителів національної самосвідомості українців» (Микола Жулинський²⁷), «найвидатніший український письменник 1850–1860-х років» (Мирослав Шкандрій²⁸) тощо. З другого боку, побутує думка про надзвичайну *суперечливість, неоднозначність* та нестійкість його світоглядних позицій. Кулішеві твори, що окреслювали ці позиції, «містили не раз крайні судження, яких не могло прийняти його оточення»²⁹. Справедливо зазначає Шкандрій, що

ставлення Куліша до народного й національного було парадоксальним: як культурний діяч-західник, він інколи був украй ворожим до народних традицій, натомість як романтичний націоналіст був ладен вірити у спроможність <...> відобразити незанечищений внутрішній «дух» або «душу» народу³⁰.

Згаданий «Огняний змій», хоч і створений у період захоплення письменника козачиною, відображає у певний спосіб амбівалентні погляди «гарячого Панька» (вставні новели про «віщу бандуру», що «видавала тихі та сумні звуки»³¹, «закляту шаблю», що «ні з того, ні з сього впала і перебилася надвоє»³², плач Батуринської землі, де «була війна і велика пожежа, і багацько народу москалі побили»³³ — провісники кінця козацької епохи). Слушно зазначає Василь Івашків, що ці сюжетні ситуації певним чином «символізують закінчення військово-історичної епохи стосовно теперішнього (середина XIX століття) часу та її перехід у сферу спогадів та фіксації»³⁴. Те, що було

женка, меншою мірою — ранньромантична бурлескно-сатирична «Конотопська відьма» Григорія Квітки-Основ'яненка, врешті синкретична першоповість Івана Франка «Петрії і Довбушуки»). Саме названі романи й повісті помітно вплинули на формування генологічної свідомості зразків «химерної» прози XX століття.

²⁶ Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму... — С. 418.

²⁷ Жулинський М. Пантелеймон Куліш // Жулинський М. Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К., 1990. — С. 44.

²⁸ Шкандрій М. В обіймах імперії... — С. 280.

²⁹ Див.: Бондар М. В. Літературний процес перших десятиріч XIX ст. Поетична творчість // Історія української культури у п'яти томах. Українська культура другої половини XIX століття. — Т. 4, книга 2 / Ред. колегія: Г. А. Скрипник, Р. Я. Пилипчук, В. В. Рубан та ін. — К., 2005. — С. 75.

³⁰ Шкандрій М. В обіймах імперії... — С. 288.

³¹ Куліш П. Огняний змій // Огняний змій. Українська готична проза XIX ст. / Уклад Ю. Винничук. — Львів, 2006. — С. 290.

³² Там само. — С. 265.

³³ Там само. — С. 276.

³⁴ Івашків В. Проблематика романтичної повісті Пантелеймона Куліша «Огненный змій» // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану професора Івана Денисюка. У двох томах. — Львів, 2001. — Т. 1. — С. 32.

лише натяком в «Огняному змієві» (ідея протиставлення культури і війни), свій розвиток отримало згодом. Як відомо, у пізніших своїх творах, зокрема в романі «Михайло Чарнишенко» (1843), Куліш повністю змінив погляди на історію козацтва, його роль, масові народні рухи в Україні. Пориває з романтичним «козакофільством», козацькі війни розглядає як «руїнництво», виступає за «цивілізаторську місію російського царизму» тощо³⁵.

Із-поміж власне «химерних» творів *месіанізм як страждання* і пов'язане з ним явище національного пророцтва характерне для роману в легендах «Жбан вина» (1968) Романа Федоріва.

Загальновідомо, що в часи бездержавності українська література виконувала роль «держави слова» і «національного духу», а український письменник — національного провідника, державного діяча, вихователя, пророка. Таку ж роль узяв на себе і Роман Федорів. Попри пряме значення його роману «Жбан вина» (1968) (прославлення легендарного месника Олекси Довбуша, який жив у XVIII столітті) у читача на підсвідомому рівні кристалізується другий план, що концентрується у словах ватажка опришків: «Я Довбуш. Прийшов-м вам дати волю»³⁶. Ті промовисті слова, а також багато сцен і епізодів твору зводяться у вивершену цілість загального задуму, що переростає конкретну епоху й набуває рис універсальності з національним підтекстом. Національний наратив роману розрахований на відновлення ідентичності народу і є основною ідеєю твору, про що свого часу зауважено писав Микола Ільницький: «в цьому відбилися споконвічне прагнення людей, пригноблених фізично й духовно»³⁷.

Із величезного масиву легенд і переказів письменник переосмислив лиш ті, що найбільш відповідали вказаному вище ідейно-художньому завданню. Тому-то в романі є чимало відступів про любов до Батьківщини, пошану до свободи й волі. Неодноразово лунають пророчі заклики захищати рідну землю: «сила народу в боротьбі»; «це земля наша і мури оці нашими предками будовані, <...> і сонце наше»³⁸. Дід Велет «блукає Верховиною, щоб у правнуків жили спогади про волю»³⁹. Надрізає Олексі долоню і вкладає у ранку пелюстку калинового цвіту, яка символізує визвольне змагання українського народу, промовляючи: «В ній <...> сила тисяч твоїх братів: їхньою силою віднині будеш багатий»⁴⁰. Тому-то й суть сили легендарного опришка у безмежній любові й довірі до нього народу. Як підкреслює Анатолій Погрібний, «любубання фізичною міццю героя — не самоціль для прозаїка. Квінтесен-

³⁵ Див.: Бондар М. В. Літературний процес перших десятиріч XIX ст. Поетична творчість... — С. 75.

³⁶ Федорів Р. Жбан вина. Повість у легендах. — Ужгород, 1968. — С. 126.

³⁷ Ільницький М. Людина в історії... — С. 135.

³⁸ Федорів Р. Жбан вина... — С. 172, 199.

³⁹ Там само. — С. 17.

⁴⁰ Там само. — С. 41.

ція — в <...> морально-патріотичній площині»⁴¹. Недаремно стільки місця присвячує письменник легенді про «невразливість» Довбуша. Промовистим є також образ Беркута, що стереже Довбуша. Беркут ототожнюється зі свободою: «Як добре <...>, що плем'я Бистрозорців обходиться без царів. Я не відаю над собою ніякого насилля: хочу літаю до сонця, хочу — орю крилами хмари... Ми вільні...»⁴²

Промовистий також мотив смерті в ім'я Батьківщини. Довбуш підтверджує істинність латинської сентенції «*Dulce et decorum est pro patria mori*» («Солодко і почесно вмирати за Ойчизну»⁴³), що їх перед мученицькою смертю «заповідав вікам і нащадкам» один із ватажків Федір Бизар.

Основна ідея роману, сконцентрована у словах Довбуша, розробляється у системі мотивації окремих дій, а також в епізодах, зокрема в розповіді про пояничареного русина Івана Збора, в легенді про Великого Цимбаліста і чи не найбільше — у «казці» про Рахманію. Повчальну розповідь про модельну країну Рахманію можна сприймати у плані суто екзистенціального: «добробут, точніше — сите існування, ціною цілковитої бездуховності, повної втрати пам'яті»⁴⁴, або ж екстраполювати її на колоніальний статус України й українців як нації: спокій і безпека мірою можливостей ціною «розчинення» нації, повної втрати національної пам'яті». Сповнений сучасного змісту підтекст твору сприймається як суцільна, але доволі прозора алегорія. Рахманію можна сприймати і як остою загального зла. Але (і в тому полягає злободенність твору) цю країну як систему можна сприймати і як відображення Імперії.

Чоловічі образи «Жбана вина» — Іван Збор, Великий Цимбаліст і Довбуш — спрямовані на досягнення свободи, бодай внутрішньої, навіть ціною смерті. Їхні безкомпромісні дії пророкують крах підданства й початок нового життя народу. Пророчі слова Довбуша: «моя міць і слава підперта плечима всієї ватаги, люду убогого», «Я — мур, та підвалини піді мною — людські. Без підвалин ні хижа, ні палац, ні фортеця не встоїть. Розсунеться...»⁴⁵ — вказують на підтекстну ідею твору: в силі народу — сила перемоги. Так повість у легендах «Жбан вина» Романа Федоріва поруч із «Дивом» Павла Загребельного й «Мальвами» Романа Іваничука, що становили історичний шар «хімерної» стильової течії та водночас знаменували «нову якість української історичної прози»⁴⁶, езоповою мовою передали щось споконвічне, національне. У кожно-

⁴¹ Цит. за: *Погрібний А. Жага черпати з витоків // Федорів Р. Твори в трьох томах.* — К., 1990. — Т. 1. — С. 16.

⁴² *Федорів Р. Жбан вина...* — С. 178.

⁴³ Там само. — С. 131.

⁴⁴ Там само. — С. 139.

⁴⁵ Там само. — С. 275.

⁴⁶ Після 1965 року, коли прокотилася перша хвиля нових арештів в Україні, не було в українській літературі безпечних тем, окрім оспівування із пієтизмом радянських реалій. Письменники пробували звертатися до історичної теми, як це зробив Володимир Дрозд після конфліктів із видавцями щодо «Катастрофи», «Іррю» та перших варіантів «Вовкулаки». Але й тут, якщо вони не були вірні тези про єднання, зближення, злиття народів і утворення «нової історичної спільності», за-

му із цих творів за бажання можна було уроки національного минулого народу екстраполювати на його сучасне: ідеї державотворення («Диво» Павла Загребельного), спротив національному нігілізмові («Турецький міст» Романа Федоріва), врешті боротьбу із загарбниками («Жбан вина» Романа Федоріва) тощо перенести на сучасний ґрунт. Першорядну роль у національному наративі вказаних творів відіграли чоловічі образи — носії національних месіанських ідей. Ці ідеї рівною мірою супроводжують авторів текстів із національним наративом, націлених на «виразне національне обличчя».

І врешті *деструктивна гра* характерна для більшості «химерних» романів на сучасну тему — «Лебединої зграї» Василя Земляка, «Позиченого чоловіка» Євгена Гуцала, «Іррю» Володимира Дрозда, «Левиного серця» Павла Загребельного та інших.

Як зазначає Олена Юрчук⁴⁷, *деструктивна гра* реалізується не лише у текстах постмодерного постколоніалізму, а й у творчості представників «химерного» роману й утворює модель блязнювання, позначеного драматизмом. Адже блязень, на думку дослідниці⁴⁸, не може позбутися обраної ролі: перемога над колоніалізмом є неповною (блязень показує шлях подолання колоніалізму Іншому — читачеві, сам неспроможний його відкинути).

Прикметно, що з-поміж визначальних рис «химерного» роману: у тематично-змістовій площині — історизм, колгоспні реалії, фольклорність; у формальній площині — відкрита композиція, фрагментарність розповіді, розкута тональність, зсуви часу і простору, наявність усюдисущого оповідача, мовно-стилістичний синкретизм, інтертекстуальність, герої-«характерники» — ця остання відіграє капітальну жанро-стиле-ідейнотворчу роль. Чоловіки-герої «химерної» прози — це характерники-блязні, що час від часу, а в деяких випадках майже постійно, вдаються до блязнювання, і для цього є свої реальні причини. Отож, центральною чоловічою постаттю по суті кожного «химер-

знавали цензорських і видавничих труднощів. Як підкреслювали дослідники, «національна специфіка літератури в умовах імперії послідовно нівелювалася, що не могло не призвести до ряду негативних наслідків: притлумлення інтересу до національної історії, зокрема відчутне послаблення позицій історичної прози» (Див.: Історія української літератури ХХ століття. У двох книгах. — К., 1998. — Кн. 2. — С. 23). Над її авторами (зокрема Романом Іваничуком і Романом Федорівим) часто нависало звинувачення в «ідеалізації старовини» й «антиісторизмі». Щодо останнього, то слід згадати відому статтю секретаря ЦК Олександра Яковлева «Проти антиісторизму», після появи якої комуністична партія буквально піддала анафемі історичну тему в усіх літературах, окрім російської, категорично виступила проти поетизації «коренів» і національних «начал». До того ж історичний роман мав відзначатися «неодмінною вимогою суворой історичної реальності відображуваних подій і фактів, а також героїв». Такий відсталий і небезпечний погляд на умовні форми в мистецтві, зокрема в літературі («як правило, умовність завжди поставала там, де не було в письменника ясності й усвідомленості в розумінні закономірностей розвитку суспільства»; за терміном «умовність» прихована «небезпека заперечення об'єктивної основи мистецтва і об'єктивності знань про дійсність, яку дає мистецтво») мав своїх прихильників до середини шістдесятих років ХХ століття (Див.: *Ільницький М. Людина в історії...* — С. 326).

⁴⁷ Юрчук О. Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра... — С. 58.

⁴⁸ Там само.

ного» роману є «химерний»⁴⁹ характерник-блазень⁵⁰, за словами Ніли Зборовської, — «донжуанівський інфантильний психотип»⁵¹.

Уже в першому «химерному» романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), що дав поштовх до виникнення цілої низки таких творів, головним героєм є характерник — козак Мамай.

Щоправда, на першому плані — офіційно-публіцистична риторика і підлаштування під загальноприйняті канони:

Веселий образ Козака Мамай живе в народі вже не сотню літ. І не дві. І не три. Якись його сучасники свідкують про зустрічі з тим характерником-запорожцем у зовсім давні часи, десь при початку існування Січі. Інші з ним пліч-о-пліч воювались у війську славного Зіновія-Богдана Хмеля. Ще інші стрівали його на шляхах України вже після того як народився на світ Тарас Григорович Шевченко. <...> Але чували люди, як і в першій імперіалістичній війні року 1914 бився Козак Мамай з ворогами отчизни, — все такий же галабурний і вічно молодий, — та й хто зна, чи не він ото, бувало, і в війні Вітчизняній виникав зненацька в найскрутнішій сутузі в тому чи тому партизанському загоні й допомагав громити фашистів на українській чи на білоруській землях, чи не він, колишній запорожець,

⁴⁹ Попри те, що термін «химер» щодо українського різновиду латиноамериканського роману «магічного реалізму» вжито вперше у контроверсійному творі Олександра Львенка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), слово «химерний» існувало, звичайно, в літературному просторі. Хто перший з українських письменників ужив його — дослідити не легко. У «Словарі української мови» Борис Грінченко покликається на «Перебендю» Тараса Шевченка і перекладає цей епітет, що характеризує кобзаря, російськими синонімами «чудаковатый, причудливый, странный» (Див.: <http://hrinchenko.com>). Таке тлумачення у цьому випадку не зовсім точне, бо у Шевченковому тексті «Перебенді» тричі (отже, рефреном) повторюються рядки «Отакий-то Перебендя, / Старий та химерний!» (Див.: Шевченко Т. Перебендя // Шевченко Т. Кобзар. — К., 1984. — С. 51.) — як висновок із прикладів амбівалентності репертуару співця. Цей репертуар відзначається раптовими змінами — переходами від розважальних пісень до поважних, сумних і навпаки: «недоля жартує», «заспіває про Чалого, на Горлицю зверне» (Див.: Шевченко Т. Перебендя... — С. 51); «заспіває, засміється, а на слози зверне» (Див.: Шевченко Т. Перебендя... — С. 51). Співець виконує пісні побожні («про Лазаря»), історичні («як Січ руйнували»), молитовні (розмова з Богом). Ці останні призначені для себе, бо приземлені слухачі не доси до розуміння високого, як небо, як сонце, рівня співця-поета, до його філософського дискурсу. Маємо ще один контраст — між началом земним і небесним. Прикметно, що автограф «Перебенді» автор подарував Євгенові Гребінці. У романі «Чайковський» автор цитує кінцевий акорд Шевченкового вірша: «Отакий то Перебендя / старий та химерний: / Заспіває весільної, / А на журбу зверне» (Шевченко Т. Перебендя... — С. 51). Цікаво, що такі ж контрастні переходи притаманні й поезії «Український бард» Євгена Гребінки, написаній раніше за «Перебендю». У Гребінки «толпу украинцев» розважає «бандурист седой». У його репертуарі «метелица», розповіді «про гетьманские походы» й про упирів, нарешті переказ пісні про мужнього борця за свободу — гетьмана Наливайка, його трагічну загибель. Однак Гребінка не характеризує свого барда епітетом «химерний». Натомість Шевченко кристалізує поняття химерної особистості, синонімом якої — козак-характерник. Та й значення іменника «перебендя» близьке до прикметника «химерний», про що свідчить його переклад у «Словарі» Грінченка: 1) балагур, 2) капризник, привередник (Див.: <http://hrinchenko.com>).

⁵⁰ Характерник — віщун, чаклун на Запорозькій Січі, який займався ворожінням, лікуванням пораних козаків та фізичною підготовкою, про що є низка історичних свідчень очевидців, народних легенд та переказів. Найвідомішим козаком-характерником називають Мамай — ідеалізований образ мандрівника, воїна, мудреця, казкаря і характерника в одній особі.

⁵¹ Зборовська Н. Химерне блазнювання як регресія до материнського коду... — С. 373.

допомагає й нині будувати електростанції на Дніпрі, на Волзі чи на Ангарі, а то, може, десь і кордони нашої Радянської Батьківщини береже...⁵²

Проте крізь неї проривається й «інша» мова. Мамай зображений у романі як символ козацької (читай — української) слави й могутності. Він — «своєрідне втілення українського характеру, живий образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу»⁵³.

Бо ж воював Козак Мамай супроти горя людського і в найскрутніші для простого люду українського хвилини завше з'являвся саме там, де були потрібні його любов чи ненависть, його дотепність або мудрість, його відвага чи його доброта, де були потрібні його рада чи допомога⁵⁴.

Сам автор щиро вірить, що «стежка до образу Мамай не заросте» не лише тому, що він його «так добре випише», але передусім тому, «що в нім, либонь, явлені будуть ті риси національної вдачі <...>, витвори духу народного, які живуть разом з ним...»⁵⁵ У романі віднайдемо чимало відступів про невідому любов до України-Батьківщини. Раз у раз підкреслюється роль і значення для нації української мови, що її автор називає то рідною, то народною⁵⁶. Своєрідним лейтмотивом роману є знак-символ української культури — червона калина: «І всюди красувалась калина. А пісня про неї пливла та й пливла»⁵⁷.

На фоні ідеологічно витриманої прозової спадщини письменника роман «Козацькому роду нема переводу...» зі своїм формальним новаторством стоїть осторонь, виглядаючи провокативним. Розставляючи по іншому акценти роману (те, що вважалося центральним — ідея «дружнього возз'єднання» двох країн, розглядати як другорядне; те, що вважалося периферійним, — повернення до архетипів народного духу, «фольклорність» роману — поставити у центр як ідею тривання в історії української нації), віднайдемо певні суперечності, що не вкладаються у межі офіційної пропаганди, а образ невмирущого козака Мамай — на перший погляд непоправного блязня, безперечно, допомагає в цьому. Тому, як слушно зазначає Олена Юрчук, поява в романі Олександра Ільченка козака-харак-

⁵² Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст. — К., 1984. — С. 51–52.

⁵³ Там само. — С. 52.

⁵⁴ Там само. — С. 35.

⁵⁵ Там само. — С. 51.

⁵⁶ У п'ятдесятих роках, коли наступ на українську мову й культуру «вівся масовано, з глобально-нищівною послідовністю», Олександр Ільченко опублікував на сторінках «Літературної газети» пристрасну, незважаючи на деяку заідеологізованість, статтю на захист української мови, гостро висміяв численні кальки з російської мови, які тоді агресивно впроваджувалися у мову ЗМІ (Див.: Ільченко О. Слово, чому ти не твердая криця // Літературна газета. — 1959. — 3 липня). Стаття викликала захоплення із боку громадськості й негативно-нищівну оцінку з боку «офіціозу» (Див.: Волінський К. Уроки майстра // Літературна Україна. — 1989. — 8 червня).

⁵⁷ Ільченко О. Козацькому роду нема переводу... — С. 100.

терника мала «стимулювати відродження національного в завуальованих формах гри-маскування»⁵⁸.

Постать характерника-блазня в образі невмирущого козака Мамай із роману «Козацькому роду нема переводу» не відразу прищепилася в українській читацькій свідомості. Лише через тринадцять літ — у 1971 році після того, як з'явилася «Лебедина зграя» (1971) Василя Земляка, а потім іще через п'ять років — «Зелені Млини» (1976), стало зрозуміло, що Земляк подарував українським читачам нового (а насправді не цілком нового, бо ж успадкованого від Ільченка, а як зазирнути глибше і ретельніше придивитися — то й від «Енеїди» Івана Котляревського, або іще глибше — від українського фольклору) героя.

«Лебедина зграя», що прирівнювалася свого часу до світового шедевр магічно-реалістичних «Ста років самотності» (1967) колумбійця Габріеля Гарсія Маркеса, шокувала передусім постаттю головного героя — козопаса і трунаря за професією, справжнього мислителя за психічним складом і покликанням — Фабіяна. Тим паче, що неординарний герой з'являється на сторінках роману в тандемі з не менш загадковим цапом, до речі, тезкою сільського мислителя. «Фабіянів у Вавилоні два — цап і чоловік...» Перший, цап, навіть коли «ховається од палючої пообідньої мушви, <...> заодно може подумати на самотині про цю коноплянну державу, історія якої ніби й не має виміру в часі...»⁵⁹

Без його участі не могло відбутися жодної більш чи менш важливої вавилонської події. Другий — чоловік, «знаменитий тутешній трунар та мудрець, послуг якого так чи інакше декому з вавилонян не уникнути. За метрикою він Левко Хоробрий, а походженням нібито з мудреців вавилонських, хоч і не має на те якихось незаперечних доказів»⁶⁰.

Левко, хоч і нікчемний за зовнішньою фізіономією, а то й комічний — з огляду на всюдисущість однойменного соратника, користується загальною пошаною серед односельчан, бо втілює віру у вище призначення вавилонян, їхню невмирущість як народу:

Отож, за свідченням цього ревнивого знавця рідної історії, колись наш Вавилон був двоярусним городом, оточеним валами, рештки яких збереглися й донині; <...>. Переказують безліч інших подробиць про минуле цього раннього поселення, начебто заснованого ще напівміфічними таврами, коли тих витіснили чужинці з теплих берегів Понтію й примусили шукати іншого пристановища. Фабіяна не йме віри, щоб цілий народ міг щезнути безсідно, робить припущення, що таври могли обернутися на якийсь інший народ і ще озовуться колись із забуття⁶¹.

⁵⁸ Юрчук О. Іронічна трансформація імперського та національного в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» // Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. — К., 2013. — С. 134.

⁵⁹ Земляк В. Лебедина зграя. — К., 2002. — С. 16.

⁶⁰ Там само.

⁶¹ Земляк В. Лебедина зграя... — С. 16.

Уже з перших рядків роману вчувається розкутий тон розповіді, що примушує вдумливого читача віднайти друге її дно. Мабуть, найкраще свідчить про характер ідейного навантаження Землякового роману сцена Йорданської ночі й розправи куркулів над членами комуни за участю цапа Фабіяна, написана у «балаандрасному» тоні з карикатурно-пародійними подробицями:

Коли Джура зав'язував очі Фабіянові, трагічну тишу ставу похитнув чийсь недоречний сміх. До цього спричинився цап, що залишив поміст і підійшов до хреста, якого йому страшенно кортіло спробувати язиком. Все ж він не зробив цього, лише став поруч із Фабіяном, але припустився при цьому одній жакливій безтактності: він став задом до стрільців, і гадки не маючи, як зневажив цим їх бойовий дух. <...> Зачувши поруч цапа, Фабіян запитав: — Його за віщо? Геть звідсіля! Цап навіть не поворухнувся. Тоді Фабіян звернувся до стрільців: — Не подумайте поховати мене разом із цапом на скотомогильнику. Я православний, і поховайте мене між православними⁶².

«Послідовний апологет офіційних міфів так писати не буде», — зазначав Михайло Слабошпицький. Це радше «суцільна буфонада, пародія на непримиренну класову боротьбу, що явно не вкладається в освячену непорушними канонами поетику героїчного, яка була одним із наріжних каменів цього соціалістичного реалізму». Про такі події було прийнято писати «з вольовим скреготом зубів», «з фанфарним розтрубом романтичної патетики»⁶³.

Про такі інтенції Земляка свідчить чимало сцен у романі, виписаних із найвищим ступенем відповідальності за слово.

До одного з найсильніших фрагментів роману, а точніше його другої частини, належить присвячений голодним коням розділ XII (він лише у 1988 році був опублікований на сторінках журналу «Україна» і тільки у 2002 році відновлений у перевиданні «Лебединої зграї» за первинним текстом роману), де фігурує той самий характерник-блазень трунар Левка Хороброго, який лежав на майдані серед коней, що помирили з голоду :

а я все життя знав одного хазяїна, — озвався миршавенький коник з-під паркану. <...> Цілу весну, літо й осінь ми були в полі, а взимку хазяїн молотив ціпом у затишній клуні житні снопи. Коли ж цього року не стало чого молотити, він змайстрував собі маленькі жоренця і молон на них за нікчемний мірчук людям, яким пощастило щось там вберегти, житнє, ячмінне, вівсяне збіжжя, і з того жив. Але невдовзі прийшли якісь злі люди, розбили, розкидали ті жоренця, забрали торбинку з борошном, і через тиждень Матько помер. <...> По собі він залишив дружину з трьома дітками і мене. Думав я: хоч би десь взявся якийсь конокрад і вкрав мене, може, і вижив би... <...> Фабіян не знав, чи то справді таке розповідали коні, чи то примарилось, однак від почутого він увесь посивів, майже осліп, і йому знову захотілося померти серед голодних страждених коней, які юрмилися, тулилися одне до одного, аби втриматися на ногах, не впасти довчасу на землю, бо це вже була б явна загибель⁶⁴.

⁶² Там само. — С. 245–246.

⁶³ Слабошпицький М. Василь Земляк: Нарис життя і творчості... — С. 126.

⁶⁴ Земляк В. Лебедина зграя... — С. 314–315.

Ось так герой зриває маску характерника-блязня. Душевно спустошений перед перспективою голодної смерті, втрачає мрійливо-стоїчне ставлення до навколишньої дійсності, зустрівши односельчанина Клима Синицю, «впав безсило на його гарячі груди й розплакався»⁶⁵. Недаремно, отже, пильний український публіцист Іван Дзюба, автор славнозвісного есе «Інтернаціоналізм чи русифікація» (1965) віднайшов у «Лебединій зграї», як і в романі югославського письменника Іво Андрича «Міст на Дрині» (1945), символічний вираз незнищенності національного життя. «Це своєрідний образ народу, образ життя взагалі»⁶⁶, — зазначав Дзюба. Василь Земляк узяв уламок важкої історії народу й опрацював на ньому, прийнявши елегійно-мрійливий тон розповіді й висунувши на перший план насмішкуватого недолугого на позір героя-чоловіка — характерника-блязня, вічну тему: тривання у часі українського народу, його незнищенність.

У «Левиному серці» (1978) Павла Загребельного, де розповідь ведеться про життя і працю жителів еталонного зразка колгоспного села Світлоярськ (перейменованого з Карпового Яру) у вісімдесятих роках ХХ століття, роль характерника-блязня відіграє філософ Варфоломій Кнурець. Уже у вступі автор, що виконує функцію відомого із фольклору оповідача-усезнавця, знайомить читачів із постаттю свого «високовченого друга», «доктора ерудичних (не плутати з юридичними і срудничними!) наук»⁶⁷, відводячи для нього роль коментатора. Час від часу філософ коментує події, що трапляються у Карповому Яру, раз сказавши щось вельми мудре. Знаменною є його глибокодумна сентенція:

сучасна оповідна проза має переважно короткий віддих і демонстративно відвертається від світу історичних явищ <...>. Тільки ті автори, що володіють відвагою і рідкісною витривалістю, можуть упродовж цілих років вибудовувати великі й складні твори, незважаючи на панівну моду⁶⁸.

Іншим разом зазнає краху, коли дійсність розходиться із теоретичним ученням:

Варфоломій Кнурець мовчав, знетямлений і приголомшений. Ще зовсім недавно неохачно хвалився, ніби витворив увесь Веселоярськ силою своєї думки, а що виходило? Не знав тут нічого. Був чужий, смішний і скамянілий. Скамянілий авторитет. Сховище непотрібних знань. Мертве серед живого⁶⁹.

А все-таки як у першому, так і в другому випадку герой, що має ознаки блязня, допомагає авторові у «контрабандистській» роботі — між рядками легітимізованого цензурою тексту помістити справжній, заданий смисл.

Проте у «Левиному серці», чи не найбільш пародійному творі з усіх «хімерних» романів, роль характерника-блязня відіграє не лише Варфоломій

⁶⁵ Там само. — С. 316.

⁶⁶ Дзюба І. Вавілонада Василя Земляка // Літературна Україна. — 1983. — 28 квітня. — № 17.

⁶⁷ Загребельний П. Левине серце. Роман. У двох випусках. Випуск 1. — К., 1978. — С. 10.

⁶⁸ Загребельний П. Левине серце. Роман. У двох випусках. Випуск 2. — К., 1978. — С. 77.

⁶⁹ Там само. — С. 124.

Кнурець. Тут наявний тип колективного героя, геніально виписана сільська громада, поміж якої яскраві зразки *homo sovieticus*, що про них автор загадково пише: «в Карповому Яру люди були незвичайні, хоч кого тут візьми»⁷⁰. Джерелом іронії у «Левиному серці» Загребельного є неспівмірність, суперечність між пієтизмом, із яким оспівувалися колгоспні подвиги у соцреалістичних творах *sensu stricte*, і глузливо-іронічним характером опису цієї реальності у колгоспному селі Світлоярськ. Суб'єктивний оповідач, відомий із фольклору й давньої літератури і водночас дуже характерний для «химерного» роману, розповідає про події у середовищі колгоспників із великою дозою іронії. Повсюдно висміюються абсурди радянського життя. Із боротьбою за «монолітну єдність» у колгоспі «Барвінок» пов'язане прагнення дядька Зновобрать побудувати «однакові хати, однакові стіхи, однакові димарі», в яких «однаково пахне варениками або ковбасами», біля яких «однакові ростуть на городах соняшники, гарбузи, кавуни, дині, кріп і петрушка»⁷¹. Абсурдний також наказ товариша Вивершеного — корів «покласти всіх на лівий бік і хвостами щоб <...>. І щоб усі ремигали»⁷².

Традиційний український народний одяг належить до прикмет «обмеженості, провінціалізму, а по-українськи кажучи — до хуторянства»⁷³. Українські села перейменовані: Великі Поповичі — на Передове, Малі Дяченки — на Вирішальне. На побаченні з дівчиною механізатор Гриша прагнув би розповісти про «такі страшенно цікаві речі, як герметизація, заміна двох агрегатів, удосконалення третьої очистки»⁷⁴.

У романі Павла Загребельного, як і в «Позиченому чоловіку» Євгена Гуцала, з'являється сатира на соцреалістичне мистецтво з його «головним завданням» — «вивчати життя». Тому-то художник, відповідальний за монумент на честь радянської влади, що має стояти у центрі Світлоярська, віднаходить у чищенні картоплі щось спільне зі скульптурою: «те саме усунування зайвини і... і знаходження суті... ядра... серцевини...»⁷⁵ З одного боку, оповідь перенасичена пропагандистськими гаслами типу: «Рід, сила, праця — ось, де щастя», «знищимо корову в індивідуальному користуванні як клас і на честь цього водрузимоobelіск»⁷⁶, з другого — між рядками тексту, обснованими павутинням розкутого реготу, розтрощує вона стереотипи й абсурди радянської колгоспної дійсності. Вже у вступі автор згадує про характерний для української вдачі «погляд на світ примруженим оком», адже «там, де багато неба й сон-

⁷⁰ Загребельний П. Левине серце. Роман. У двох випусках. Випуск 1... — С. 86.

⁷¹ Там само. — С. 20.

⁷² Там само. — С. 39.

⁷³ Там само. — С. 14.

⁷⁴ Там само. — С. 150.

⁷⁵ Там само. — С. 78.

⁷⁶ Там само. — С. 104, 15.

ця, чоловік мимоволі змушений примружувати очі»⁷⁷. Звертаючись до читачів, він наголошує на підтекстовій ролі сміху в романі:

...промовляє до тебе народ, історія, культура, честь, гідність, майбуття. Скористайся ж з цього, слова влови <...> високу свободу розкутого сміху, іронії, дотепу, жарту. Сміх родив споконвіку в цих степах так само щедро й рясно, як пшениця й вишні. Він жив тут вільно й незалежно <...>. Він перетривав усе, щоб сьогодні загриміти на всю силу...⁷⁸

«Здається, — напише згодом М. М Слабошпицький, — цей письменник і створений для того, щоб категорично відгетьковувати всякі приписи й норми, щоб повертати авторитети й знущати з догматологів»⁷⁹. Між віднайти рядками можна завуальовану інформацію про реальне життя у радянській дійсності, зокрема згадку про намір затопити село у зв'язку з будівництвом чергової гідроелектростанції та розкопування могил, під час якого «в один день ламається, порушується, знищується мирне співіснування віків, сімейств і особистостей»⁸⁰. У тексті наявні відступи про закритий кордон Радянського Союзу, голод і нестачі, в яких виросла Сашкова мати, закриття церкви і перетворення її на магазин для збіжжя, після чого єдиний інтелігент, піп Самосвят, виїхав із села, про політизованість народу, просякнутого комуністичною пропагандою тощо. Справедливо, отже, зазначала Ніла Зборовська, що у своєму «химерному» тексті «Левине серце» Загребельний «вивертає навиворіт найбездарнішу модель соцреалістичної прози — виробничий псевдороман»⁸¹.

Мабуть, найбільшу контроверсію викликала поява «химерного» роману Євгена Гуцала «Позичений чоловік». Зокрема Марко Павлишин вважав твір «візантійським панегіриком», наміром якого було «довести легітимність замкненої культурної системи, представити її як відкриту» і який невдало поєднав «інтелектуально провокативну комічну традицію з панегіричним наміром зміцнювати офіційно санкціоновані погляди»⁸². Перенасичення тексту елементами фольклору (каламбури, алогізми, приказки, прислів'я, небилиці становлять суть діалогів, винесені у заголовки окремих розділів) вплинуло на зниження його інтелектуального рівня, призвело, на думку дослідника, до того, що «Позиченого чоловіка» слід розглядати хіба що як словник фольклорних синонімів⁸³. Тлом для гумористичних подій є позичення плетухою Мартохою власного чоловіка Одарці Дармограїсі у виміну за породисту телицю на шестимісячний строк. Ця «театралізована ситуація», яка, на думку Ніли Зборовської, «вводить читача в атмосферу низького химерного дива-

⁷⁷ Там само. — С. 4.

⁷⁸ Там само. — С. 3.

⁷⁹ Див.: Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного. — К., 2004. — С. 116.

⁸⁰ Загребельний П. Левине серце. Роман. У двох випусках. Випуск 1... — С. 94.

⁸¹ Зборовська Н. Химерне блазнявання як регресія до материнського коду... — С. 373.

⁸² Павлишин М. «Позичений чоловік» Євгена Гуцала... — С. 95, 84.

⁸³ Там само. — С. 86.

кування», визначає «виразно блязнюючу сюжетну основу твору»⁸⁴. Сам факт позички відгукується невеликим резонансом у селі, головне, щоб активно брати участь у житті колгоспу, «ударно працювати» тощо. Ця парадоксальна суперечність і неспівмірність створює чимало гумористичних ситуацій, які розвивають комічний потенціал того чи того аспекту позички. Як слушно підкреслював Павлишин, «строге дотримування норм поведінки щодо ситуації позичання гостро й комічно контрастує з не менш універсальним ігноруванням соціальних правил стосовно подружжя»⁸⁵. Дослідник сам визнає, що Гуцало використовує у творі «гумористичні можливості неспівмірності, еротики та іронії»⁸⁶. У «Позиченому чоловікові» наявна, на думку дослідника, й самоіронія, «ознаки якої добре приховані»⁸⁷. У романі висміюються абсурди колгоспних реалій, оспівувані у соцреалізмі. Раз у раз лунають ліричні монологи колгоспника-характерника Хоми, наприклад: «Вертаю гній, а серцю весело, воно в грудях — мов шишка в маслі. <...> а я серед корівок — мов місяць у вічному небі серед зірок, добре мені, аж-аж, аж!»⁸⁸ та ін. Із великою дозою іронії представлені у романі прагнення Хоми домогтися звання «ударника праці» та його самозакоханість: «Бо я й справді робітник, яких хоч удень із свічкою шукай — не знайдеш. <...> І чинбарство, і бондарство, і столярство, і ковальство, — скрізь я, Хома Прищепка, показав людям своє уміння і трудове зухвальство»⁸⁹.

Відома сентенція Сократа: «Їмо, щоб жити, а не живемо, щоб їсти» — у колгоспній дійсності трансформується у споживацький лозунг: «Живемо, щоб їсти, а їмо, щоб жити». В організованому жінкою Хоми «музейному куточку імені Хо Хо Прищепи» абсурдно звучить ідеологічно наповнений відчит Мартохи з нагоди повернення Хоми додому, у якому вона говорить, між іншим, «і про діяльність Організації Об'єднаних Націй, і про Раду Безпеки, й про роботу Всесвітнього комітету захисту миру»⁹⁰. Героїня без будь-яких сатиричних сигналів виголошує думки, які збігаються із державною пропагандою, але абсурдно заперечують реальну дійсність. На думку Марка Павлишина, такі жарти належать до жанру «tall story», комізм яких полягає в тому, що «оповідач абсолютно серйозно розповідає найдикіші небилиці»⁹¹. У тексті символічно проглядається, як уважає Марко Павлишин, критика самого соцреалізму. Тут дослідник наводить приклад «рухомого живопису»: бородастий художник із другої частини діалогії «Приватне життя феномена» прагне

⁸⁴ Зборовська Н. Химерне блязнування як регресія до материнського коду... — С. 373.

⁸⁵ Там само. — С. 90–91.

⁸⁶ Там само. — С. 90.

⁸⁷ Там само. — С. 92.

⁸⁸ Гуцало Є. Позичений чоловік // Гуцало Є. Твори в п'яти томах. Том 3. — К., 1997. — С. 176.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Там само. — С. 413.

⁹¹ Павлишин М. «Позичений чоловік» Євгена Гуцала... — С. 92.

«малювати так реалістично, щоб корови й трактори на його стінописах могли б спуститися зі стін і взяти участь у процесі виробництва»⁹².

Із-поміж купи глузливо-іронічних абсурдів на тему життя у колгоспі «Барвінок» можна віднайти, як і в «Лебединій зграї», певні «сліди», позбавлені комічного відтінку, зокрема згадку про розкуркуленого Демида Жеребила, який «помер десь на холодних островах», роздуми Ілька Дзюньки про сенс життя і віру в існування душі в людини (всупереч комуністичній ідеології). Мрія Хоми стати вільною птахою, «щоб літала в повітрі, сідала на дерева і <...> навіть до вирію могла б податись»⁹³. Інакше душа Хоми, «не поселившись у вільну, горду птицю, зостанеться бездольною блукачкою, неприхищеною сиротою»⁹⁴.

Важко погодитися із думкою дослідника, що ті й інші сатиричні відступи є настільки дискретні, що «навіть езопівський читач між рядками мусив би важко попрацювати, щоб інтерпретувати сатиру в “Позиченому чоловікові” як самопідригну»⁹⁵. Ті, а також інші «сліди» свідчать про спробу Євгена Гуцала передати зашифрований текст, несумісний із комуністичною ідеологією.

Невтомний дослідник «химерного» роману Андрій Кравченко, перш ніж видати першу в історії монографію про «химерну» прозову течію сімдесятих-вісімдесятих років ХХ століття (*Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. — Київ, 1988*), ґрунтовно вивчав феномен «химерності» у низці статей⁹⁶. Одна з його ранніх праць мала назву «Загадка “химерного роману”?»⁹⁷ Досліджуючи атрибутику жанру, він підкреслював його незвичність в українському прозописі сімдесятих-вісімдесятих років. Водночас перераховуючи жанрово-стильові особливості «химерного» роману, дослідник так і не зміг визначити однозначно, у чому полягав успіх цього літературного феномену, про що найперше свідчить заголовок статті у формі питального речення.

Аналіз найрепрезентативніших «химерних» романів показав, що саме у непідробному характеротворенні, до якого вдалися «химерні» творці (а точніше, у низці покликаних ними до життя образів героїв-характерників, котрі блазнюючи передають споконвічні істини про народ, його незнищенність), загадка успіху «химерного» роману, на долю якого випало перекинути літературні мости від пізнього соцреалізму до постмодернізму. Ще у вісімдесятих роках минулого століття Андрій Кравченко наприкінці згаданої статті передбачив потужну роль «химерного» роману, через який мало відбутися, за його словами, «нарощування сил нашої (української. — А. Г.-Ш.) прози до нового

⁹² Там само. — С. 94.

⁹³ Гуцало Є. Позичений чоловік... — С. 274.

⁹⁴ Там само. — С. 275.

⁹⁵ Павлишин М. «Позичений чоловік» Євгена Гуцала... — С. 93.

⁹⁶ Див., наприклад: *Кравченко А. Загадка «химерного роману»? // Дніпро. — 1981. — № 5; Кравченко А. «Химерний» роман і фольклор // Радянське літературознавство. — 1982. — № 4; Кравченко А. Можливості прози // Вітчизна. — 1983. — № 12 та ін.*

⁹⁷ Див.: *Кравченко А. Загадка «химерного роману»?.. — С. 134–138.*

етапу розвитку»⁹⁸. Через двадцять років Ніла Зборовська, хоч і була критично налаштована проти «хімерного» роману, підтвердила його вплив на творчість постмодерністів-бубабістів, констатуючи, що «модус хімерної постмодерної колоніальної тенденції отримали у спадок карнавалісти-вісімдесятники...»⁹⁹

Отож, коли повторно ставити питання про розгадку таємниці «хімерного» роману, то основну увагу варто зосереджувати на «хімерних» героях.

Загалом усі названі Оленою Юрчук варіанти української чоловічої тожсамості (*стратегії двійництва, месіанства, деструктивної гри*), що чинили опір імперському дискурсові в тоталітарних умовах (у яких довелося творити й «хімерним» творцям), наявні у «хімерних» текстах або ж їх літературних предтечах. Чи не найбільше їм притаманна стратегія *деструктивної гри*, яка позначилася передусім на «хімерних» текстах, що стосуються «сільської теми». «Хімерні» автори намагалися подолати суперечності доби за допомогою сміху, гротескних ситуацій і гротескних героїв-блязнів. Блязнювання — наслідок ситуації, в яку потрапили «хімерні» герої. Це метафора світу, в якому опинилися і самі автори. Блязнювання — спосіб існувати і творити в пізній соцреалістичній дійсності, демонстрація незгоди з дійсністю, що дає обмаль місця для свободи слова, творчості, ба більше — національної свободи. Цілком слушно зазначає Олена Юрчук, що саме у шістдесятих роках ХХ століття в українській літературі «виникає парадоксальна ситуація, за якої відбувається відштовхування соцреалізму і водночас створення його модифікованого варіанту шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом»¹⁰⁰. Отже, чоловічі образи характерників-блязнів у «хімерному» романі засвідчують не «регресію національного Еґо», а ігровий зсув соцреалістичного прозового епосу, спритну містифікацію, що відповідала *назрілій потребі* відродження тодішнього українського письменства.

⁹⁸ Там само. — С. 138.

⁹⁹ Зборовська Н. Хімерне блязнювання як регресія до материнського коду... — С. 373.

¹⁰⁰ Юрчук О. Іронічна трансформація імперського та національного в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця»... — С. 133–134.

Кемп у творчості письменників Бу-Ба-Бу

Агнешка Матусяк

...життя — занадто серйозна справа,
щоб говорити про нього серйозно...

Сьюзен Зонтаґ. «Нотатки про кемп»

Слово «кемп», як подає Encyclopedia Americana та Dictionary of Slang and Unconventional English, з'явилося в англійській мові у кінці 1900-х років на позначення жестів, сповнених перебільшеною емоцією. У тридцятих роках його почали вживати також у значенні «недоречний», «помилковий» чи «жінкоподібний». Encyclopedia of Homosexuality (1990) цей термін виводить від французького дієслова *se camper* — «плигати», «виставляти себе на показ»¹. Згодом, як зауважує Марія Голембевська, «за допомогою цього поняття починають характеризувати певну естетичну поведінку, яка дозволяла — завдяки відкиданню моральних чи пізнавальних суджень — ангажуватися у різні події власного життя так, аби черпати з них максимум естетичного задоволення. Така поведінка/позиція вимагала від того, хто її дотримувався, окресленого способу існування — переживання ситуації, участі в ній як спостерігача, начебто фіксування фактів і специфічного оперування ними»².

Поза сумнівом, кемп своєю запаморочливою популярністю найперше завдячує Сьюзен Зонтаґ та її славнозвісному есе «Нотатки про кемп» (1964), яким ця американська інтелектуалка проголосила в культурі еру нової «особливої невлливої чутливості». І хоча відтоді минуло вже понад сорок років, в українському культурно-науковому середовищі цей феномен залишився практично непоміченим (лише Тамара Гундорова у своїй праці «Кітч і літе-

Поштова адреса: Zakład Ukrainistyki Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytet Wrocławski, ul. Poczтовая 9, 53-313 Wrocław. E-mail: asia3005@gmail.com

¹ Родовід кемпу подається за: Grzeszczyk E. Camp // Kultura i Społeczeństwo. — 1997. — Nr 3. — S. 155–156 або: Gołębiewska M. Kemp jako postawa estetyczna — o postmodernistycznych uwikłaniach // Sztuka i Filozofia. — 1999. — Nr 17. — S. 27–38.

² Gołębiewska M. Kemp jako postawa estetyczna... — S. 28.

ратура», характеризуючи стан досліджень на тему кітч, згадує про кемп)³. Натомість на Заході це явище дочекалося кількоста опрацювань, пережило кілька етапів реінтерпретації, здобуло широке коло як прихильників, так і запеклих критиків.

Сутність явища, описаного С. Зонтаґ, надзвичайно складна для ідентифікації й однозначної дефініції. Про це свідчить уже перше речення есе, що окреслює кемп як «варіант витонченості, який однак не є витонченістю». На труднощі, з якими може зіштовхнутися дослідник естетики кемпу, вказують також приклади, які наводить Зонтаґ. Кемповими — на її переконання — є музика Вольфганґа Амадея Моцарта і творчість Оскара Вайльда, «Лебедине озеро» Петра Чайковського й опери Вінченцо Белліні, а також опери Йоганна Штрауса, однак уже не твори Вільгельма-Ріхарда Вагнера; кемпом є дамське вбрання двадцятих років, порнографічні фільми, перегляд яких не викликає збудження. Гадаю, що найбільш промовистим прикладом кемпу є гравюри Обрі Бердслея і сецесія як стиль, який перетворює речі «на те, чим вони не є». Ба більше, кемпова оптика фокусується на двох способах сприймання певних речей. Однак сецесія за своїм змістом не є лише кемпом, адже це революційний напрямок у мистецтві, в якому смак поєднується із окресленою стратегією. Але, як зауважує Зонтаґ, «сецесійним предметам притаманна також певна риса, яка наводить на думку про незаангажування, “несерйозний погляд естета”» (наприклад, твори Антоніо Гауді в Барселоні). Отже, кемп означає бачення всього в лапках, «буття-як-грання-ролі» — травесті, втілення у когось іншого / щось інше, перенесення метафори життя-як-театру у сферу чуттєвості. Але ця театральність повинна мати рису екстравагантності, яка хоче, щоб до неї серйозно ставилися, але не може цього досягти, бо вона є «надмірною». Однак, щоб насправді бути кемпом, ця екстравагантність має бути насичена відповідним ступенем емоційності, навіть еротичної пристрасті. Отже, за Сьюзен Зонтаґ, кемп призводить до послідовно естетичного переживання світу, до «перемоги естетики над моральністю», а також іронії над серйозністю.

Для наших міркувань особливо важливе розуміння кемпу як схильності до того, що перебільшене, витончене, перверсивне і міститься не у вишуканих творах мистецтва чи культури, а в найпримітивніших, найбуденніших її виявах — у масовому мистецтві. Кемп, цей «дендизм двадцятого століття», навчився спілкуватися із витворами масової культури так, як маси з ними не спілкуються: смак кемпу трансцендує огидність ре-продукції. Прихильник кемпу цінує ординарність, захоплюється нею і ніколи нею не нудить, бо та становить для нього предмет гри / забави. Відкриття ж доброго смаку у поганому надзвичайно важливе, бо може вивільнити придушене / затамоване. Словом, знавець кемпу «вдихає сморід і пишається тим, що має міцні нерви».

³ Див.: Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. — К., 2008. Див. також: Hundorowa T. Kicz jako nowy metafizyczny język kultury. O czym mówi współczesny ukraiński kicz w dobie globalizacji / Tłum. A. Matusiak // Porównania. — 2010. — Vol. VII. — S. 165–177.

А ось інша відповідь, яка визначає кемп: «це добре, бо жахливе», але відразу ж Зонтаґ додає: «тільки за певних умов...»

Кемпове послання Бу-Ба-Бу несе сама назва гурту: Бурлеск-Балаган-Буфонада за власною суттю, висміює порядок, серйозність і пафос офіційної культури радянської імперії. Ці митці, ступаючи в середині 1980-х років на арену української культури із програмою «турбації мас, мас турбації», що пропала постмодерністське бачення скарнавалізованого «кітч навпаки», вирішили відверто маніфестувати свій спротив некритичному, доведеному до межі абсурду апофеозу фальшивого масового оптимізму, який понад міру вихваляє щастя, радість і гармонію соцреалістичного життя = симулякр у «світі усміхнених ідіотів» (як це влучно сформулював Мілан Кундера у «Нестерпній легкості буття»). Вони мали намір протидіяти формуванню прагнення, щоб усі жили й мислили однаково, а також щоб у літературних творах було відсутнє піклування про автентичні матеріальні й тілесні справи. Гра / забава — так сміливо використовувана бубабістами — брутально виявляла несправжність, тобто кітч тоталітарної реальності та особистості, яка у ній існує⁴. Інакше кажучи, різко оголювала абсурдність такого життя, перетворюючись на конструктивну стратегію національно-культурного катарсису.

На відоме пояснення бубабізму як кемпу натрапляємо у тексті Юрія Андруховича «Апологія блазенати», який поряд із «Декілька уточнень з приводу написання звукосполучення [бубабу]» Віктора Неборака і «Кескесе бубабу» Олександра Ірванця можна визнати за бубабістський (пост)-маніфест. Андрухович вибудовує своє есе із дванадцяти тез, вбраних в іронічний авторський коментар, який дотепно грає з кітчевими сенсами культури попередньої епохи. Вже самою формою запису його текст, безперечно, асоціюється з «Нотатками про кемп» Сьюзен Зонтаґ. Так само, як, зрештою, і пропагована ним ідея бубабістичного письменства, окреслена як «синтетичне мистецтво», подає кемп як бачення культури, примиреної із самою собою, у якій літературний текст не домінує, а супроводжує інші форми культурного переказу (ТБ, радіо, кіно, театр, технологія, наука), «чуттєво плавлячись в єдності тієї поєднаної культури»⁵. В «Апології...» читаємо:

...ми **синтетичні**. Не в розумінні штучні, а в розумінні **різнобічні**. Ми займаємося поезією, прозою, літературознавством і критикою, театром, кіно, музикою, телебаченням, масовими фестивальними збожеволіннями. Боюся, що всього не перелічу. Живописом поки що не займалися, як і балетом. Це ще попереду. Бубабізм — це спосіб життя. **Це спосіб зробити кепське життя гарним**⁶.

У першій зі своїх тез Андрухович стверджує, що мистецтво бубабістів абсолютно демократичне, адже мусить бути зрозумілим для кожного — навіть, як

⁴ Більше на цю тему див.: Гундорова Т. Бу-Ба-Бу. Карнавал і кіч // Критика. — 2000. — № 7–8.

⁵ Пор.: *Varan B. Postmodernizm i końce wieku.* — Kraków, 2003. — 160 s.

⁶ *Андрухович Ю. Апологія блазенати (Дванадцять тез до себе самих) // Бу-Ба-Бу. Вибрані твори. Поезія, проза, есеїстика / Упоряд. В. Ґабор.* — Львів, 2007. — С. 24 (виділено мною. — А. М.).

він зауважує із дражливою іронією, для дебілів і недоумків, пастишуючи в такий спосіб соцреалістичні вимоги мистецтва для мас.

У другому пункті письменник порушує проблему лібералізму бубабістів, тобто толерантного ставлення до існування на літературній арені неподібних до них митців, творців із відмінними поглядами, які дозволяють собі стосовно них коментарі у стилі: «файні ви хлопці, тільки займаєтеся не тим, чим треба». Ці коментарі змушують бубабістів до рефлексії, а її результат — цілком зворотна поведінка, яка суперечить бажанню тих «добррозичливців», тобто попереднього покоління творців / «батьків», вихованих на-і-в душі соцреалістичного кітчу.

Третій із пунктів однозначно вводить творчість Бу-Ба-Бу до кола скептицизму й іронії, пов'язаних із точно окресленою традицією. У цьому «гіркому сміхові», родом із Гоголя, найвиразніше виявляється кемповий механізм творчості бубабістів, бо в їхньому блазнюванні над соцреалістичним спадком радянської культури виявляється прихована серйозність кемпу, яка велить замислитися над тим, чи справді соцреалізм, підданий кемповим практикам, який вважається минулою епохою, вже не має своєї справжньої міці? І чи справді кемп може бути сьогодні лише кумедним. У цьому аспекті бубабісти неперевершені.

Четверта теза «Апології блазенади» однозначно вкладає практику бубабізму в межі театралізації, гри масок і карнавалізації. П'ята теза розвиває цю думку. Тут Андрухович вдався до демістифікації образу соцреалістичного творця як від-творювача визначеної для нього режимом ролі вихователя мас. Автор «Московіади» демонструє постмодерністське розуміння митця як постаті з багатьма обличчями, масками, які він одягає залежно від ролі, яку підказує йому фантазія — і лише фантазія. Це були маски як машкара, спеціально витягнуті з андеграундних кіл, щоб показати, що карнавал означає профанацію найсвятіших ідей, бо тільки тоді, зазнавши оргіастичного розкладу, вони зможуть відродитися автентично, зазнати справжньої ре-креації. І цьому феномену Андрухович найвищою мірою присвячує свій роман «Рекреації» (1994), у якому настає карнавальний розрахунок із демоном/-ами радянського минулого. Як влучно зауважує Єжи Яжембські у післяслові до польського видання, єдиним способом подолання бісів залишається — до слова, цілком як у згаданого вже Гоголя, — сміх, гротеск, пастиш, а отже, своєрідне братання із жахом минулого «в помірній кількості, аби такою вигаданою вакциною вилікувати хворобу душі». Недаремно герої роману (*alter ego* самих бубабістів) ідуть до Чортополя, щоби взяти участь у святі Воскресаючого Духу. Протагоністи — не пасивні спостерігачі, а активні учасники геппенінгів, які там розігруються; ба більше, вони — співтворці свята, адже представляють власну творчість. Тому в «Рекреаціях» найсильніше відображений субверсивний характер бубабізму як кемпу, в якому критика тоталітарного спадку народжується не як зовнішній протест, а ізсередини критикованої реальності, з позиції безпосереднього учасника, а не зовнішнього спостерігача. Андрухович

як постмодерніст близький до поглядів Мішеля Фуко й П'єра Бурдьє⁷, він добре розуміє, що ефективний опір проти будь-якого культурного домінування можливий лише за умови використання засобів, методів, технік, почерпнутих із тієї самої культури. Це сприяє ефективному підриванню українського соцреалістичного культурного канону: спочатку через імітацію, отождолення себе мало не із предметом критики, а далі через делікатну, ледь відчутну, хоча фактичну і доволі ефективну підміну значень. До того ж ця критика не однозначна, навіть не двозначна. Вона багатоаспектна й багатогранна, уможливорює, відповідно до послання постмодернізму, розвиток багатьох «слухних думок, багатьох світоглядів. Цінність такої критики полягає в тому, що вона не дає однієї відповіді, єдиного готового «рецепту щастя», а провокує на розмови, надихає на творчі дискусії про цінності»⁸, визначаючи «тільки й аж» потенційні траєкторії деконструкції соцреалістичного дискурсу з метою модернізації рідної культури.

У романі Андруховича таким заохоченням до провадження диспуту є жонглювання масками / ролями / костюмами головних персонажів, витканими зі сплетінь стихій чоловічого й жіночого, сили і слабкості, добра та зла, піднесення і занепаду, шляхетності й підлості. З накресленого портрету постає трагедійний портрет митця-генія — «блязня і дебіла», обранця богів, але не так небесних, як тих, котрі володіють підземним світом. Андрухович у такому конструюванні своїх героїв навмисно звертається до первинного міфу про блязня як псевдоміурга, трікстера, який «повністю разом зі своїм голодом, незадоволеними тілесними бажаннями, <...> своєю аморфною, не знаючою мети натурою, належить до цілком іншої реальності»⁹, міфічної епохи, яка передувала встановленню суворого світового порядку, коли хаос перетворювався на новий космічний лад. Протагоністи «Рекреацій», подібно до міфологічного «божественного шельми», несуть для своїх сучасників «духовне вино правди» про те, що людськість має багато вимірів, що людина за своєю природою буває не тільки доброю чи тільки злою, як завзято переконував соцреалістичний дискурс, а що її сутність визначається переплетенням навальних конфліктів. Окрім того, символіка трікстера, на думку Єлеазара Мелетинського, завжди з'являється у ситуаціях неоднозначних, складних, перехідних, що вимагають руйнування усталених меж і використання з цією метою неабиякої витримки, спритності й хитрощів¹⁰, а також засвідчує, що стереотипні конструкти суб'єктності минулої епохи слід не лише заперечити, а й довести до стану передсвітнього хаосу й лише потім, на їхніх згарищах, починати конструювання нової самоідентичності: вже не інтернаціональної, радянської,

⁷ Foucault M. Wola wiedzy // Foucault M. Historia seksualności / Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. — Warszawa, 2002. — S. 86. Bourdieu P. Questions de sociologie. — Paris, 1981. — S. 13.

⁸ Поп.: Butler J. Uwikłani w pleć / Tłum. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk. — Warszawa, 2008. — S. 249–250.

⁹ Поп.: Sznajderman M. Błazen. Maski i metafory. — Gdańsk, 2000. — S. 25, 32 та ін.

¹⁰ Див.: Mielecinski E. Poetyka mitu / Tłum. J. Dancyngier. — Warszawa, 1981. — S. 233.

а національної — української. Її патроном (замість попереднього: єдиного, непогрішного, суворого бога / «батька народу», який частіше карав, ніж винагороджував) буде новий бог — «святий блазень», який дарує людям повноту і радість життя, подібну до тієї, яку відчували середньовічні «добрі католики», які «розважалися «сміхом пасхальним» чи пародійними проповідями або віслучими месаами, само собою — і звичаї київського спудейства з його рекреаціями, інтермедіями й бурлескно-сороміцькими віршами. Бог є Неодномірність. До нього безліч доріг. Ми будуюмо свої сходи на небо, нам весело, радісно і цікаво їх будувати»¹¹, — як твердив Андрухович у шостій тезі своєї «Апології блазенади». Подаємо нижче зображення «божественного авантюриста», що постає зі сторінок «Рекреацій»:

Надія української поезії, Мартофляк Ростислав, тридцятирічний безробітний, батько двох дітей, двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанный лев, мрія студенток з музичилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер...¹²

...Мартофляк Ростислав, розквітаючий геній, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, <...> офіційний поет, бич божий, знаряддя диявола (с. 152).

...ти всюди знайдеш собі випивку, я тебе знаю, це для тебе замітник крові, твоїми жилами струмує алкоголь, тобі з ним тепло й гарно, ти як у хмарах гойдаєшся, вріжеш пальця — а замість крові горілка, і це нормально, це генетика, іншим ти не можеш бути, з іншою жінкою ти вже давно повісився б, але тобі пощастило, дурню, що я — не інша, а я, пане мій, владарю, коханий дружино (с. 153).

Трікстер, однією із міфологічних іпостасей якого є Гермес, пов'язується також зі сферою витонченої, цілковито розгнужаної еротики, в якій він, наділений непересічною особистою чарівністю і спокусливою магією, володів винятковим щастям (мав різноманітні контакти з богинею підземного світу Гекатою)¹³. Такими ж є герої «Рекреацій», які вдають із себе ловеласів, плейбоїв, колекціонерів жінок, для яких останні — це невід'ємне доповнення їхнього чоловічого, нарцистичного марносластва; поза сумнівом, найбільше їхнє кохання — вони самі, про це свідчить факт, що Марта, як дружина і як повія, виявляється жіночою іпостассю **Мартофляка**:

...ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, нарцистичний коханець, неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі (Марти. — А. М.), о Мартофляк! (с. 151).

¹¹ Андрухович Ю. Апологія блазенади... — С. 24.

¹² Андрухович Ю. Рекреації // Бу-Ба-Бу... — С. 151. Інші цитати подаємо за цим виданням. У відповідному тексті подаватимемо лише номер цитованої сторінки.

¹³ Див.: Sznajderman M. Włazen... — С. 34.

...вже сім років минуло, як він посуду побив на весіллі, а він усе міцніше прив'язується до мене, — думає Марта, — входить у мене, ховається в мене, згортається клубочком, як ембріон і спить, спить, спить <...>, моє ж ти серденько, шмата безвільна, нездатна собі дівку зняти... (с. 152).

Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство — <...> рухи нервові, очі блищать, кожна міні-спідничка спричинює внутрішню бурю, <...> всі їхні уявлення про жінок викривлені й патологічні, таких лікувати треба, особливо цього Хомського з його дамськими варіантами... (с. 152).

Безсумнівно, особливої уваги вимагає саме ловелас Хомський, який перевдягається у жінку, Хомський як *drag queen*, Хомський як втілена «брехня, що прагне вдавати із себе правду, або / і правда, яка хоче подати себе як фальш»¹⁴:

Хомський-гомський, той самий, що на дні народження в Олексі переодягнувся курвою, підмалювався, виблискував стегнами в сітчатих панчохах, танцював з Немиричем танго, а потім оголосив, що дає «стрип», увихаючись під безконечне техно, почав роздягатися, найцікавіше, що він і справді мав ліфчика, я вже запліщувала була очі, бо той дурень міг і справді роздягнутися догола, але він витягнув із майток того самого, щоправда, гумового, хтось йому з Америки привіз, наповненого водою, і почав усіх поливати, а потім кинув ним у дівчат, котрі аж мліли від перенапруження, дебіл (с. 152).

Андрухович, як справжній син своєї постмодерністської епохи, шляхом паситишування фігури *drag queen*, прагне пояснити своїм читачам, що ідентичність не дається як готова матриця, адже її слід постійно творити, весь час перебудовувати, «весело» експериментуючи з нею. Автор також переконує, що ідентичність — це явище не лише духовне, а — як довів Фуко — має свій переклад на конкретні нормативні практики, що стосуються тіла та здійснюють його аранжування. Для доби соцреалізму такою нормативною ідентичністю, яка витискала тавро на тілі індивіда і його поведінці, була гетеросексуальність. А визнання гетеросексуалізму нормативним і домінантним призвело до того, що будь-які інші вияви поведінки, позицій, поглядів, які від цієї норми відхилилися, були виштовхнуті на маргінес (точніше, до підпілля) офіційного соціально-культурного порядку. Тому в «Рекреаціях» Хомський-*drag queen* у своїй перверсивній забаві із гендерною ідентичністю (що символізує руйнацію норми чоловічості й жіночості, а також самосхвалення) у грі, що так сильно коливається навколо штучності, перебільшення, *teatrum mundi*, словом, перформенсу *par excellence*, виявляє з найбільшою виразністю кемповий підхід бубабістів до завдання, яке ставить перед людиною постмодерн у світлі дискредитації та занепаду соцреалістичного тоталітарного метанаративу, що

¹⁴ Звертаємося тут до пояснення *drag queen*, поданого Esther Newton, яке звучить так: «Drag каже: мій “зовнішній” вигляд жіночий, але моя внутрішня сутність чоловіча. Саме у цьому моменті символізує протилежну інверсію: мій вигляд назовні [моє тіло] чоловіче, але моя внутрішня сутність [я] жіноча» (Newton E. Role models). Цит. за: Warkocki B. Kwestia smaku // KAMPanія. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze / Pod red. P. Oczi. — Warszawa, 2008. — S. 126.

постулював існування однієї ідентичності, даної індивідові раз і назавжди, сформованої відповідно до готових схем, унормованої згідно із кліше, стереотипами, готовими до «використання» образами поведінки і способами мислення, способами відчуття, «скроєними» на потребу ситуації. Тим Андрухович підтверджує постмодерністське послання, що ідентичність «є швидше постулатом, метою, ніж властивістю, ситуацією чи постійним станом володіння»; що «вона має завжди характер реляційний і творчий»¹⁵. У результаті ж інтерпретації ідентичності в контексті «становлення» можливе вловлювання творчих зусиль особистості в її автокреативних діях, ба більше — у діях, що не мають ознак необхідного дотримання жодної норми, окрім тієї, яку сама собі встановлює особистість.

Звичайно, запропонований бубабістами діалог може відчитати лише свідомий реципієнт, який надає перевагу стратегії витонченості, екстравагантності й іронії. Отже, складність розшифрування кемпу закладена в готовності читача бачити у перформативному акті рецепції тексту, як письменник, з одного боку, грається **із кітчем**, а з іншого — **грає в кітч**, адже певним чином він сам його творить, підступно охоплюючи текстуру межами «іронічної усмішки» чи «промовистого підморгування оком». Наприклад, як у випадку з калейдоскопічною лічилкою розваг, які пропонує своїм учасникам чортопільське свято Воскресаючого Духу, де стереотипно сприйняті «високі» цінності української народної культури змішані з «низовими» елементами масової культури (як з ігровим, народницьким підґрунтям, так і з підґрунтям соцреалістичним):

Потім ви знову поринаєте у свято — ви його маєте, ви ходите ним уже добру годину, і щось усередині чинить опір — не так, не так, хоча, з іншого боку, все саме так, молодчина Павло, постарався, зробив, і кобзар співає про червону китайку чи про червону калину, і студенти ставлять містерію про Вітчизну, і можна купити гороскоп у кооператора або з'їсти шашлик, або постріляти з лука у величезного картонного Сталіна, або помилуватися черговим задом чергової претендентки на конкурсі «Суперпанна», або випити просто з пляшки, або розмалювати собі писок синьою й жовтою фарбами, або послухати ораторію, або дивитись на небо крізь телескоп, або пограти в безпрограшну лотерею, або з кимось побитися — просто так чи за самичку, або жонглювати ножами і помаранчями, або набратися в дим, як Білінкевич, або купити собі амулет на ланцюжку, або хрестик, або відкинути копита, або постріляти в пересувному тирі, або купити старий грамофон, або танцювати до ранку ритуальний аркан, або співати в кумпанійці про рекрутів і червону калину чи про червону китайку, або купатися з дівчатами в бочці, або спати в багажнику чорного авта, або купити собі «Біблію» арабською, або «Коран» українською, або порнокалендар, або відеокасету, або пістолет Макарова, або оленячі роги, або півня, або курку, або прапор, або джинси, або тіло, або Бога, або морфій, або ребра, або груди, або пиво, або воду, або люльку, або цвяхи, або шкіру, або рану, або забратися й піти до готелю, або ходити тут до ранку, або вмерти...¹⁶

¹⁵ Jawłowska A. Tożsamość na sprzedaż // Wokół problemów tożsamości / Red. A. Jawłowska. — Warszawa, 2001. — S. 54.

¹⁶ Андрухович Ю. Рекреації... — С. 177–178.

Іншим цікавим прикладом цього явища може бути карнавалізований похід учасників чортопільського свята, що є кемповим пастишем театралізованих тоталітарних мітингів, маршів, демонстрацій тощо, які невпинно супроводжували святкування державних свят, котрі становили квінтесенцію соцреалістичної тотальної естетизації життя цілого суспільства (його сутність, узяту в символіці великого першотравневого маршу, влучно вловив Мілан Кундера у «Нестерпній легкості буття»). Маси, злютовані в єдиний організм, як моноліт, ідуть під пильним оком керівника сценами парадів, вишикувані в точно розпланований зімкнутий стрій, забезпечені прапорами, плакатами, транспарантами та іншими емблемами влади, супроводжувані скандуванням пропагандистських гасел, а також монументальною музикою і спеціальними світловими ефектами, поза сумнівом, нагадували фієсту карнавальних масок із застиглим усміхом на обличчі, сповненим ейфорії, фієсту, в якій відрізнити фікцію від факту, театр від політики було неможливо, бо вони в радянській державі становили одне ціле¹⁷. Тому Андрухович у «Рекреаціях» карнавальний похід халдеїв робить таким барвистим, різноманітним, хаотичним, де все може бути всім, а кожен із його учасників може бути, ким тільки забажає:

І тоді, коли на чортопільській ратуші вибило дванадцять, все почалося. З боку колишньої вулиці Сакраменток сунула грандіозна процесія перебиранців, очолювана кількома функціонерами з оргкомітетівськими пов'язками й мегафонами у руках. Вийшовши безпосередньо на Ринок, процесія розсипалась на кілька потоків, і от уже вони йдуть повз вас, бючи в барабани й тлумбаси, сурмлячи в сурми й ріжки, граючи на арфах та гуслах, на струнах та флейтах, на цимбалах дзвінких та цимбалах гучних, їх ціле море — в масках і з розмальованими фізіями, їх безліч!

То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки, Яничари, Манкурти, Ветерани, Афганці, Багатодітні Сім'ї, Сарацини, Євреї, Негри, Патриції в тогах, Хвойди, Писарі, Брехуни з висолопленими язиками, Дебіли, Козаки-Запорожці, Піхота, Музики, Магометани, Маланки, Маланці, Діптянки, Блудниці, Гуцули, Троянці, Сармати, Етруски, Гіппі, Сліпці, Трембітарі, Фіндюрки, Святі з картонними німбами, Гетьмани, Ченці, Панки, Клошари, Цьохлі, Трубадури, Різники, Юристи, Хапуги, Піяки, Лікарі, Ледарі, Араби, Кацапи, Опришки, Отці Домінікани в білому, Шльондри, Герої, Пиворізи, Мочиморди, Салоїди, Голодранці, Дуболоми, Сажотруси, Козолупи, Недоріки, Менестрелі, Проститутки — а всіх інших перелічити просто неможливо, бо були там ще Горили, Генерали, Гавіали, Павіани, Павликіани, Данайці, Нанайці, Німфи, Нівхи, Ассирійці, Арнаути, Торбохвати, Лірники, Сирники, Шинкарі, Македонці, Броварі, Анахорети, Пупорізки, Українці, Лесбіяни, Гноми, Мавки, Мавпи, Лилики, Чорні Коти, Грудні Жаби, Алхіміки, Шльохи, Профури, Татари, Бубабісти...

¹⁷ Див.: Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. — СПб., 2000. — С. 743–784 або: Rolf M. A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalinism // Slavic Review. — 2009. — Vol. 68. — Nr 3. — S. 601–630.

Лемент і гуркіт вони зчинили неймовірний, хапаючи всіх за руки, кусаючи, цілуючи, зтягуючи до свого потоку всіх, хто не проти. Над головами їхніми майорять всілякі абсурдні прапори — зелено-фіолетові, рожево-білі (смугасті), чорно-білі (в шахову клітинку), червоно-лазурові та ще деякі...

Тим часом з наметів повиносили купи всілякого добра — усе воно блищить і бряжчить, а на помостах з'являються всілякі дурисвіти, котрі вміють удавати, що начебто вони пожирають вогонь або ковтають ножі, інші стоять на головах, є й такі, що читають якісь нісенітниці про все на світі, інші знову грають у карти або дудлять горілку, крім того, дехто танцює перед пам'ятником першим комсомольцям, бо на нього навішено табличку «Тут танцюють».

На одному з помостів показують пантоміму, де все полягає у жонглюванні ковбасками, які можуть бути насправді чим завгодно¹⁸.

Із такої перспективи виринає ще один засадничий збіг між кемпом і бубабізмом — обидва явища можна окреслити в категоріях стилю. У випадку з Бу-Ба-Бу про це пише не лише Андрухович, а й Неборак¹⁹; обидва називають бубабізм не тільки стилем витворюваної ними літератури, а й стилем життя — за Фуко з «Історії сексуальності» ми сказали би, що це «стилістика екзистенції», до того ж стилістика наскрізь постмодерна, що гедоністично голубить тіло й усілякі втіхи із ним пов'язані, найперше — еротичні²⁰. Це підтверджує також Ірванець — не лише поезією та оповіданнями на еротичну тематику (особливо із циклу «Піонертабірних оповідань», у яких ідеться про кохання підлітків у піонерських таборах, цих кузнях гідних громадян соцреалістичного імперського кітч), а передовсім своїм текстом «Турбація мас»:

Вклякніть, белетристи,
Від Благої Вісти, —
Ми не просто Хтось Там, —
Ми є Бубабісти.
Вас навколо Себе
Будем гуртувати.
Прирекло Нам Небо
Груш не оббивати —
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

¹⁸ Андрухович Ю. Рекреації... — С. 175–176.

¹⁹ «БУБАБУ — велике БУБАБУ — стиль життя, у якому перебуває сучасна людина, конкретніше, українська людина». Неборак В. Декілька уточнень з приводу написання звукосполучення [бубабу] // Бу-Ба-Бу... — С. 26.

²⁰ Постмодерне тіло, як зауважив Зигмунт Бауман, найперше є одержувачем вражень, які воно колекціонує. Це своєрідне знаряддя приємності, налаштоване на поглинання вражень різних типів (сексуальних, гастрономічних, слухових, візуальних тощо). Хоча найбільшу приємність отримує воно зі свого ефективного вправління у мистецтві відчуття приємності, і то приємності, яка ніколи не буде задоволена, яка постійно стає дедалі пристраснішою, захопливішою, екстатичнішою. Див.: *Bauman Z. Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności.* — Toruń, 1995. — S. 90–91.

В Вісімдесят П'ятім
Році Сонце встало
І для вас, вар'ятів,
Бу-Ба-Бу настало!
Плем'я францювате,
Плем'я дурновате.
Час не танцювати,
І не мордувати –
МАСИ ТУРБУВАТИ (3 р.)

Від Часів Лукреція
І Часів Горація,
Від Часів Гельвеція
І Кооперація
До Часів, коли гряде Нова Дегенерація,
Актуальна буде
Наша МАС ТУРБАЦІЯ! (3 р.)
(«Турбація мас», с. 227)

Те саме робить Неборак поетичним циклом «Літаюча голова», у якому ліричний суб'єкт однозначно оголошується українським прихильником «Камасутри»:

Зате у Львові я – веселий бог
і ревний проповідник «Кама Сутри»,
служитель муз, вино дозує мудре,
щоб розділити пристрасть на обох...
(«Маятник», с. 327),

що своє життя (в одному ліричному вірші із циклу «Alter ego») перетворює на тіло:

що він робить
зі своїм життям
перетворює у тіло

...
він годує його
обставляє їжу музикою квітами
і поцілунками

його нудить

...
він не знає що робити з цим тілом далі
поїти його нашіговувати наркотиками
розмальовувати його кидати у ліжко
змінювати його в брейк-дансі
надимати йому м'язи фотографувати

оголеним вкупі обставляти речами
золотом камінням

тіло регоче
тіло стогне
тіло блює
тіло сидить у туалеті
старіюче тіло вештається по світу
ошаліле тіло дістає сто років
ув'язнення... (с. 144)

А також Андрухович — насамперед своєю «Перверзією», у якій головна героїня переживає еротичний екстаз, споглядаючи оголене тіло святого Себастьяна в цілком кемповому контексті — в монастирі під час меси або нудних уроків:

Перебуваючи згодом у монастирі, Ада розвинула в собі рідкісну здатність до любовного мріяння. Це траплялося під час безконечних відправ або щоденних лекцій, їй вдавалося таким чином перемкнути свідомість і душу, себе всю, що за один крок від амвону, перед самісінькими ликами святих і пророків, овіяна солодкими пахощами й обсіпана вітражними блискітками, вона відчувала, як цілують її темнооки хлопці, щось нашіптуючи невідомими мовами і повсюдно її торкаючи, дістаючи, розворушуючи, аж одного дня, втупивши зволожений погляд в оголеного святого Себастьяна, спізнала те, що от-от із нею станеться втіха, досі небувала, святий мав напружений мускулястий живіт, тонкі стегна і напіврозтулені губи, увесь засіяний стрілами поган, він тримався твердо і напружено, як дерево, він гідний був стати її коханцем і став ним, аж вона зі стогоном поповзла на гранітні плити підлоги, і кілька подруг вивели її надвір, цілком щасливу²¹.

Звернімо увагу, що в наведеному описі виразно видно, якого значення надає Андрухович цьому феномену, адже тут маємо справу з подвійним екстазом: постать святого Себастьяна — це втілення суб'єкта в екстазі (релігійному / еротичному), де рани на тілі — ерогенні зони, а тіло в цілому відсилає до значення дельозівського «тіла без органів» — тіла мазохістського у чистому вигляді²². Інакше кажучи, святий Себастьян — це уособлення «піднесеного Ероса», з яким Ада прагне себе ототожнити. Смерть мученика, яку спостерігають і якою захоплюються, постає перед нею як садомазохістський спектакль, що на його сцені здійснюється прагнення до святості. У такому розумінні смерть є реальністю, де задовольняється хіть. Це смерть від надміру насолод, які викликають стріли, що пронизують тіло.

Зважаючи на все сказане про бубабістські тексти, можна говорити як про метафору тіла, накладеного на текст (Дерріда), так і про текст як анаграму еротичного тіла, «розшарованого на предмети-фетиші, на еротичні місця»,

²¹ Андрухович Ю. Перверзія. — Львів, 2002. — С. 98.

²² Пор.: *Kaliściak T. Święty kemp. Psychoanalityczne studium świętego Sebastiana // CAMPania... — S. 134–142.*

що повинні зміцнити *фігуру* тексту, необхідну для насолоди від читання²³. Тому тілесність (у значенні, яким її наділяє Джудіт Батлер у своєму терміні *corporeal style*²⁴) виявляється невід'ємною частиною ідентичності Бу-Ба-Бу, їхнього письма, а також частиною ідентичності створюваних на сторінках їхніх творів постатей. Цією тенденцією творці-бубабісти ефективно заперечили безтілесний соцреалістичний дискурс, який домінував в українській культурі понад півстоліття (хоча, по суті, слід пам'ятати, що створення «безтілесної людини» насправді було — якщо відкинути модернізм — домінантною стратегією новітньої української культури в цілому, на чолі з народництвом), дискурс, для якого тіло було найбільшим табу і найбільшою загрозою — його варто було надійно уярмити, а потім відповідно «скерувати, увести до системи корисності, врегулювати за принципом добра для загалу, зробити так, аби воно функціонувало відповідно до оптимального взірця». Отже, це було щось, що загалом не засуджується, але чим можна управляти так, щоб особистість приносила користь у кожному порусі, навіть тоді, коли займається сексом (ішлося про усунення із сексуального дискурсу будь-яких некорисних / непродуктивних ознак хтивості, які не слугували продовженню роду, а призводили до марнотратства життєвої енергії на суспільно непридатну діяльність)²⁵. Застосовуючи біо-владу такого типу, прагнучи заволодіти кожним аспектом людського життя, радянська влада збільшувала свою тоталітарну ефективність, виявляючись владою над життям²⁶.

Однак тіло для бубабістів не однорідне. Це «паталогічне тіло» (невипадково один із поетичних циклів Неборака має назву «Музей Патанатомії»), гротескне тіло, у бахтінському значенні цього терміна, про яке у вірші «З'ява Маленького Пантагрюеля» Неборак відверто пише: «його субстанція — рабле-

²³ «То, напевно, арабські мудреці, кажучи про текст, використовують це чудесне слово: корпус. Але який це корпус, яке тіло? Ми маємо їх багато: тіло анатомів і фізіологів, яке бачить і про яке говорити наука — це текст граматистів, критиків, коментаторів, філологів (фено-текст). Але ми маємо також тіло насолод, побудоване виключно з еротичних співвідношень, без жодного зв'язку з першим: воно по-іншому виявляється, по-іншому називається, як у випадку з текстом, який буде тут відкритим списком мовних світлочок (тих живих вогнів, тих пульсуючих сигналів, тих мандрівних вогників, розкиданих по тексту, які вигідно замінюють нам “*semina aeternitatis*”, “*зопура*”, ті фундаментальні банальні стародавні філософії. Позаяк текст має людський вигляд, чи є він фігурою, анаграмою тіла? Так, але нашого еротичного тіла. Насолоду від тексту не вдається звести до його граматичного (фено-текстуального) функціонування, бо і приємність тіла не зводиться до фізіологічних потреб. Приємність тексту — це хвилина, в якій моє тіло вирушає вслід за власними думками — бо моє тіло не має таких самих думок, як я» (*Barthes R. Przyjemność tekstu / Tłum. A. Lewańska. — Warszawa, 1997. — S. 21–22*).

²⁴ Див.: *Butler J. Uwikłani w płeć... — S. 251 та ін.*

²⁵ *Foucault M. Wola wiedzy... — S. 27–29.*

²⁶ Пор.: *Кон И. Советский сексуальный эксперимент // Кон И. Сексуальная культура в России. Клубничка на березке. — Москва, 1997; <http://sexology.narod.ru/chapt6o4.html> [доступ: 23.08.2010] або: Эткінд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. — Москва, 1994 (особливо розділи VI — «Психоанализ в стране большевиков», VII — «Между властью и смертью: психоаналитические увлечения Льва Троцкого и других товарищей»).*

зіанське тіло». Отже, це розчленоване тіло, «м'ясисте» тіло²⁷ («Як у м'ясному магазині обертаєш туші. / Ось груди Лади, ось пухкий Марусі зад»), це тіло, що пульсує кров'ю і експонує ті місця, у яких воно «себе переростає, виходить поза власні межі», елементи якого здобувають повноправну автономію. Цю функцію у творчості Бу-Ба-Бу, поряд з обличчям із виразними губами і витріщеними очима, літаючою головою, хороводом рук, ніг, шкірою, під якою напружуються м'язи і сухожилля, випуклими жіночими грудьми, сідницями з неборакових текстів, промовисто виконує чоловічий статевий орган. І саме йому в «Рекреаціях» Андрухович приписує ранг центрального тотему свята Воскресаючого Духу. Отже, фалос символізує тіло, що постає, тіло, що набирає форми, трансгресивне тіло, яке ламає межу з іншим тілом і зовнішнім світом. Бо, як зауважує Міхаїл Бахтін, «гротескне тіло — це справжнє обійстя життя, що вічно оновлюється, невичерпна посудина смерті й зачаття»²⁸:

Марто, я відчуваю тебе всю, ти плавна і тепла, всі твої рухи саме такі, як я хочу, це повна відповідність, хоча це тільки танець, але як ти близько, <...> я — супер, я завше приходжу у вирішальну мить, <...> ти ж така тепла і плавна, аж у мене все разом шумить у голові — і ти, і музика, і горілка, і небезпека, чорт забирай, варто жити, я згодився б тримати тебе на руках, княгине, пані, королево танцю, літаюча жінко, не муч мене зараз, бо я дурний, я можу вкрасти тебе, я — велетень, я — пружина, я — некерований вулкан на святі Воскресаючого Х..! (с. 171–172)

Аналогічне послання приховують у собі сексуальні акти, що супроводжують чортопільську фієсту. Їх трансгресивний вимір, чітко наділений рисою оргаїстичності, разом із властивою для неї, можливо, найбільш інтенсивною, крайньою, найбільш невизначеною насолодою, чудово вписується у розуміння любовного акту як «проникнення в щілину буття», що полягає для індивіда у безпосередньому пізнанні оголеної реальності, її потаємної внутрішності, тобто субстанції існування, котра є «тілесною духовністю». Це своєрідне відчуття світу «навпаки», що виник унаслідок трансгресивного скасування заборони²⁹. Метою такого проникнення є стирання меж між матеріальністю

²⁷ Виставлення м'ясистості людського тіла у текстах бубабістів має на меті привернути увагу читача до тіла не лише як джерела незгасної енергії, а й своєрідної «густоти» екзистенційного досвіду, що відсилає до пружності й міцці, які кореняться у тілесності існування. Тому що «[м']ясистість, — як зауважує Йоланта Брах-Чайна, — це те, що дане нам у житті так міцно, що ми аж тремтимо і не можемо її заперечити». Отже, в м'ясистості йдеться про те «що в існуванні найбільш чуттєве, відчутне на дотик і буйне. Триумфуючо тілесне. Що розростається і розпирає. М'ясистістю існування променіють тіла, що розвиваються, їх супроводжує радість. Жодні заборони, закляття і укріплення не становлять належної перепони перед соковитою м'ясистістю. Будь-яка життєва радість дотична до сфери існування м'ясного» (*Brach-Czaina J. Metafizyka mięsa // Brach-Czaina J. Szczeliny istnienia.* — Kraków, 1999. — S. 179, 163, 165.

²⁸ *Bachtin M. Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu /* Przeł. A. i A. Goreniewie. — Kraków, 1975. — S. 437–438.

²⁹ Еротизм демонструє трансгресивний характер буття через факт, що в любовній грі завжди йдеться про вихід поза прийняті обмеження, тому що життя людини походить із проклятої, забороненої частини (пор.: *Bataille G. Część przekłeta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego /*

і нематеріальністю буття. Лише в цьому пункті руйнування межі, ліквідації сторін, зіштовхування верху й низу, зіставлення добра і зла... насправді торкаємося існування.

Пробудження у нас тілесного духу дозволяє зазнати присутності буття у пульсуючих між опозиційними сторонами чи якостями субстанціях світу, яку ми розпізнаємо в собі, коли розпливаються контури. Ми перетворюємося тоді на рух, випад назовні, краплю на дузі водоспаду. Наша тілесність, висунена поза себе, переливчаста, перевтілена в дух дозволяє нам через миттєвість зміни розпізнати себе всередині існування. А отже, завдяки любовному проникненню, яке тримає індивіда у стані вібруючої зміни, воно відкриває, що «світ може ставати іншим світом, це існування іншим існуванням, а те, що є, може бути усім... Отже, кінець кінцем, ми є такими, як є кохання, котре ми переживаємо. І таким є світ, який ми відкриваємо і створюємо»³⁰. Такою «шпаринною в реальності» для інших і для себе є протагоністи «Рекреацій», чия темпераментна тілесність підпорядковує собі всю доступну реальність, визначаючи перспективу перцепції світу, який завдяки любовним стосункам, що поєднують у собі буття, пізнання і творення, є повний, тобто нарешті автентичний і автономний, що не відкидає жодної із можливостей існування. Отже, Андруховичу, як і іншим бубабістам, ішлося про схоплення цієї динаміки, через яку людська екзистенція в еротизмі, відшукуючи цілісність, спирається на фундаментальне право природи, яке дозволяє усвідомити, що життя — це «гейзер, буйний намір, протилежність до рівноваги й стабільності»; «це шумний рух, що вибухає і підлягає виснаженню»³¹:

...я мандрувала його тілом, пам'ятаючи, що потрібно бути терплячою і що головне ще має статися, а мені вже зараз невимовно розкішно, і він почув мій голос, я зовсім не хотіла цього, але голос уже не міг залишатися в мені, і тоді я почула його голос, ми ніби кликали одне одного звідкись із неба, де ми ще побуваємо, він розумів кожен мій наїж, виправляв будь-яку нерішучість, мене ще ніхто так не розумів, **я здригалася, як гора, текла, мов ріка, моє тіло зробилося хвилиною**, я просила, щоб він увійшов і починав, але він продовжував свою попередню гру, я йшла за ним, бо зрозуміла, що раз він так хоче, значить, так повинно бути, він усе знає краще за мене, і справді, він довів мене до повного забуття, я не знала, де в мене що, **я була вся, моє тіло зробилося неподільним...**³²

У схожому аспекті вдається прочитувати сексуальні ігри головних героїв «Перверзії»: Ади, яка віддається витонченим еротичним ексцесам із черговими чоловіками й коханцями у різноманітних найменш очікуваних місцях,

Przeł. K. Jarosz. — Warszawa, 2002). Однак таке порушення цілком підпорядковане праву трансгресії. Парадоксально, але йдеться у ньому про порушення правила, дозволеного самим правилом. Натомість оргія і таке, що її характеризує, немовби загальне, рішуче і безумовне скасування обмежень, становить вершину трансгресії. Див.: *Bataille G. Historia erotyzmu / tłum. I. Kania. — Warszawa, 2008. — S. 157–159, 164–165, 171–173.*

³⁰ *Brach-Czaina J. Wniknięcie // Brach-Czaina J. Szczeliny istnienia... — S. 129–160.*

³¹ *Bataille G. Historia erotyzmu... — S. 109.*

³² *Андрухович Ю. Рекреації... — С. 203–204.*

наприклад, у закутках калабрійських палаців, «мовби навмисно запроєктованих для подібних розваг, приправлених медом, пелюстками квітів і цитриновим соком», між бібліотечними стелажми на десятитомному виданні праць Вольтера у м'якій обкладинці, в лісі під час червневої бурі з мотоциклістами, у яких «губи липкі від черешень» тощо; а також Перфецького, особливо його стосунки з Адою під столом під час конференційних засідань:

...Адині очі недаремно вкривалися хмільністю. Вона знала, що робити, вона зважилася. І, вичекавши слушну нагоду, вона плавно і нечутно ковзнула під стіл. <...> І там, у цій темниці, в тісноті інших ніг – тупілих джинсових, шкарпеткових, ніг, які пітніли, протестували й обурювались – вона вмить віднайшла його, Перфецького, безконечні ноги, подані їй назустріч, і вона обвила їх собою, ніби цупкими ліанами, а тоді знайшла там, удаліні, це живе і сільне створіння, цю дочасну зброю, молодого князя, гордого воїна, самолюбного задаваку, стрімкого вершника, твердого стоїка, ніжного гваловника, солодкого вбивцю, вільного козака, доброго велетня. І так пробираючись ненастанно на його вершину, пам'ятала: це найбільше, що вона може зробити для нього, і найменше, що може зробити для себе, але в цій норі, в цій темряві іншого не дано – тільки любов як злочин, злочин як любов, і пекло як рай, і рай як пекло, і тупіт ніг, і помах крил, і злет, і злет, і злет...³³

У світлі згаданого видно, наскільки сильно бубабісти програмували свої тексти на зревіталізування канону вітчизняної тілесності, що є для них — як і для Івана Котляревського у його травестійній «Енеїді» — невід'ємною складовою української культурно-народної ідентичності (про що також свідчить дев'ятий пункт «Апології блазенати»). Звернення бубабістів до концепції гротескного тіла, тіла «плавного», «теплого», «тіла вібруючого» було явним спростуванням концепції тіла, поширюваної у соцреалізмі, тобто суцільного/зімкнутого тіла, «холодного» — тіла, загартованого, як криця, як сталь, для якого не було нічого важливішого, ніж «железная воля» і «стальная целеустремленность» (зрештою, сам Сталін своїм псевдонімом давав приклад, якою повинна бути радянська людина)³⁴. Тіло, замкнене в такому контексті, було для творців Бу-Ба-Бу сценою культурного запису, своєрідною поверхнею, на якій утверджувався «стигмат проминулих випадків» (М. Фуко). На користь такого розуміння промовляє сцена з «Рекреацій», у якій Мартофляк виписує автограф українськими національними кольорами на молодому, сповненому

³³ Андрухович Ю. Перверзія... — С. 136–137.

³⁴ На це звернув увагу Ганс Гюнтер, описуючи соцреалістичного героя: «Закаленный, весь из брони и воли, героический человек идеально вписывался в тотальное произведение искусства. Его личный характер, его идеалы, его мысли, чувства лишены самоценности. Он истинный экстриверт — устремленный “вперед”, на “врага”, он готов одолеть любые стихии, преодолеть препятствия. В нем прежде всего ценится... безусловная преданность всеохватным целям и задачам» (Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 41). Дослідник, конструюючи свою характеристику «героїв із заліза й криці», вказує на те, що вона була предметом особливої турботи чільних ідеологів жовтневого перевороту: Плеханова, Троцького і Луначарського, які у своїх працях приділили їй багато уваги. Див., зокрема: Луначарский А. Героизм и индивидуализм. — Москва, 1925; Троцкий Л. Иосиф Сталин. Опыт характеристики // Осмыслить культ Сталина / Ред. Х. Кобо. — Москва, 1989. — С. 628–629.

еротичної привабливості обличчі української дівчини Зореслави, яка символізує Україну, що відроджується:

І ти врешті таки дочекався, Мартофляче, — народ знає своїх поетів, тебе кличуть, тебе хочуть, ти починаєш малювати автографи для цих симпатичних молодих людей у вишиванках і «мармурах», це, звісно, студенти, вони марять твоїми віршами, серед них Марта впізнала того, котрий в автобусі мало не зімлів від щастя, тебе побачивши.

Пишеш їм у блокнотах, на своїх книжках, на своїх портретах усілякі дурниці, Мартофляче, бо найважливіше — ніде не повторити жодного з автографів, усюди слід бути лаконічним, дотепним, глибокодумним, великодушним, самодостатнім, високочолим. Але ця дівчинка з очима, як терносливи і взискуючими губами не має нічого: ані блокнота, ані книжки, ані фотографії твоєї, Мартофляче, і вона просить, аби ти розписався їй на лобі, і ти просиш синього й жовтого фломастерів і виводиш на її гарячому лобику свої ініціали, браво, біс, цілуєш їй руку...³⁵

Цим жестом Мартофляк прагне стерти радянське тавро, поставлене на тілі українського народу, тавро тоталітарної культури терору, що позбавляє народи їхньої індивідуальної історії³⁶. Тому також можна дійти висновку, що тіло для письменників Бу-Ба-Бу було місцем ніцшеанського *Herkunft* (особливо в інтерпретації цього терміна у пізніших працях німецького мислителя, де генеалогія — це історія, що нагадує заздалегідь запланований карнавал), що означає рід, походження, давню приналежність до групи, засновані на узах крові і традиції. Тому що, як зазначає Ніцше, у випадку з *Herkunft* «не йдеться про <...> відшукування в індивіда почуття або ідеї загальних ознак, які дозволять порівнювати його з іншими <...>. Швидше йдеться про установлення різноманітних делікатних, особливих і індивідуальних ознак, які можуть в ньому перетинатися, творячи сітку, яку складно розплутати. <...> Походження дозволяє також розкрити в особливому аспекті риси або поняття множення подій, через які (завдяки яким, проти котрих) вони виникали. Генеалогія не прагне реконструювати час, щоб установити велику безперервність понад розосередженням забуття; її завдання не полягає в демонструванні того, що минуле весь час присутнє в сьогоденні, що весь час таємно його оживлює <...>. Навпаки, спостерігати складний ряд походження — це утримувати минуле у відповідному йому розосередженні, вказувати на випадки, незначні відхилення — або навпаки, цілковиті відвернення — помилки, хибні оцінки, невдалі калькуляції, які породили те, що існує і що має для нас вартість; відкрити, що в основі пізнаваного й того, чим ми є, не корениться анітрохи правда і буття, а лише зовнішність випадку»³⁷. Ще й тому в «Реареаціях» Андрухович розгортає своєрідну генеалогію української нації на шляху

³⁵ Андрухович Ю. Рекреації... — С. 178.

³⁶ Пор.: Рыклин М. Тела террора (Тезисы к логике насилия) // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 137.

³⁷ Foucault M. Filozofia, historia polityka / Wybór pism, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński. — Warszawa, 2000. — S. 119, 120.

вплутування її в «низьку тілесність», символами якої у тексті є сперма, лайно, кров — субстанції, що означають життя у його найсуворіших проявах, життя і його віталістичний потенціал, передаваний через наступні покоління українців, творячи «неофіційну» / андеграундну живу історію позбавленого власної державності народу. Ця історія писана кров'ю, сліди якої не вдається стерти, бо — навіть якщо посилено намагатися витіснити її з пам'яті — кожна грудка землі, найменший камінець буде завжди німим, але водночас настійливим свідком минулих подій:

...ці барокові стіни будинків, обвішані гірляндами й зеленим віттям майовим, ці різьблені в нішах і брамах фігури, обсипані конфетті й серпантинами, вимазані лайном і спермою, ці помаранчеві намети з тисячею принад і тисячею правил, ці вежі над садами, ці мури, ця ратуша з найвищим у світі шпилем, ці гори над містом, ці зорі на небі.

Цей морок містечка, ці кажани у дзвіницях, ці свічки на цвинтарі, ці катівні в підвалах, ці криниці, забиті кістками, цей мотлох у старих кімнатах, це жабурино у водогроях, ці сміттєзвалища на схилах, ці голоси в підземеллях, а також ці зіржавілі труби, крани, облуплені раковини, засмічені купальні, зужитий посуд, подерті простирадла, бита порцеляна, закопані дзвони, спалені книги, хрести безраменні, чотири вершники.

Ці сині півкола, ці намальовані губи, священні синці, стигмати, розширені вени, провалені носи, викривлені хребти, ці рухливі язика, співаючі стегна, діряві панчохи, оголені плечі, скривавлені ікла, гострі ключиці, покусані груди, ці ліхтарі між ногами, це сяйво³⁸.

Підсумовуючи, слід зазначити, що через звернення до кемпу бубабісти акцентували на необхідності витворення нових співвідношень, які єднали б автора й читача. Творці Бу-Ба-Бу, маніфестуючи тілесність свого літературного дискурсу, поза сумнівом, робили ставку на стратегію зваблення читача, але не за допомогою патетичного ідеологічного кітчю, як робив це соцреалістичний дискурс (де читач був пасивним одержувачем готового, стандартизованого літературного продукту, від початку до кінця прозорого, з передбаченим закінченням та ретельно усуненими з поля зору сумнівами), а завдяки кемпоподібним зображенням еротично-сексуальних подвигів на межі порнографії, перверзії, щоб у такий спосіб розпалити уяву читача до рівня оргазму, особливо досягнутого під час мастурбації (оргазм як найбільш сублімоване переживання, котре в чистому вигляді поєднує в собі спонтанність, інтенсивність і екстенсивність, високо цінований у постмодернізмі), в якому основу сили становить бажання. Інакше кажучи: їхня творчість — це зусилля, спрямовані на те, щоб домогтися жадання Іншого (і водночас себе як Іншого), а також бути жаданим. Адже це жадання, а точніше співвідношення між ним і моральністю³⁹, виявляється тією конститутивною ознакою, яка пробуджує фантазування, а в результаті витворює нові світи (вузької інтимності лише для себе) і, що найістотніше, виникнення нової суб'єктивності: нічим (ані зовнішньо, ані внутрішньо) не керованого, не обмеженого, не поневоле-

³⁸ Андрухович Ю. Рекреації... — С. 178.

³⁹ Поп.: Skucha M. Strategie kampu a prawa požądania // KAMPania... — S. 63–68.

ного⁴⁰, позначеного рисою перформативності⁴¹, а отже, постійно створюваного заново «я». Метафора мастурбації, вписана у механізм бажання, сугестивно виражена в ліричних поезіях Ірванця і Неборака і виразно повторена в «Рекреаціях» та «Перверзії» Андруховича, чудово розкриває ідею бубабістів. По-перше, стосовно творення тексту, а по-друге, стосовно самого його читання, що означає, що автор уже не адресант, а «багатство зачарувань читача», який не декодує повідомлення, а зазнає насолоди (*jouissance*) від читання; насолоди тим збудливішою, що її перебіг цілковито непередбачуваний⁴², адже, як підказує Барт, вона не є

«елементом тексту» чи опорою, не підкоряється логічній владі інтелекту й чуттів; це дрейф, річ революційна й водночас асоціальна, яку не може визнати за свою приналежність до колективу, за жодну ментальність жоден ідіолокт. <...> Звідси стає зрозумілим, що приємність від тексту є скандалом: не тому, що неморальна, [але] тому що *атопічна*⁴³.

Отже, можна погодитися, що література Бу-Ба-Бу, перекладена на еротичну метафорику, втілює кемповий постулат Сьюзен Зонтаг про відкидання герменевтики (і нерозривно пов'язаних із нею загроз інтерпретаційних спрощень) на користь як еротики тексту, так і еротики письма, що дещо пізніше Ролан Барт означить як «**письмо вголос**», яке «залишає функцію вираження за фено-текстом, за доречним кодом комунікації. Саме ж належить до гено-тексту, до рівня означування; його носієм є не театральні модуляції, не вередливі інтонації, а *фактура* самого голосу, який є еротичною мішаниною тембру й голосу, тому може стати на рівних із дикцією, матеріалом для мистецтва — мистецтва управління власним тілом... На відміну від звуків мовної системи, *писання вголос* не фонологічне, а фонетичне: його мета — не прозорість повідомлення, театр емоції. Тим, до чого воно прямує (із перспективи насолоди) є леткі потяги, язик, вистелений шкірою, текст, у якому можемо відчутти фактуру горла, павутиння приголосних, солодкавість голосних, стереофонію прихованої плоти: поєднання тіла і мовної сис-

⁴⁰ Пор.: *Markowski M. P. Dyskurs i pragnienie // Barthes R. Fragments dyskursu miłosnego / Tłum. M. Bieńczyk. — Warszawa, 1999. — S. 12.*

⁴¹ Досліджуючи постсучасну сексуальність, соціологи звертають увагу на перформативний вимір оргазму, в якому «я» виявляється водночас актором і глядачем. Andre Béjin у *The Influence of the Sexologist and Sexual Democracy* зауважує: «Насолода повинна бути тепер переживанням цілком стихійним і поставленою театральною виставою, режисером якої є мозок. <...> Відтак вимагається, щоб створити розумову дистанцію відносно власного тіла, але так, щоб водночас повністю поринути в його стихійні переживання, щоб бути глядачем сексуального подвигу, не перестаючи бути його учасником, піддатися, не задумуючись, стимулам і одночасно викликати їх до життя, кваплячи розум тягти жили з уяви; виразитися “спонтанно” у ситуації, яка, щоб видати із себе максимум, мусить бути запрограмована» (Цит. за: *Bauman Z. Ciało i przemoc... — S. 94–95*).

⁴² Із цього ж приводу Жак Дерріда окреслює автоеротизм як «гру представлень і узагальнень». Див.: *Derrida Jacques. O gramatologii / Tłum. B. Banasiak. — Warszawa, 1999. — S. 212.*

⁴³ *Barthes R. Przyjemność tekstu... — S. 84.*

теми, а не сенсу й мови; це текст, у якому слово «тріскотить, тріщить, пестить, тре, ріже: сягає вершин»⁴⁴.

Те, що цією ідеєю від початку свого творчого шляху керувалися письменники Бу-Ба-Бу, чітко показує висловлювання Андруховича з есе «Голова, що літала»: «Фактично всі вірші “Літаючої голови” писалися для читання вголос. Ми, бубабісти, й раніше любили їх читати колом у своєму колі — починаючи від самих початків, коли голоси тремтіли, а роти пересихали. Однак від грудня 1987-го року ми почали виходити на публіку. Саме тоді це і з’явилося — **відчуття публіки як коханки** <...>. Ці жіночі відгуки під час читання, між рядками і словами, були цілком промовисті»⁴⁵.

Отже, твори бубабістів мали довести, що комунікація у межах літератури не повинна бути реалізацією запрограмованої у тексті стратегії (від-)читування, тобто «вузько зрозумілим процесом пізнання або поблажливостю щодо ідеологічних узурпацій»⁴⁶. Твори Андруховича, як і Неборака чи Ірванця, однаково заохочували читача — як рекомендував Барт — «звільнити сенс від гальмування», «увімкнути безплідний хід читання», а отже, витворювати значення без будь-яких накиннутих згори правил, піддатися цілковитому поглинанню / спокушенню літератури, щоб злитися у єдине зі справою читання⁴⁷. Отже, це був своєрідний заклик до **читання тексту** замість **інтерпретації твору**⁴⁸. Саме тому в «Рекреаціях» Андрухович так багато уваги приділяє авторським зустрічам, під час яких протагоністи одне одному декламують або переказують власні тексти чи розбирають твори покровителя своїх поетичних починань Богдана-Ігоря Антонича — поета міжвоєнного періоду, вилученого на тривалий час із соцреалістичного канону української літератури. Невипадково ключ до прочитання його доробку — як переконує один із персонажів «Рекреацій» — лежить саме «між ногами»:

«Ніхто з вас ні хріна не розуміє у творчості Антонича! — кричав Мартофляк, намагаючись заглушити початок нового танцю. — Є тільки один ключ до його творчості, — відповідав на це Немирич, — і він у кожного з нас між ногами!» (с. 172)

У такому контексті література, за задумом творців Бу-Ба-Бу, має бути креацією сенсу-альною і сексу-альною, письмо — стратегією зваблення, тканина тексту — топографією заборонених регіонів, що спокушають своєю забороненістю, у чому переконує бодай такий (внутрішній) монолог одного із протагоністів «Рекреацій»:

⁴⁴ Там само. — С. 97–99 (підкреслення у тексті моє. — А. М.).

⁴⁵ А далі ми читаємо коментар Андруховича до цього твердження: «Пам’ятаю, що хтось із приятелів наступного дня після авторського вечора сказав Вікторові [Небораку. — А. М.]: “Слухай, я Тобі безмежно вдячний за вчорашнє! Моя дружина повернулася така розпалена...”» Див.: Андрухович Ю. Голова, що літала // Бу-Ба-Бу... — С. 49–50.

⁴⁶ Пор.: Burzyńska A. Anty-teoria literatury. — Kraków, 2006. — С. 174 та ін.

⁴⁷ Пор.: Markowski M. P. Ciało, które czyta, ciało, które pisze // Barthes R. S / Z / Tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiowska. — Warszawa, 1999. — С. 103–104.

⁴⁸ Пор.: Barthes R. Od dzieła do tekstu / Tłum. M. P. Markowski // Teksty Drugie. — 1998. — Nr 6.

– Чорні двері, – повторив Мартофляк. – Гарна назва для збірки, ге?

Чорні масивні двері було заповідливо відчинено, і друзі зникли в підземному ході, тьмяно освітленому рідко посіяними електричними жарівками.

Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площами, зі своїми звичаями й таємницями, зрештою, я давно здогадувався про це, але не мав нагоди переконатися, щоправда, я й не шукав такої нагоди, бо навіщо переконуватися в тому, в чому ти і так упевнений, отже тепер ми йдемо середньовіччям, поверхом нижче – до християнські часи, потім – мамонти, потім, здається, мезозой, і так далі, сходження до низу немає кінця, ніби мій роман у віршах, я заходжу все глибше, але дно втікає, тож я ніколи не допишу той роман, але дідько з ним, головне, що ми на святі, <...> я віддам усе золото земне за один-єдиний рядок будь-кого з вас, за це щастя – брести з вами майже наосліп крізь вогке середньовіччя з одної кнайпи до другої <...>, отож ми йдемо, щоб виринути на світло, ми йдемо на музику, мов на запах горілки, й добре вип'ємо за те, що ми є, хлопці, слава вам, що ви є, будьмо! (с. 164)

Як бачимо, текст для творців Бу-Ба-Бу – це своєрідний механізм спокус, осердя поневолення, пасток, які письменник-спокусник розставляє на уяву читача-об'єкта-кохання. А тому бубабістський постулат щодо повернення на солод через кемп слід тлумачити як репараційну практику, спрямовану проти придушення «вітальних сторін життя» у тоталітарній реальності СРСР, адже – як ми відзначали у вступі – кемп вивільняє те, що приглушене⁴⁹. Отже, кемпова «гра в кітч», поєднана із постмодерністською неоднозначністю, насмішками, іронією, гротеском, пастишем тощо, виявилася для бубабістів приголомшливим захопленням і плідним натхненням, джерелом і матерією, з якої можна творити витончене мистецтво.

Переклали з польської *Олексій Сінченко і Людмила Бербенець* за виданням: *Matusiak A.* «...życie jest zbyt poważną sprawą, by mówić o nim poważnie». *Kamp w twórczości pisarzy Bu-Ba-Bu // Roczniki Humanistyczne.* – 2011. – Tom LIX. – Z. 7.

⁴⁹ *Sontag S.* *Notatki o kampie...* – S. 322.

І знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму

Наталія Лебединцева

Поняття фемінного / маскулінного як, відповідно, жіночого / чоловічого попри численні вже на сьогодні дослідження та спростування, і досі залишається традиційною парою опозицій, які часто ототожнюють. Хоча більшість сучасних науковців, які працюють у напрямі гендерних студій, досить давно утвердилися у думці, що «Гендерні ідентичності <...> не визначаються ні природою (статтю), ні тілом, ні гетеросексуальністю. Всі вони є фігурами дискурсу і як такі існують у процесі постійного самотворення»¹, — тобто гендерні категорії маскулінного / фемінного не мають прямо ототожнюватись із поняттям біологічної статі людини. Однак навіть у найновіших, переважно пострадянських соціологічних та культурологічних дослідженнях можна досі натрапити на визначення: «Маскулінним дискурсом ми називаємо чоловіче мовлення з усіма властивими йому особливостями в контексті сучасної культури й сучасного суспільства»². Або й на такі категоричні твердження із посиланням на авторитетні джерела:

Мужність як нормативна модель формується лише в зіставленні з певною моделлю «жіночності» і в протиставленні з нею. В культурі, яка не розглядає жінок і чоловіків як носіїв полярних характеристик, не існує поняття маскулінності в тому розумінні, яким оперує сучасна північно-американська культура³.

Отже, мусимо окремо наголосити на відмінності пар опозицій чоловічого / жіночого (як означення біологічної статі) та маскулінного / фемінного (як гендерно маркованого соціально-культурного дискурсу), хоча й очевидно є їх традиційна (або — на переконання деяких дослідників — задана онтологічно) корельованість.

Поштова адреса: Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Інститут філології, кафедра української філології, теорії та історії літератури, вул. 68 Десантників, 10, к. 11–215, 54003, м. Миколаїв. *E-mail:* nlebedintseva@yahoo.com

¹ Павличко С. Фемінізм. — К., 2002. — С. 226.

² Чурушкіна А. Прагмалингвистические характеристики маскулінного дискурса. — Москва, 2012. — С. 8.

³ Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в постсоветском дискурсе. http://www.owl.ru/win/books/articles/tz_m.htm [доступ: 20.01.2014].

Ще складніше чітко окреслити фемінне / маскулінне на рівні дискурсу. Розмежування, яке існує на сьогодні, зводиться переважно до означення маскулінного дискурсу відповідно до «чоловічих» якостей раціональності, логічності, аналітичності, екстравертивної спрямованості (соціально-політичної заангажованості, схильності до філософських узагальнень тощо), а фемінного — через «жіночі» характеристики ірраціональності, чуттєвості, експресивності та інтровертивності (спрямованості на особистісний буттєвий простір). У первинному розумінні дискурсу як мовлення ці характеристики, звичайно, можуть бути умовно співвіднесені із чоловічим (раціональним) та жіночим (емоційним) культурними стереотипами, однак логоцентрична спрямованість самої мови як системи знаків — незалежно від того, чоловік чи жінка нею послуговуються — спростовує таке зіставлення. Численні дослідження також підтверджують, що

немає значних відмінностей у мовленні жінок і чоловіків, так само, як не існує окремої «жіночої» чи «чоловічої» мови. Чоловік або жінка говорять саме так, а не інакше, залежно від обговорюваної теми, а також ситуації, в якій відбувається спілкування⁴.

З іншого боку, моделюючи образ наратора у художньому творі, письменник не лише відображає особливості його мислення, характеру і світогляду засобами мови, а й оприявнює себе як носія певних світоглядних матриць і стереотипів, зокрема й гендерних. Тому, вибудовуючи опозиції фемінного / маскулінного в певному художньому творі, необхідно враховувати, наскільки сам письменник свідомий різниці між статевою приналежністю та гендерними репрезентаціями його персонажів або ж вважає фемінне / жіноче та маскулінне / чоловіче тотожними категоріями.

Окрім того, необхідно повсякчас пам'ятати про соціальну маркованість мови (тобто окрему для кожної соціальної ролі комунікативну модель), а також про її співвіднесеність із дискурсом влади. Адже «самоідентифікація пов'язана не з суттю, а з поведінкою, що має принципово імітаційну природу й характер»⁵, і мовець, реалізуючи певну соціальну роль, задіює і відповідний їй поведінковий та мовленнєвий код.

Говорячи про маскулінний / фемінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко, спираємось насамперед на ту соціально зумовлену модель вербальної поведінки, яку репрезентує наратор у їхніх творах. І тут варто згадати про феномен «четвертої Лесі» (або «привид Лесі» — за Ростиславом Семковим), який уже неодноразово коментувала О. Забужко, застановляючись на понятті мужності як визначального принципу чоловічого коду, «мужчинськості» — спільного знаменника для всіх українських письменниць, яких патріархальна культура долучає до «міфу Лесі»: «...цей знаменник цілком очевидний: “одинокий мужчина” (найвищий мислимий комплімент для жінки

⁴ Основи теорії гендеру. — К., 2004. — С. 461–462.

⁵ Там само. — С. 92.

в патріархальному соціумі: не баба — а козак!)»⁶. Себе до цієї моделі «мужньої української письменниці-войовниці» О. Забужко категорично не включає, відмовляючись переймати усталену в українській культурі модель «національного аристократизму», який, на думку Ніли Зборовської, визначає «свідоме пригнічення інстинктивного світу заради вищого призначення поезії»⁷, і постійно наголошуючи на своїй жіночній екзистенції. Проте постать «нативістичної» Ліни Костенко, яка ідеально відповідає всім стереотипам матріарха «селянської нації»⁸, беззаперечно вписує в «барикадно-борцівський»⁹ канон «національної культурної героїні»¹⁰. Хоч і вбачає в цьому свідомому виборі «служіння громаді» особистісну трагедію письменниці:

Прийнявши для себе «не за розміром» скроєного «лицарського корсета» і виступаючи вже «від нього», а не «від себе» <...> Л. Костенко прирікла себе на справдешню, до сумного недооцінену критикою творчу драму — на фактичне насильство над природою власного обдаровання¹¹.

Схожу думку, хоч і у м'якшій формі, висловила щодо мистецького кредо Л. Костенко Віра Агєєва:

Згадуючи заявлене Ф. Ніцше розрізнення «свободи від чого» і «свободи для чого», можна поставити питання про ціну, яку платить за стоїчний нонконформізм саме *жінка-поетеса*, про втрати, пов'язані з ситуацією неунікного ідеологічного протистояння¹².

А згодом — і Тамара Гундорова, аналізуючи поему Л. Костенко «Маруся Чурай», у якій, моделюючи «героїчно-патріотичний» образ легендарної співачки, письменниці «приймає парадигму патріархального мислення і, слідуючи їй за авторами-чоловіками, обмежує і викреслює з культури жіночу іманентну іпостась буття, включно з материнством»¹³.

Громадянська патріотична настанова шістдесятих років, виразником якої і досі залишається Ліна Костенко, базувалась на принципі свідомої активної соціальної ролі митця як «незламного борця, протестанта й лицаря»¹⁴, який беззаперечно нехтує не лише особистими інтересами, а й власним життям заради свого народу. Надзвичайно показовим у цьому сенсі є програмний вірш Л. Костенко «Моя любов! Я перед тобою», який мав би належати до інтимної лірики, а натомість містить, у буквальному сенсі, категоричний імпера-

⁶ Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. — К., 1999. — С. 178.

⁷ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. — К., 2006. — С. 446.

⁸ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — К., 2007. — С. 48.

⁹ Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі... — С. 185.

¹⁰ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 51.

¹¹ Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі... — С. 183.

¹² Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. — К., 2003. — С. 263.

¹³ Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. — К., 2008. — 284 с.

¹⁴ Агєєва В. Жіночий простір... — С. 263.

тив поета-громадянина, який може дозволити собі прийняти кохання і віддатися йому лише за умови, що це не завадить виконанню громадянського обов'язку. Звертаючись до персоніфікованого образу Любові, лірична героїня висуває низку принципових обмежень: «не ошукай і крил не обітни», «не допусти, щоб світ зійшовся клином», «не приспи, для чого я живу», «не дай заплутатись в дрібницях», «не розміняй на спотички доріг» — що в сукупності окреслюють обов'язок (або й місію) воїна, носія чоловічого чину, який продовжує справу «гірких і гордих пращів». Фактично авторка прямо співвідносить себе із чоловічим кодексом мужньої звитяги:

І в них було кохання, як у мене,
і від любові тьмарився їм світ.
І їх жінки хапали за стремена,
та що поробиш, — тільки до воріт.

Категоричність, жорсткість формулювань, адресованих Любові, вибудовують у цій поезії виразний модус влади — над собою, своїми почуттями, а відтак, і над світом: «Даруй мені над шляхом тополиним / Важкого сонця древню булаву».

Маскулінний дискурс, через який виражається принцип самодисципліни, домінування волі над почуттями, взагалі характерний для більшості віршів Л. Костенко, зокрема й присвячених темі кохання: «Сама втекла в сніги, у глухомань, / щоб віднайти душевну рівновагу» («Гуде вогонь — веселий сатана...»); «спини мене спини і схамени / ще поки можу думати востаннє» («Спини мене отямся і отям...»); «Хай буде так, як я собі велю» («Осінній день березами почавсь...») тощо. В контексті «шістдесятницького» протистояння системі, необхідності утвердження та захисту особистісної гідності й честі — коли не йшлося окремо про чоловічу чи жіночу реалізацію, бо на часі були глобальніші категорії самоцінності особистості, її статусу людини як такої (згадаймо хоча б хрестоматійне Симоненкове «Ти знаєш, що ти — людина»), — безкомпромісна позиція митця як насамперед громадянина, речника нації є цілком виправданою і зрозумілою. Духовний аскетизм став необхідною передумовою виживання українського інтелектуала в межах радянської репресивної тоталітарної системи, яка, очевидно, у певному розумінні, і сформувала цей поведінковий канон, адже саме «влада, що спочатку виглядає як зовнішня, як така, що пригнічує суб'єкт, під тиском змушуючи його до субординації, набуває психічної форми, яка вибудовує самоідентичність суб'єкта»¹⁵. У випадку з тим культурним контекстом, у якому формувалось явище шістдесятництва, нівеляція гендерної ідентичності під гаслом рівноправності статей була складовою офіційної ідеології, спрямованої на нівеляцію особистості загалом.

Тоталітаризм передбачав не тільки диктат партії і глибоку соціальну стратифікацію суспільства, а й перетворення громадян в атомізовану, безформну масу, гігантську робочу

¹⁵ Батлер Дж. Психика влади: Теории субъекции. — Харьков, 2002. — С. 17.

силу, натопв ізольованих, однакових, лояльних одиниць. Натопв, що є добрим середовищем для відродження будь-якого тоталітаризму, як відомо, не має статі¹⁶, –

зауважує Соломія Павличко, пояснюючи феномен відновлення та збереження патріархальної міфології як частини «так званого національного відродження» вже у сучасному, посттоталітарному суспільстві як результат реакційного принципу повного заперечення недавнього минулого, із соціалістичним досвідом «емансипації» включно. Водночас відбувається ідеалізація матріархального міфу «з універсальною жінкою в центрі – воїном, робітницею, художницею і ремісницею», за допомогою чого «українська народницька культура частково відповідає на культурний шок посттоталітарної свободи, що знищила всі колишні табу»¹⁷.

Отже, хоча в 1990–2000-х роках політична ситуація в Україні, умови й орієнтири творчості стали (або мали б стати) принципово іншими, на світоглядній концепції Ліни Костенко це практично не позначилось. «Те, чому варто опиратися, з чим не варто йти на компроміси, в сучасну епоху змінилося, але ЛК (Ліна Костенко. — *Н. Л.*) лишилася незмінною, вічно готовою до боротьби, безстрашною»¹⁸, — дещо патетично проголошує Євгенія Кононенко. Та й сама письменниця переконана в актуальності шістдесятницького «кодексу честі» в сучасному українському, вже постколоніальному контексті: «Мені пишуть, що в мене шістдесятницьке мислення. Але це не мислення певного періоду. Це високовольтна лінія духу, яку ми тягли крізь віки. А тепер її топчуть в бруд. Ми її несли, але нема кому її передати». І далі визначає своє сьогоденне надзавдання: «Саме молоді ми повинні передати цю високовольтну лінію духу. Ми повинні розчистити дорогу та зробити все, що від нас залежить»¹⁹. У результаті для Ліни Костенко злам епох стає своєрідним повторенням історії, «рісорджиментом», ще й спроектованим на феномен «помаранчевої революції»:

Вперше за всі роки я побачила покоління, яке мені близьке і рідне. Із 60-х років минулого століття, коли ми були такі молоді і били кулаками по воронках, коли були суди, я такого покоління не бачила. Я своєю молодістю побачила вашу молодість, і одна є тільки різниця, яка мене дуже втішає: ми били кулаками по воронках, а воронки вас бояться, уже не підїжджають²⁰.

Натомість для Оксани Забужко межа тисячоліть була періодом «соціальної ініціації», певного екзистенційного вибору між власне творчістю та обов'язком

¹⁶ Павличко С. Фемінізм... — С. 59.

¹⁷ Там само. — С. 63.

¹⁸ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина третя) // Арт-Вертеп. — Квітень 2009. <http://artvertep.com/print?cont=8419> [доступ: 20.01.2014].

¹⁹ Костенко Л. Мені дуже шкода, що я мала рацію. <http://life.pravda.com.ua/person/2012/04/10/100348> [доступ: 20.01.2014].

²⁰ Клименко В. Ліна Костенко: На сьогодні у нас сформоване громадянське суспільство // Україна молада. — № 227. — 02.12.04. <http://www.umoloda.kiev.ua/number/320/164/11594> [доступ: 20.01.2014].

кшатріїв²¹, призначенням яких є те саме «лицарське служіння», відповідальність за свій народ («батьківський код мужності» за Н. Зборовською). І для О. Забужко цей вибір — між іманентним жіночим буттям «для-себе» та традиційною роллю українського поета-пророка, який має «говорити за всіх» — водночас виявився вибором між фемінною та маскуліною моделями реалізації, які Н. Зборовська означила як жіночий та національний дискурси відповідно²². При цьому жіночий вимір дійсності у світоглядній концепції О. Забужко постає органічним, природним станом буття, яке розгортається стихійно — на рівні почуттів, передчуттів, пристрасті та правдивого кохання. Натомість національний вимір транслюється через усвідомлення себе як носія певної колективної пам'яті, обов'язку перед іншими і ґрунтується на Логосі, послідовному осмисленні буття як певної соціальної відповідальності за історичну «тяглість» поколінь.

Мої предки владали землею:
Їм належала ця земля!

І цупким, наче нить основи
Крізь віки однієї сім'ї,
Невразливим — пронесли слово
І внизали в легені мої...

(«Рядок з автобіографії»)²³

Необхідність проговорення, висловлення досвіду особистих та колективних катастроф, пам'яті про пережиті національні травми стає для О. Забужко головною формою соціальної реалізації, своєрідною духовною «місією» митця, адже, аби мати майбутнє, культура повинна прийняти своє минуле, а для цього вона мусить його осмислити і, отже, в суто психоаналітичному розумінні, сказати вголос, вивівши психосоматичні «блоки» на рівень дискурсу — «Дискурсу, хай йому грець, — усе, врешті-решт, упирається в нього. Бо людина, як показало ХХ століття, здатна розуміти тільки те, про що їй уже сказали»²⁴. Слово в концепції О. Забужко постає у своїй первинній магічній сутності — заляття / пророцтва, здатного кодувати й перекодувати культурну свідомість нації. До цієї парадигми входять і «слова-зброя» Лесі Українки, і слово-пам'ять, і слово як пряма дія, магічне заклинання («Проти місяця слово сій / На дахи, на асфальти — притьмом! / На бетонній мапі оцій / Ти — остання вціліла відьма»²⁵).

²¹ Забужко О. З мапи книг і людей. — Кам'янець-Подільський, 2012. — С. 354.

²² Зборовська Н., Льницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. — Львів, 1999. — С. 111.

²³ Забужко О. Друга спроба: Вибране. — К., 2005. — С. 66.

²⁴ Забужко О. З мапи книг і людей... — С. 209.

²⁵ Забужко О. Друга спроба... — С. 84.

По суті, національна мова – чи не єдина абсолютно необорна нематеріальна даність, із форм якої душа негодна вийти так само, як із «приділеного» їй тіла: словом структурується все наше внутрішнє життя, від мислення до сновидінь, і недарма прагнення прибрати до рук цей «психічний зонд», невідпорне знаряддя контролю за людиною (жодні психотропні препарати не дадуть подібного ефекту!), – прагнення узурпувати право на вноормування мови притаманне всякій владі, знаній в історії людства²⁶.

На переконання О. Забужко, «та форма “влади”, котру дає література», здатна «перекодовувати» свідомість культури, або, цитуючи зі слів самої письменниці її співрозмовника, наділеного реальною політичною владою, «перепрограмувати» людей²⁷.

Ця опція перепрограмування культури, очевидно, є цілком свідомою інтенцією всієї публічної діяльності О. Забужко, починаючи з її літературознавчих робіт, публіцистичної та громадської активності й завершуючи власне художньою творчістю, зокрема й поезією: «А як там насправді було – то яке кому, Господи, діло! / Важливо – як буде. / А буде – як я напишу»²⁸. Пов'язана будь-яка «культурна програма» насамперед із пам'яттю про минуле, котре, виведене на рівень дискурсу (історії), стає міфом, що й покликаний (чи принаймні спроможний) структурувати свідомість культурної спільноти: «все значуще, чому ми були свідками, має бути зафіксоване: інакше ніколи не дізнаємося – не тільки, кому саме завдячуємо життям, а й що взагалі комусь-то чимось завдячуємо»²⁹. Уособленням такої функції «синхронного» розповідача-міфотворця стає для О. Забужко образ шекспірівського Фортінбраса, який потрапляє стати водночас і свідком (учасником) певних знакових подій, і їх хронікером, тим самим надавши цим подіям непроминального значення. Завдяки здійсненню такої «діяльної рефлексії» саме Фортінбрас, із яким наразі асоціює себе авторка, «відповідає <...> за тяглість культури, котра ж і є – шляхетство духа»³⁰. Отже, «психоаналіз творчості Забужко, – переконана Н. Зборовська, – виявляє маргінальне бажання “Фортінбраса” формувати культурну стратегію України»³¹.

Для Л. Костенко, як доводять численні дослідження, слово також постає визначальною (бо «непроминальною») цінністю культури, і поетеса цілком свідома того, що «генетичний історичний код української нації зафіксований у слові. Поза межами слова пам'ять зазнає анемії, що може призвести до знищення нації»³². Однак сама постава митця-громадянина, його особистість, поведінка у конкретних життєвих ситуаціях – тобто, власне «чин», активна дія, що набуває символічного «звучання», – важать значно більше.

²⁶ Забужко О. Мова і влада // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. – С. 103.

²⁷ Забужко О. З мапи книг і людей... – С. 218.

²⁸ Забужко О. Друга спроба... – С. 100.

²⁹ Забужко О. Хроніки від Фортінбраса... – С. 12–13.

³⁰ Там само. – С. 14.

³¹ Зборовська Н. Код української літератури... – С. 453.

³² Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. – К., 2013. – С. 192.

Недаремно протагоніст роману «Записки українського самашедшого» (2011), «рефлектуючий неврастенік», навіть постійно проговорюючи, записуючи й систематизуючи інформаційні потоки, які відображають стан сучасної дійсності (а ширше — людської цивілізації) — тобто, за концепцією О. Забужко, якраз і здійснюючи «місію» Фортінбраса (навіть чи випадково герой виявляється фаховим *системним* програмістом), — не потрапляє опанувати ні ту історію, яка розгортається перед його очима, ні навіть самого себе, так і залишаючись програмістом-невдахою («Я програміст. А запрограмувати свою дитину на щось путне не можу»³³).

Відповідно до «лицарського» кодексу честі, гідне життя, стоїчна мужність, самопожертва заради інтересів спільноти — первинніші за особисту творчу реалізацію митця.

Ліна Костенко судить творчість національним ідеалом, — зауважує Т. Гундорова. — Хай гине людина, хай живе нація! — дещо видозмінено могла б вона повторити за Франковим героєм із повісті «На дні!». І це також чоловічий трансцендентний погляд, який затирає іманентність буття, буденність існування, екзистенційну вкоріненість людини у буття³⁴.

Відображений у підручниках життєвий і творчий шлях письменниці є прямим підтвердженням цієї світоглядної настанови. Тут можна згадати і багаторічне «мовчання» Л. Костенко (її твори не друкували понад десять років — від 1963 року до 1977-го), трактоване як протест проти вчинюваних радянською владою ідеологічних утисків, і її демонстраційні акції на знак підтримки несправедливо засуджених українських митців (листи-протести проти арештів української інтелігенції, квіти братам Гориням під час судового процесу тощо), і систематичні поїздки до чорнобильської зони, і сьогоднішнє небажання письменниці брати участь у публічних проектах. «ЛК (Ліна Костенко. — Н. Л.) й сьогодні лишається такою ж героїнею, якою вона була за СРСР: тоді ризикувала, проте не боялася бути політично неблагонадійною, сьогодні ризикує й не боїться радіації в зоні», — зауважує Євгенія Кононенко³⁵.

У контексті шістдесятницького руху зразками такого мужнього «прямоствояння» (термін Василя Стуса) дослідники одностайно називають постаті В. Стуса та Л. Костенко, «дорівнюючи» поетесу до світу «справжніх чоловіків» і вписуючи її таким чином у «канон Лесі». Н. Зборовська визначає цей стоїчний світоглядний концепт як «мужній варіант філософського мазохіста»³⁶, який в умовах фактичної української колоніальності втілює «батьківський (мужній) психотип національного характеру»³⁷. За умов сучасної, вже постколоніальної ситуації Л. Костенко залишається в тому самому ідейно-світоглядному полі, зберігає поставу поета-борця:

³³ Костенко Л. Записки українського самашедшого. — К., 2011. — С. 290.

³⁴ Гундорова Т. «Дочка Кобзаря»: героїчний кітч // Гундорова Т. Кітч і література. Травестії...

³⁵ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина третя)...

³⁶ Зборовська Н. Код української літератури... — С. 354.

³⁷ Там само. — С. 470.

ЛК (Ліна Костенко. — Н.Л.), продовжуючи радянську традицію своєї присутності / неприсутності в українському просторі, є принципово не публічною, окреслюючи публічність як непотрібну суєтність, яка не пасує справжній героїні. <...> образ мовчазної шістдесятниці став її сутністю, візитівкою, або, якщо висловлюватися медійним сленгом, «фішкою», видатної поетеси³⁸.

Натомість О. Забужко повсякчас виявляє прагнення глибокої і різнобічної включеності в сучасні суспільні процеси саме в ракурсі творчого «опрацювання» дійсності, говорить про нагальну потребу «писати історію» культури в її «вибухонебезпечній відкритості»³⁹, наживо: «водночас *проживати* історію і *писати* про неї... перебуваючи “всередині” неї, добувати з неї *смысл* — той, котрий зрештою й відкладається в арсеналі культурної пам’яті народу»⁴⁰. На важливості трактування наративу, який робить події «присутніми» у пам’яті культури, для розуміння світоглядної концепції О. Забужко варто наголосити окремо. Для письменниці неказане дорівнює тому, що не існує, і через це вербалізація важливих (на думку авторки) подій, переживань, явищ і контекстів стає буквально передумовою екзистенції, присутності у світі.

Історія ж, котра не стає культурою — оповіддю, текстом, задокументованою людською «сторією» про гнів і страждання, любов і віру, — завжди приречена залишатися всього тільки відкритою зоною для політичних спекуляцій. І не більше⁴¹.

Тобто якщо для Л. Костенко «неказане лишилось неказаним», то для О. Забужко неказане не залишається взагалі.

Ще одним важливим аспектом концептуального текстотворення О. Забужко є зв’язок між дискурсом та минулим, яке він оприявнює. У сприйнятті сучасників минуле завжди постає таким, яким його зображують. Історія — це текст, який надається до трансформації, а відтак — до програмування й перепрограмування культури, на цей текст зорієнтованій. Аналізуючи взаємозв’язок влади мистецьких творів та влади як такої, Жак Ле Гофф зауважив закономірну «первинність ідеології щодо історії»⁴². З іншого боку, кожна подія, яка відбувається у теперішньому, здатна висвітлити колишні події в новому ракурсі, надати їм іншого тлумачення:

тяглість історичного процесу забезпечується в нашій свідомості єдино лиш постійною «перебудовою» каузального ланцюга минулих подій, залежно від настаючих, тих, котрим ми є свідками й сучасниками: кожна нова подія дослівно *змінює минуле*, оскільки виводить на яв раніше заховані в ньому «непрацюючі» зв’язки й закономірності, засвічує доти «погашені» смисли⁴³.

³⁸ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина друга) // Арт-Вертеп. — Квітень 2009. <http://artvertep.com/print?cont=8325.html> [доступ: 20.01.2014].

³⁹ Забужко О. Notre Dame d’Ukraine... — С. 608.

⁴⁰ Забужко О. Let my people go. — К., 2005. — С. 3.

⁴¹ Там само.

⁴² Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. — Львів, 2007. — С. 221.

⁴³ Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — К., 2006. — С. 108–109.

Таке ретроспективне «вивіряння» минулого сучасністю означає модерністичну зорієнтованість світоглядної концепції О. Забужко, тоді як Л. Костенко, навпаки, вимірюючи сучасне минулим (бо «в ній болить її молодість»⁴⁴) утверджує романтичне світовідчуття.

Однак, попри відмінні культурні контексти, для обох письменниць усвідомлення свого соціального обов'язку перед суспільством ґрунтується на ідеї історичної (родової) пам'яті, духовного спадку, який передається «по чоловічій лінії», від батьків і прадідів, і не має бути знехтуваний за жодних обставин. Можемо тлумачити цю концептуальну засаду творчості О. Забужко та Л. Костенко як свідому настанову на вироблення / відновлення «культурного націоналізму», який виникає «на перехресті двох осей — історичної “горизонталі” (жива пам'ять неперервної традиції в часі) та метафізичної “вертикалі” (“що Бог думає про нас у вічності”)⁴⁵ і який, на переконання О. Забужко, «за неповні сто літ панування в Україні “масової людини”» на сьогодні втрачений. Для Л. Костенко демаркаційною лінією, за якою почалось «знедуховлення» нації, є дисидентський рух у 1960-х роках:

Вони таки справді були заангажовані, ті шістдесятники. Заангажовані в добро, в справедливість, в поняття честі й солідарності. Крізь них ніби світилась Україна, відтак не виникало сумніву, що вона є. А тепер тільки й того, що не вмерла, як співається у нашому гімні⁴⁶.

Однак для Л. Костенко це «епоха перемін», кризовий період, який, попри весь катастрофізм сучасної дійсності, гіпотетично можна подолати: «держава — це я, а не те, що вони з нею зробили. І якби кожен усвідомив, що держава — це він, то досі у нас вже була б достойна держава»⁴⁷. О. Забужко ж у своїх висновках значно категоричніша: «з кінцем імперії — з постколоніальним крахом неонародницької парадигми й деміфологізацією держави — інтелігенція як суспільно авторитетна група вільних виробників ідей (каталізатор громадської думки) припинила в Україні своє існування»⁴⁸. Епістемологічний розрив, про який говорить дослідниця, є цілком закономірним наслідком української культурної кризи «межі тисячоліть», і саме він, на її переконання, зумовлює нагальну потребу формування нової системи цінностей, відмінної від цінностей «батьків», якими для покоління «пост-» є якраз «шістдесятники». Окреслена симптоматика такого явища «перехідного покоління» (цей термін застосовує Н. Зборовська на позначення літературного покоління «вісімдесятників») вписується у загальноєвропейську парадигму переживання культурної кризи:

⁴⁴ Костенко Л. Записки українського самашедшого. — С. 177.

⁴⁵ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 600–601.

⁴⁶ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 194.

⁴⁷ Там само. — С. 161.

⁴⁸ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 600.

Зміна епох, культурних парадигм, поколінь призводить до втрати спадкового образу. Не захищена силою минулих поколінь, людина залишається сам на сам із часом. Спадкове комунікативне поле виявляється зруйнованим, що породжує проблему створення й розширення нового комунікативного простору⁴⁹.

Однак Н. Зборовська виявляє унікальність українського феномена «вісімдесятників» у його внутрішній розщепленості, крізь яку проявляється «колоніальна симптоматика». Якщо українське літературне шістдесятництво, на думку дослідниці, хоча й «світоглядно не встигло оформитися як могутня генераційна сила», проте спромоглося утвердити цілісне «національно-релігійне розуміння батьківщини»⁵⁰ (ґрунтоване насамперед на принципах духовної мужності та «лицарського кодексу чесності»), то «покоління постепохи» (за означенням Роксани Харчук) «зависає в колоніалізмі, не виробивши потужного світогляду»: воно несе в собі

минулу симптоматику шістдесятництва й сімдесятництва, загалом — порубіжний симптом, адже воно онтогенетично сформувалося у 60–70-ті, вперше виявилось у 80-ті, перебудувало себе в 90-х, а на початку ХХІ ст. почало робити підсумки⁵¹.

І якщо Л. Костенко як носію світогляду «романтичного шістдесятництва» йдеться про можливість відновлення занепалих національних духовних цінностей у молодшому поколінні, то О. Забужко, опозиційно налаштована проти шістдесятницької «неонародницької» ідеології (інфікованого страхом «малоросійського резервату»⁵²), говорить про необхідність вироблення українського культурного націоналізму наново, на принципово інших засадах («Де я — там і буде вітчизна — / І вітчизна в мені ще колись упізнає себе»⁵³).

Ще в «Польових дослідженнях з українського сексу» (1996) О. Забужко влучно, хоча й дещо іронічно, окреслила сучасну літературу як форму національної терапії:

Короткий курс психоаналізу, шлях до душевного здоров'я: знайти причину, і проблема зніметься сама собою. Чому досі нікому не спало на думку, що те саме можна б проробляти й з народами: пропсихоаналізував гарненько цілу національну історію — і попустить, як рукою зніме. Література як форма національної терапії. А що, not a bad idea. Шкода, що в нас, власне, нема літератури⁵⁴.

А Л. Костенко на одній із прес-конференцій з приводу появи «Записок...» зауважила, що рішення таки надрукувати цей твір було зумовлене вкрай не-

⁴⁹ Жакупбекова Д. А. Теория субъекции Джудит Батлер // Вестник КарГУ. — 2006. — № 1. <http://articlekz.com/node/951> [доступ: 20.01.2014].

⁵⁰ Зборовська Н. Код української літератури... — С. 351–353.

⁵¹ Там само. — С. 396.

⁵² Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 600.

⁵³ Забужко О. Друга спроба. — С. 127.

⁵⁴ Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. — К., 1996. — С. 52.

задовільною політичною та культурною ситуацією, яка склалася в сучасній Україні.

Я абсолютно не заважала ані літературному процесу, ані політикам, нікому. Але я дивилася і розуміла, до чого йдеться. Це дуже тяжкий стан. І оце, власне, результат: у цій книжці є частина цього результату, що я ці роки перемучилася і думала, до чого йдеться. Тепер дійшло вже. Вже дійшло. Треба це перебороти, бо втратимо Україну. <...> Нам треба утриматися над краєм прірви. <...> Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь⁵⁵.

Отже, обидві письменниці, образно кажучи, одягають на себе «лицарські обладунки» та «беруться до справи» порятунку української державності (бо треба знову «хапати голіруч те колесо Історії, щоб не зірвалося»⁵⁶ та заходитись коло «ліквідації розриву»⁵⁷ української лицарської традиції), фактично переймаючи на себе функцію чоловіків. Можливо, саме тому сприйняття «Польових досліджень з українського сексу» та «Записок українського самашедшого» широким читацьким загалом в обох випадках було скандально-негативним — насамперед через їхню невідповідність очікуваним культурним стереотипам. У випадку з «Польовими дослідженнями з українського» сексу це була надзвичайно відверта (як для української свідомості) тема сексу (до того ж ще й незадовільного) та «неприпустима» для української жінки (а надто письменниці) брутальна лайка. У сприйнятті «Записок українського самашедшого» когнітивний дисонанс був спричинений невідповідністю образу автора / наратора роману сформованому в суспільстві вже міфологізованому канону видатної незламної «поетеси-героїні» (про це свідчать, наприклад, найбільш характерні висловлювання із коментарів, уміщених у статті «Хто образив Ліну Костенко?»⁵⁸: «Ця маска (героя-програміста. — *Н. Л.*) придумана для того, щоб захистити приватність Ліни Костенко. *Жінки*, яка має свій імідж і свою міфологію» (Віктор Неборак); «Мистецтво — це те “як” на мою думку, це “як” — фіаско. Це *не явище стилю*. Не роман» (Юрій Кучерявий) (курсив мій. — *Н. Л.*). Та й сама Ліна Костенко зізнавалась, що давався їй цей твір дуже складно — і через те, що писати треба було від імені чоловіка, і через прозовий формат:

Це відповідальна робота — прозу писати. Колись мені сказав Валерій Шевчук, коли почув, що я пишу прозу: «А, тепер розумієте, це вам не віршики писати». І ви знаєте, це правда. Прозу страшно важко писати. Вірші пишуться паралельно. І я зрозуміла, що вірші — це лівою рукою⁵⁹.

Окрім того, обраний обома письменницями «формат» письма у цих творах сприймається як неорганічний, штучний конструкт — неприпустима (недо-

⁵⁵ Костенко Л. Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь // Тиждень.UA. — 25 грудня 2010. <http://tyzhden.ua/Culture/5934> [доступ: 20.01.2014].

⁵⁶ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 327.

⁵⁷ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 607.

⁵⁸ Славінська І. Хто образив Ліну Костенко? // Українська правда. — 10.02.2011. <http://life.pravda.com.ua/columns/2011/02/10/71877> [доступ: 20.01.2014].

⁵⁹ Костенко Ліна. Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь...

зволена патріархальним каноном — у випадку О. Забужко) та невдала (непереконлива — у Л. Костенко) спроба «привласнення» маскулінного дискурсу задля критики цієї самої маскулінності, яка апріорі (згідно з «правильною» соціальною моделлю) має належати до чоловічої реалізації.

Маскулінізованість дискурсу як пост/колоніальність

Відповідно до визначення гегемонної та маргіналізованої маскулінності (за класифікацією Роберта Коннелла), в умовах колонізованої культури (і, як наслідок, анти/постколоніальної свідомості) можлива тільки «маргіналізована маскулінність», характерна для представників соціальних груп або національних спільнот, над якими здійснюється домінування. Ці спільноти часто стають об'єктами дискримінації, що на рівні символічних репрезентацій проявляється через агресивний деструктивний дискурс як психологічну реакцію на загрози світу.

Вивчаючи специфіку реалізації альтернативних маскулінних практик у «пізньорадянському» дискурсі, що були об'єднані протестом проти радянської гендерної системи, дослідники зауважують їхню зорієнтованість на «компенсуючу маскулінність», яка мала виразний патріархатний характер і розвивалась переважно в «радянській неформальній або квазіпублічній сфері»⁶⁰. До цієї сфери відносять, серед іншого, культурні середовища та дисидентський рух. При цьому атрибутами «справжньої мужності», протиставленими «справжній жіночності», для цих «альтернативних маскулінностей» постають «Діяння, Честь і Стиль» — цінності, що є основою лицарського кодексу і для «незламної Ліни»⁶¹, і для «затятої» та провокативної О. Забужко.

Фактично обидві письменниці втілюють у своїй творчості свідомо культивовану в українській культурі протягом усього ХХ століття героїчну «іпостась жінки-побратима»⁶². Але для Л. Костенко ближчою виявляється модель мужньої жінки-воїна, сформована патріархальною традицією. За С. Павличко, це

войовнича жінка, яка в час небезпеки для держави і нації стає поряд з чоловіком і зі зброєю в руках захищає батьківщину. <...> Кожна жінка має реальний шанс стати такою богинею з мечем у руках (мається на увазі «колосальний монумент жінці-матері з мечем і щитом у руках, який височіє над Києвом». — Н. Л.), особливо в українському суспільстві, для якого війна, поневолення, боротьба за незалежність, страждання є лейтмотивом історії⁶³.

⁶⁰ Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в познесоветском дискурсе...

⁶¹ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина перша) // Арт-Вертеп. — Квітень 2009. <http://artvertep.com/print?cont=8292.html> [доступ: 20.01.2014].

⁶² Юрчук О. У тіні імперії... — С. 53.

⁶³ Павличко С. Фемінізм... — С. 118.

Тоді як героїні О. Забужко намагаються утвердити зворотну парадигму «по-братимства», в якій домінантну позицію займає жінка, вимагаючи для себе (а отже, і для ефективної боротьби) рівноцінного, гідного чоловіка-партнера.

Жорсткість, раціональність та войовничість дискурсу, яким відзначаються твори О. Забужко, напряму співвідносяться (зокрема, нею самою також) із характеристиками мови як дискурсу влади: «дискурс насильства, зокрема лайки й прокльони, є невід'ємною складовою всякої, за Роланом Бартом, “енкратичної мови” — мови влади»⁶⁴. Позаяк у патріархальному суспільстві владний дискурс асоціюється із чоловічим як панівним, то його «привласнення» наратором-жінкою сприймається як «імпліцитна заявка на владу». Але при цьому, розмірковуючи про статус національного героя у сучасній українській культурній свідомості як виразника насамперед «культу сили», фізичного або владного домінування та посилаючись на працю Франца Фанона «Виволанці землі» (*Les damnés de la terre*, більш відому в доступних україномовних перекладах за назвою «Гнані і голодні»), О. Забужко констатує, що для підлеглої культури

схильність вбачати репрезентацію національної величі насамперед у найочевидніших, найбуквальніших формах силового переважання, органічно пов'язаних з *насильством*, <...> доводиться розцінювати як недвозначний прояв національного безсилля — як пряму проекцію назовні нашої (української. — *Н. Л.*) прихованої, безвихідно накопичуваної *колоніальної агресії*⁶⁵.

Так само й застосування ненормативної лексики та інших вербальних форм агресії, яка «має на меті упослідження, або ж символічне зруйнування, предмет мовлення»⁶⁶, є виявом не так реальної домінантної позиції, як прагнення до силового домінування, що, своєю чергою, традиційно співвідноситься з чоловічими (владними, панівними) соціальними ролями. «Саме поняття “маскулінність” нерозривно пов'язане з такими характеристиками, як агресивність, незалежність, незворушність у кризових ситуаціях, активність, грубість, логічність, змагальність прагнення до успіху і т. ін.», — зауважують лінгвісти, визначаючи агресію, грубість і постановку загрози як «виключно чоловічі прояви»⁶⁷. Відтак агресивний дискурс, включаючи мовця у контексти владних структур, у соціальній системі координат автоматично виводить його на рівень маскулінного як чоловічого. «Жіночність-бо обволікає, обтуляє собою, тоді як *masculinum* — завжди твердість протистояння, виклик: *насторч світові*», — переконана О. Забужко⁶⁸. «Агресія — як і мов-

⁶⁴ Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології... — С. 191–192.

⁶⁵ Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine*... — С. 34.

⁶⁶ Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології... — С. 191.

⁶⁷ Чурушкіна А. Прагмалингвистические характеристики маскулінного дискурса. — Москва, 2012. — С. 9.

⁶⁸ Забужко О. Мова і влада... — С. 103.

ні засоби її передачі — бачаться прерогативою чоловіків. І тут уже справа не в патріархальній цнотливості», — погоджується В. Агеєва, коментуючи дразливий стиль «Польових досліджень з українського сексу»⁶⁹. Але одразу ж, полемізуючи з Р. Семковим щодо «авторитарної волі, раціональної регламентації та агресії — рис, які традиційно асоціювалися з чоловіками і які — так і є — накидаються жінці, тільки-но вона починає змагатися з чоловіками на рівних»⁷⁰, — заперечує цю тезу:

Питання лише в тому, чому воля, раціональність і агресія — це чоловічі риси? Вони «традиційно асоціювалися» з чоловічими, але це не означає, що вони такими є, що конститутивні риси жінки як особи — це ірраціональність і покірність, а розум чи волю вона може лише тимчасово привласнювати, позичаючи у «першої» статі, і тоді таємнича жіночність умиць звірюється? <...> І позбавити жінку права на раціональність не менш безглуздо, ніж позбавити чоловіка права на емоції й інтуїцію⁷¹.

Проте часто цитована критиками автохарактеристика протагоністки «Польових досліджень з українського сексу»: «грубо й розв'язно підхоплюється з неї зовсім інша жінка, цинічка з явно приблатньонними, ніби із “зони” вивезеними манерами, зугарна, в разі коли що, й матом засандалити» — сприймається і тлумачиться саме як образ або маска «фалічної» жінки — лотри, яка імітує чоловічу поведінку⁷². Що характерно, така позиція (або й поза, «бійцівська стійка») з'являється в образі головної героїні роману лише у випадках небезпеки — як захист від болісних спогадів, завданих їй образ, особливо принижень. Адже саме «страх, образа, гнів, незахищеність, приниженість, заздрість — словом, усі ті почуття, які вкупі й творять так звану колоніальну агресивність»⁷³, — стають домінантними переживаннями в емоційній палітрі твору. Образа особистої гідності героїні — як жінки і як людини — екстраполюється в О. Забужко на національну колективну кривду та, активізуючи комплекс національної меншовартості, провокує «відрухову» агресивну реакцію. У результаті «за андрогінними масками, найчастіше агресивної з гіперрозвиненими сексуальними бажаннями жінки-лотри, яка імітує чоловічу поведінку, ховається закомплексована фемінна суть»⁷⁴. Убачаючи в цій імітації прояв «розщепленого материнсько-батьківського коду», Н. Зборовська називає роман О. Забужко «унікальною в перехідному часі імітацією патріотизму», що засвідчує, на її переконання, вияв садо-мазохістського постколоніального комплексу нереалізованості української жіночності: «Агресивністю та жорстокістю мстить сексуальна жінка світу за свою невротичну

⁶⁹ Агеєва В. Жіночий простір... — С. 293.

⁷⁰ Семків Р. Привид Лесі // Критика. — 2001. — № 1-2. — С. 19.

⁷¹ Агеєва В. Жіночий простір... — С. 294.

⁷² Юрчук О. У тіні імперії... — С. 204.

⁷³ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine... — С. 39.

⁷⁴ Юрчук О. У тіні імперії... — С. 54.

нездатність любити, тобто за свою неможливість бути аристократичною національною жінкою»⁷⁵.

Отже, можемо говорити про певну набутість, вимушеність (спровокованість) агресивного «чоловічого» (маскулінізованого) дискурсу в орієнтованій на проблему власне жіночої реалізації творчості О. Забужко — як маркер постколоніальної свідомості, носієм якої і постає наразі героїня «Польових досліджень з українського сексу».

У романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» спостерігаємо іншу картину: протагоніст є носієм депресивної свідомості як реакції на тотальну фізичну агресивність зовнішнього світу, і його дискурс так само деструктивний, як і в «Польових дослідженнях з українського сексу», але спрямований він на мазохістичне самозаперечення: «Докторську я не написав, і вже не напишу, кому вона тепер потрібна? Сина не зумів виховати. З дружиною проблеми. Майбутнє щодня стає минулим. Вій»⁷⁶. Тобто агресивний імпульс скеровується на зовнішній світ за принципом зворотної проекції і стає причиною самовиправдання для нереалізованого героя:

Горить Кабул. Димлять руїни веж у Нью-Йорку. Поліція в Пакистані стріляє у демонстрантів. Демонстранти палять американський прапор. Мільйони біженців сунуть через кордони — свої, чужі, наші. В Сан-Домінго ридають люди. Над Чорним морем ридають люди. В Алжирі потоп. У Вінниці хтось підриває маршрутки. До землі наближається метеоритний потік. Америка збирається вдарити по Іраку. У Конго вивернувся вулкан. <...> Прощай, людство! До зустрічі в інших вимірах. Чекаю віртуального літака, як божевільний послів з Іспанії. Одна надія на той літак (с. 185–186).

В обох випадках саме через таку інвективну агресивність (а звідси — жорсткість, лаконічність, обірваність і пафосну категоричність нарації) проявляється українська пост/колоніальна травма. У рецепції Л. Костенко локусом цієї травми стає Чорнобильська «зона» — екологічна катастрофа, з якої починається «відмирання» колективного тіла нації (етносу), водночас виступає лакмусом, крізь який діагностуються духовні хвороби суспільства епохи «незалежності». Для О. Забужко хронологія «національної хвороби» охоплює все ХХ століття, набуваючи фатальної інтенції до самознищення після 1933-го року. Натомість Чорнобильську аварію письменниця тлумачить як повторну онтологічну травму, яка «спрацювала для українців на заражених територіях як своєрідний терапевтичний шок — як “закляття на одцування”, на “одроблення” “поробленого” два покоління тому». І саме Чорнобиль, принісши «перший, гіркий, радіоактивний подих свободи», спричинивши «відтерпання» суспільства, «вихід із паралітичного “рольового кокона”» радянської ідеології, — означив «кінець епохи, що здавалася вічною»⁷⁷.

⁷⁵ *Зборовська Н.* Код української літератури... — С. 434–435.

⁷⁶ *Костенко Л.* Записки українського самашедшого... — С. 11.

⁷⁷ *Забужко О.* З мапи книг і людей... — С. 206–208.

Символічним уособленням національної культурної травми у «Польових дослідженнях з українського сексу» постає травмоване тіло головної героїні:

литки розцяцьковано, як мапу, архіпелагом різнотонних, червонястих і брунатних, лускатих і злущених плям — шрами, порізи, опіки, навіть представлена історія дев'ятимісячної (атож, дев'ятимісячної!!!) mad love, із якої вийшла — правдива madness⁷⁸.

У сприйнятті протагоністки її власні фізичні (як і психологічні) травми, що є наслідком чоловічого травматичного досвіду (упосліджений чоловік мстить-ся залежній від нього жінці за свої страхи й кривди), проектується на загальну травмованість українського етносу і значною мірою зумовлюється цією колективною національною травмованістю — як фізичною, внаслідок репресій, примусової колективізації, голодомору та чорнобильської катастрофи, так і психологічною, починаючи від колоніального комплексу національної меншовартості й завершуючи онтологічною втратою довіри до світу як «дому буття».

На цю етнічну колективну травму, яка відчутно загострюється у період культурної кризи (постчорнобильської, пострадянської, постколоніальної водночас), своєю чергою накладається також і особиста «дитяча травма» самих письменниць: війна та репресії, яких зазнав батько Л. Костенко (як сумно жартує письменниця, її «вперше обшукали ще в колисці»⁷⁹); репресований батько в О. Забужко

і все єдино лиш через відмову підписати в одному сатанинському відомстві один жалюгідний папірець, через, як він казав, право дивитися в очі своїй дитині, — то, повір, така дитина не може не відчувати, якою ціною оплачено цей погляд: як, переданий з покоління в покоління, він упирається в неї всією історичною вагою, фатально зобов'язуючи до відробітку за все, що не збулося»⁸⁰) —

тобто, в концептуальній картині світу в обох письменниць задіюється той самий генетичний «батьківський код» вини як боргу, обов'язку.

Відновлення цілісності світобудови розпочинається з, так би мовити, особистісної терапії, яку здійснює через свою протагоністку авторка «Польових досліджень з українського сексу»: шукаючи адекватного підґрунтя власної екзистенції, аби віднайти шлях і до лікування цілої культурної спільноти, вона приходить до «розуміння, що ця твоя родинна *трагедія нереалізованості* є головною парадигмою історичного буття України»⁸¹.

І Жах чекання Жаху є мій дім,
З якого вихід — тільки через стіну.

⁷⁸ Забужко О. Польові дослідження з українського сексу... — С. 14.

⁷⁹ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина третя)...

⁸⁰ Таран Л. Мені пощастило на старті. Розмова з Оксаною Забужко // Жінка як текст. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упор. Л. Таран. — К., 2002. — С. 185.

⁸¹ Там само. — С. 186.

Бо є ще час знайти такі слова,
Од котрих дріж стене камінну кладку,
І з грюком мур розійдеться, і дим,
Чи – золотавий слуп, – сяйне в навстіжний вилом,
І я ступлю в його конічний зріз –
І камінь, що летить,
Обернеться на птаха.
(«Цієї ночі, певно, прийде жах...»⁸²)

Пробивання муру національної «рокованості» спільноти (через яку «сини, шляхетні духом, / Дзвінки на вдачу, мов дамаська сталь, / На жужелицю в наймах зотлівали»⁸³), безумовно, вимагає «таких» слів, які несуть у собі войовничу енергетику руйнування, через що така «маскулінізація жінки» тлумачиться як «нарощування в її психології інстинкту смерті»⁸⁴. Н. Зборовська схильна тлумачити застосовану в романі методику «агресивного, мордючого мовлення» та пов'язану з ним «актуалізацію фемінізму на основі імперського психотипу Проститутки»⁸⁵ як неусвідомлене (з чим можна сперечатися)

руйнування української мужності, що загалом обумовить реконструкцію коду української літератури на всіх рівнях – художньому та аналітичному. Деконструкція українського коду виразно простежується через ставлення до монотеїстичного християнства, коли перевага віддається політеїстичному язичництву⁸⁶.

У зв'язку з цим виникає питання: чи справді О. Забужко руйнує традиційний український культурний код, ґрунтований на патріархальному принципі мужності, чи «істерична агресивність» її дискурсу спричинена тим, що цей «чоловічий», «батьківський» код виявляється *вже* зруйнованим і, отже, «руйнувати їй нічого – вона вдається до кастрування відсутньої чоловічої “фалічності”»⁸⁷.

Коментуючи цитату зі щоденника Олександра Довженка «мов атом <...> розпався клас селянства, обернувшись в людство», О. Забужко включає її в сучасний постколоніальний контекст та інтерпретує в розрізі апокаліптичної свідомості людини «постчорнобильської епохи»:

«розпався» саме той клас, який у «людстві» відповідав за зв'язок із природою як «матірним лоном» виду, був, за самим родом занять, стихійним носієм за визначенням «найконсервативнішої» – екологічної свідомості. Із «розпадом» цього класу «пуповину» було розірвано – і наше «людство» шугонуло в самостворену «реальність другого порядку», як стратостат без підстраховки. <...> Далі вже можна було і в самій природі «розщеплювати» що завгодно і як завгодно – аж до «атома» включно⁸⁸.

⁸² *Забужко О.* Друга спроба... – С. 221.

⁸³ Там само. – С. 220.

⁸⁴ *Зборовська Н.* Код української літератури... – С. 457.

⁸⁵ Там само. – С. 439.

⁸⁶ Там само. – С. 436.

⁸⁷ *Юрчук О.* У тіні імперії... – С. 54.

⁸⁸ *Забужко О.* З мапи книг і людей... – С. 205

Проекція проблеми затраченої культурної цілісності на сучасну українську дійсність, позначену «травмою народження» (інакше — «наглого незалеження»), є відчайдушною спробою вибудувати модель можливого відновлення та відживлення політичного «тіла нації» згідно із законами міфотворення:

подібно як у народних казках мертва вода зрошує й гоїть порубане-посічене тіло героя, але щойно жива вода повертає йому, цілісінькому й бездиханному, життя, — так і адміністративне врядування, кордони, митниці і т. д. надають державному утворенню *тіло*, котре, проте, без «живої води» спільної *ідеї*, об'єднавчого духовно-культурного змісту («скажіть-нам-яку-Україну-ми-будуємо!») ніколи не зіпнеться на ноги⁸⁹.

Написані ці рядки було 1994 року. А вже в 1995 році в інтерв'ю Людмилі Таран О. Забужко зауважує:

Тої, патріархальної етнокультури вже нема — її зруйновано ґвалтом, розкуркулено, загнано до колгоспу, посаджено в кількості «100 тис. подруг» на трактор, вібрації якого абсолютно протипоказані жіночому організмові, вислано до Сибіру, де вона віддавалась конвоїрові за миску баланди, доведено голодом і страхом до найвищої у світі клініки чоловічої імпотенції та жіночої фригідності, — і намагатися, після всього цього, відродити її в живому вигляді так само безнадійно, як гальванізувати трупа⁹⁰.

У «Записках українського самашедшого» Л. Костенко також наявні яскраві образи травмованого / зруйнованого національного тіла. Лейтмотив розчленованого (позбавленого голови) тіла, символом якого стає «тарашанське тіло», позбавлене ідентифікаційних ознак (протягом роману наратор постійно коментує процес його упізнання як решток журналіста Гіі Гонгадзе та кількразового спростування результатів численних ідентифікаційних експертиз), увиразнює проблему розчленованого (зруйнованого) українського суспільства як колективного тіла: «Ми гвинтики й шурупи віджилої системи, вона скрипить і розвалюється, продукти розпаду інтоксикують суспільство...»⁹¹

Відрізання голови сам наратор тлумачить як позбавлення самочинності, особистісної спроможності та «здорового глузду», розуму:

То чотири одрізані голови на снігу в Чечні, то «тарашанське тіло» без голови, то голова без тіла в куцах біля авто зупинки в Одесі. <...> Скоро людство, як той святий Діонісій, ітиме з власною головою в руках, а на плечах у нього буде віртуальна голова, набахтурена абсурдом безвиході⁹².

Водночас мотив відрізаної голови є класичним символом кастрації — позбавлення активної (самовладної, панівної) позиції свідомого «Я» індивіда, втрата психічної цілісності особистості, або — у контексті твору Л. Костенко — ці-

⁸⁹ Забужко О. «Психологічна Америка» і азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса... — С. 215.

⁹⁰ Тарнашинська Л. Жінка як текст... — С. 183.

⁹¹ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 15.

⁹² Там само. — С. 14.

лісності (органічної єдності) національної культури, яку «запустили в майбутнє під знаком одрубаної голови»⁹³.

Так розчленоване тіло нації, відображене в епізоді зведення монументу Незалежності, несе очевидні знаки символічної кастрації етносу:

Якби я був художником, намалював би цей сюр – глухий зелений паркан, оранжеві метелики жилетів, а вгорі над Майданом фрагменти нашої Незалежності в залізному дзьобі крана. У повітрі погойдується то рука, то нога, голови ще немає⁹⁴.

А одне зі сновидінь протагоніста безпосередньо оприявнює материнський кастраційний комплекс інфантилізованої свідомості: «Снився кошмар. Змій велетенський, всесвітній — ворухиться, сичить, підповзає. Але моя мертва мати кинулася до нього і задушила власними руками»⁹⁵. Втрату українськими чоловіками маскулітності — буквально як чоловічої спроможності — недвозначно ілюструє також символіка іншого сновидіння, присвяченого невдалій ініціативній спробі героя: «Снилося, що я Тарас Бульба. Хотів повести козаків у бій, а ні в кого не виявилось шаблі. Всі шарудять у сіні»⁹⁶.

У такому контексті подвійного значення набуває і нав'язливо повторюваний у романі рефрен: «лінію оборони тримають мертві». З одного боку, він окреслює певний захисний бар'єр національної «притомності» (історична пам'ять, родовий спадок, дух предків тощо), який боронить українську культуру від остаточного самознищення. З іншого — це замкнене коло вини-боргу перед минулим, а водночас — неможливість вийти за межі безперервного ланцюга жертви-спокути-нової жертви.

Такі мотиви характерні і для творчості О. Забужко, хоча й у дещо іншому реєстрі — як обов'язку живих перед мертвими, що не збулися:

О скільки їх в мені, як олово, тяжких
Обірваних життів, ворухиться й бугриться
<...>
І з-за її межі, де вічна німота
І хто-для-чого-жив — вже більше не відкриє,
Біжить крізь мене струм постійних «пам'ятай!» —
І лезом ножовим впирається під шию...
(«Роковані на смерть ідуть мені навстріч...»⁹⁷)

Цей обов'язок і спричинює внутрішній конфлікт майже всіх головних персонажів у творах О. Забужко — між особистісною фемінною творчою екзистенцією та маскулітною (у розумінні громадянської активності) «покликаністю» до відпрацювання «за чотирьох — просто тому, що ті решта троє не народилися». Цей конфлікт відображений і на рівні авто-нарації:

⁹³ Там само. — С. 60.

⁹⁴ Там само. — С. 163.

⁹⁵ Там само. — С. 177.

⁹⁶ Там само. — С. 351.

⁹⁷ Забужко О. Друга спроба... — С. 245.

В умовах нормально збалансованої культури я б зосередилася лише на літературі, де нині реалізую свої задуми відсотків на 40–50. І знаходила би час вряди-годи поімпрорвізувати на давно забутому піаніно <...> – словом, поступилася би більшістю *набутих* «раціональних настанов» задля «чистого артистизму», а тоді й «імідж» був би інакшим⁹⁸ (курсив мій. – Н. Л.).

Отже, починати осмислювати проблему маскулінізації українського жіночого письма (і дискурсу зокрема) необхідно з питання про незадовільність (неповність, незрілість тощо) сучасного чоловічого дискурсу. Мусимо погодитись із висновками Наталії Загурської:

специфіка політичної конструкції української маскулінної тілесності, як і національної тілесності в цілому, зумовлена, на наш погляд, українським колоніальним і постколоніальним контекстом. <...> не дивлячись на позірну зовнішню цілісність і успішність процесу набуття української «національної статі» у пострадянських умовах, реальність українського маскулінного повільно, але впевнено розкривається раною, краєм якої на межі загрожують співпасти з межами самої реальності⁹⁹.

А вже звідси — як наслідок «ушкодженості» чоловічого генотипу —

невідповідність істеричної жінки своєму тілу (через «незможність зреалізувати власну агресивну інстинктивність в українському чоловічому світі») дає привід говорити про таку семантику істеричної тілесності, в результаті якої створюється надлишкова соматика з допомогою слова як уявного тіла¹⁰⁰.

При цьому, що цікаво, отілеснення слова, надання йому буквально фізичної дотиковості здійснюється у рецепції О. Забужко відповідно до стилістики магійного ритуалу, тобто у вимірі питомо жіночого (фемінного, бо — суто чуттєвого й плинного) відьомського прочування світу / слова як живої матерії:

дарма що незрозуміла, на очах у публіки стяглася довкола тебе в прозору, мінливо-вряхтучу, немов із рідкого шкла виплавлювану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалося, розверзалось провалами, набігало вогнями — й знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання, ти відчитала — оповита, просвітліла й захищена, оттоді-то було й втямити, що дім твій — мова, яку до пуття хіба ще скількасот душ на цілім світі й знає, — завжди при тобі, як у равлика, й іншого, непересувного дому не судилось тобі, кобіто, хоч як не тріпайся¹⁰¹.

Словесна творчість, особливо поезія, на переконання О. Забужко, має цілющу силу інтуїтивного таємного знання, доступного лише такому «“ підключенню” до “іночастотного” ефіру, в якому живуть ненаписані твори», що їх митець лише «оприсутнює у фіксованій формі»¹⁰². Зрозуміло, що маскулінній опції,

⁹⁸ Тарнашинська Л. Жінка як текст... — С. 194.

⁹⁹ Загурська Н. Украинское мужское тело как травмированный объект // Гендерные исследования. — № 14. — С. 206.

¹⁰⁰ Зборовська Н. Код української літератури... — С. 438–439.

¹⁰¹ Забужко О. Польові дослідження з українського сексу... — С. 5.

¹⁰² Таран Л. Мені пощастило на старті... — С. 195.

зорієнтованій на раціональне структурування та логічне пояснення / опанування світу, такий реєстр творчості недоступний. Недаремно в О. Забужко метафорою беззахисності, вразливості людини стає «сплячий мужчина»:

кожен із нас кожної миті цілком несвідомо –
сплячий мужчина
(«Така кругла, як глобус...»¹⁰³)

Неспроможність досягнути раціонально те, що треба відчутти, пережити і, отже, прийняти, робить чоловіка (та, відповідно, репрезентовану ним фалоцентричну культуру) беззахисним перед постколоніальним хаосом, який переживає Україна на межі тисячоліть.

Про цю ж беззахисність, розгубленість і вразливість українських чоловіків, яких «невідрефлектованість втрати ілюзії набуття маскулітності імперського типу в українському постколоніальному культурному просторі призводить до меланхолії мазохістського типу»¹⁰⁴, говорить у «Записках українського самашедшого» і Л. Костенко, примушуючи свого героя постійно рефлектувати, аби таки віднайти втрачену рівновагу в собі самому та втриматись на краю прірви.

Специфіка вияву постколоніального синдрому в романі Ліни Костенко цікаво розкривається крізь призму запропонованої Оленою Юрчук типологізації української чоловічої ідентичності в контексті творчості «шістдесятників». Дослідниця виокремлює три стадії «опору імперському дискурсові / захисту від нього: стратегії роздвоєння (“двійництво”, герой/автор — “крутій”), стратегії міфотворчості (різні варіанти пророцтва) і стратегії деструктивної гри (блзнювання)», виокремлюючи блзнювання як форму «антиколоніального обігрування імперсько-тоталітарної ідеології та актуалізації в українській культурі героя»¹⁰⁵. Імітація такого чоловічого дискурсу в «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко виявляється на двох рівнях: 1) блзнювання автора (наприклад, трагічно-іронічна саморефлексія над історією написання роману:

Мені дуже шкода було свою рідну, незалежну державу, не хотілося писати чогось прикрого. Але коли я побачила, що ми її втрачаємо, що це моральна катастрофа, і винуваті не тільки вороги, а часто самі українці, *і навіть патріоти, і навіть з вусами*, я свідомо на це пішла, бо колись треба просто скинути з себе останні ілюзії і треба втриматись над краєм прірви¹⁰⁶)

супроводжується концептуальним самоцитуванням ключових, на думку письменниці, ідей твору: «Мужчини моєї нації можуть схопитися за голову, за

¹⁰³ Забужко О. Друга спроба... — С. 256.

¹⁰⁴ Загурская Н. Украинское мужское тело как травмированный объект... — С. 208.

¹⁰⁵ Юрчук О. У тіні імперії... — С. 59.

¹⁰⁶ Ліна Костенко презентувала нову книжку — прозовий роман «Записки українського самашедшого». http://www.ukrinform.ua/ukr/news/lina_kostenko_prezentuvala_novu_knigku_prozoviy_roman_zapiski_ukranskogo_samashedshogo_971534 [доступ: 20.01.2014].

серце, за кишеню, за матню, але ніколи не захоплюється за зброю», та водночас Л. Костенко вдається до, так би мовити, артистичного кокетування: «Але я не навмисне. Це не епатаж»¹⁰⁷; 2) сам персонаж є блазнем (свідомим «лузером» — за Тамарою Гундоровою¹⁰⁸). Лузерство (блазнювання) тут слід розуміти як спосіб самоусування героя, зняття із себе відповідальності за катастрофу світу.

Незадоволення і невпевненість у собі, розчарування у соціумі, непорозуміння з дружиною, батьком, сином, — зазначає Т. Гундорова, — усе це маркує його (головного персонажа «Записок українського самашедшого». — *Н.Л.*) лузерські настрої початку двохтисячних¹⁰⁹.

Відповідно до сформульованої Симоною де Бовуар моделі героїчної поведінки видатної людини, «люди, яких ми називаємо великими, — це ті, хто так чи інакше звалив на свої плечі тягар світу; хтось несе свою ношу впевнено, хтось не подужав, але вони передусім взяли на себе цей величезний тягар»¹¹⁰. Із цього погляду лузер (за самоозначенням протагоніста — «лох») постає нереалізованим героєм, який відмовляється від здійснення своєї місії, відмовляється від боротьби, боячись неминучої поразки, і тому заздалегідь погоджуючись на роль переможеного: «цілковите розуміння, що від тебе нічого не залежить, звільняє від відповідальності»¹¹¹. Мало того, в умовах тотальної абсурдності й катастрофічності світу, як його бачить головний персонаж твору, таке відмежування (у формі цинізму, що його практикує Лев, інвертований на пустелю, або байдужого відсторонення від «чужих» проблем, як це робить «друг із Каліфорнії») стає чи не єдиним способом порятунку власної особистості, набуття, за Фридрихом Ніцше, «свободи» від звихненої реальності: «якщо від мене нічого не залежить, то і я не залежу ні від чого»¹¹². Однак не варто забувати, що цей образ лузера створений представницею «старшого» покоління і радше відбиває погляд «батьків» на «невдатних» дітей, аніж позицію самих дітей. Так інфантильність персонажа відсилає до постаті домінуючої вимогливої матері, яка до того ж є носієм мужнього романтичного «батьківського» коду.

Виходить, що трагічне сприйняття реальності автором-шістдесятником — репрезентантом покоління, яке сходить з історичної сцени, — підсумовує Т. Гундорова, — й уявлення про фатальну долю України накладається на мислення сучасного покоління, якому відмовлено право вибору¹¹³.

Принципово інакшу позицію займає протагоністка твору О. Забужко, постулюючи принципи елітарності, культурної аристократичності та ніцшеансько-

¹⁰⁷ Костенко Л. Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь...

¹⁰⁸ Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. — К., 2013. — С. 202–203.

¹⁰⁹ Там само. — С. 202.

¹¹⁰ Бовуар С. Друга стаття. — К., 1995. — Т. 2. — С. 370.

¹¹¹ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 288.

¹¹² Там само. — С. 311.

¹¹³ Гундорова Т. Транзитна культура... — С. 419.

го волюнтаризму. Щоб розглядати всесвіт як свій світ — винуватитися його помилками і славитися його здобутками, — треба належати до касти привілейованих; лиш їм вільно порядкувати в світі, обмірковано змінюючи його; лиш вони годні пізнати себе в ньому і — спробувати лишити свій слід¹¹⁴.

Описана Симоною де Бовуар формула пасіонарності майже повністю відповідає «лицарському кодексу» О. Забужко, з єдиним суттєвим уточненням: він розрахований на чоловічу (або ж позастатеву¹¹⁵) реалізацію і передбачає маскулінну модель поведінки.

Перверсивний гендер

Чому Л. Костенко обрала головним героєм свого роману чоловіка, та ще й неспроможного, за його власним зізнанням, виконувати чоловічі функції, не реалізованого ні в соціальній (громадянській), ні в особистісній, ні в інтимній (сексуальній) сферах? Сама авторка уникає коментувати цей момент, перекладаючи відповідальність на текст та його персонажів: «Я подумала, як я почну цей роман. І виникла фраза перша. <...> Мій герой сказав мені: “Я завжди був нормальною людиною”. Так почався “чоловічий роман”»¹¹⁶.

Цілком у душі патріархальної свідомості людське (загальне, універсальне) для Л. Костенко — це апіорі чоловіче. «Ця проза написала мене», — зізнається Л. Костенко, підтверджуючи, що саме чоловічий (логоцентричний, владний) дискурс визначає інтенції творчості митця, свідомого власної громадянської позиції. Отже, не митець обирає, умовно кажучи, гендер, у межах якого він хоче реалізуватись, а сам гендер (соціально окреслена роль) обирає митця¹¹⁷. Цей принцип слухний не лише для аналізованого роману, а й для всієї творчості Л. Костенко, яка мусила

...стати, за відомим висловом, не поетесою, а поетом, говорити про загальнозначуще, прилучитися до найважливіших колізій своєї доби, але змиритися з тим, що це загальнозначуще, загальнолюдське — часто синонімічне чоловічому, і жіночий досвід, жіночий погляд на світ тут важить мало¹¹⁸.

У творчості Л. Костенко чоловіча «оптика» — спосіб побачити себе (жінку) збоку. Три основні чоловічі персонажі, від імені яких здійснюється нарація — інтелігент, що рефлексує, раціональний скептик та мудрий інтелектуал, — утворюють систему дзеркал, у яких так чи інакше відбивається сам автор (авторка). Протагоніст, який постійно апелює до покоління шістдесятників як носіїв

¹¹⁴ Бовуар С. Друга стаття... — С. 371.

¹¹⁵ «Досьогоднішнє втілення людини — чоловік, а не жінка, — зауважує С. де Бовуар. — Хіба що Свята Тереза, котра, існуючи поза статевою диференціацією, <...> спромоглася поєднати свою історію, проблеми, сумніви, надії із загальнолюдськими» (Там само).

¹¹⁶ Костенко Л. Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь...

¹¹⁷ Див. детальніше: Батлер Дж. Психика влади: Теорії суб'єкції...

¹¹⁸ Агеева В. Жіночий простір... — С. 271.

справжніх духовних цінностей та окреслює їхню роль у процесі «розбудови нації», забезпечує необхідний авторці ефект відчуження та романтичної ідеалізації власного минулого. Умовно кажучи, він транслює погляд митця на своє покоління очима наступного покоління, позначеного комплексом вини за власну неспроможність. Другий персонаж — alter ego протагоніста, «Лев, інвертований на пустелю». Він утворює дзеркальну проекцію і для самого протагоніста («все, що я не дозволю собі подумати, він скаже»¹¹⁹), і для авторки: «його можуть всі незлюбити, бо він ставить дуже тяжкі питання. Може, то вже я, але не у своїй іпостасі жіночій»¹²⁰. І третій дзеркальний вимір — батько героя, «шістдесятник»-перекладач, який втілює «правильний батьківський код» покоління (мужній, мудрий та успішний, зокрема і в особистому житті — тобто спроможний в усіх сенсах цього слова інтелектуал). Саме через нього здійснюється зумовлена патріархальним каноном об'єктивація авторського дискурсу (чоловічий модус постає як універсальний).

Однак між батьком і сином (причому головний герой у цій подвійній опозиції водночас виявляється і невдалим сином, і неправним батьком) взаємної проекції не відбувається, що позначає онтологічний розрив поколінь — між наратором та його сином уже «прірва». Так само не включений у систему взаємних проекцій Тінейджер («погляд як-із-космосу-і-ніяких-позивних»), який репрезентує нове, вже принципово інакше «покоління Z». Окрім того, він не такий, як його ровесники, дитина-індіго. Він теж програміст, але талановитий та вже доволі успішний, він слухає звуки природи замість навколишнього інформаційного шуму і створює свою віртуальну реальність, максимально наближену до моделі Едему, симулякр щасливої країни, де всі переживаються (бо в умовах сучасних технологій слово втрачає свою сакральну вагу, перетворюючись на інформаційний шлак). Потенційно Тінейджер та син протагоніста — це діти, що не успадковують досвід батьків, а отже, не переймають і родові травми. За теорією Л. Костенко, саме вони і мають здійснити «новий старт» культури.

Ще один чоловічий персонаж, який утворює паралельний дискурс роману — Микола Гоголь. Дружина протагоніста марно досліджує творчість саме цього «російського письменника, але українського генія». Як зауважила О. Юрчук,

Національний інфантилізм є парадоксальною формою опору-захисту від імперських структур. Він пов'язаний зі *стратегією роздвоєння («двійництва»)*, за якою чоловік-інтелектуал націлений на розвиток власного національного та водночас не мислить цей розвиток за межами імперської дійсності. Сприяючи національній культурі <...>, він при цьому думає про її меншовартісність порівняно з імперськими зразками і цим маргіналізує відновлені національні структури. <...> Виразно ілюструє цю трагедію М. Гоголь, який затиснув власне єство в зашморгу російського імперського, будучи не українським пись-

¹¹⁹ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 295.

¹²⁰ Костенко Л. Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь...

менником, який пише російською мовою, а російським, який зображає «зручну» для імперії Україну¹²¹.

Це питання потребує окремого дослідження, але наразі можна припустити, що інтерес Л. Костенко до неоднозначної постаті Гоголя пов'язаний із кризою культурної ідентичності та спробою її відновлення (або і зміни самої парадигми колоніального «роздвоєння»). Назва дисертації «Герменевтика історичних детермінацій творчості Гоголя», як і одного з її розділів, що має відображати стан сучасної культури («Дискурс новітніх рецепцій Гоголя в аспекті деградації культурного коду»), недвозначно свідчать про той «діагноз», який за допомогою Гоголя ставить письменниця українській дійсності початку ХХІ століття. Але це не проблема самої Л. Костенко як особистості, це проблема суспільства. Тому й постать Гоголя подається у творі відсторонено, крізь подвійну перспективу: чоловік цитує репліки дружини, які є цитатами з Гоголя і, водночас, її реакцією на певні сучасні події та ситуації. Тобто це Гоголь, «науково» інтерпретований дружиною нереалізованого українського чоловіка (до того ж, близького до божевілья), за яким виразно проглядає постать автора.

Окремим аспектом «перверсивного» гендеру в романі Л. Костенко постає тема фемінізму. Доводиться констатувати, що авторка принципово й категорично не приймає феміністичний рух. За цим неприйняттям прослідковується її небажання навіть вникати в сутність проголошуваних феміністками концептів, що нагадує типову патріархальну позицію: фемінізм породжений не проблемою нерівноправності статей, а ситуацією незадоволеності жінок чоловіками, які більше не відповідають маскулінній моделі «справжнього чоловіка». Тобто йдеться про ситуацію «вимушеного фемінізму» і, отже, «нездорову» маскулінізацію жіночого дискурсу, коли саме «чоловіча фемінність» вмотивувала потребу жіночої мужності¹²². Або, як зауважила дружина протагоніста роману, дорікаючи йому за бездіяльність: «Я ж не тому можу, що я можу, а тому, що ти не можеш!»¹²³

Для Л. Костенко фемінізм — цілком у межах патріархального світогляду — це «збій програми», симптом хворого суспільства. Той образ феміністки, який вона вибудовує, — це груба, різка, агресивна істота, яка багато курить, п'є багато кави та проявляє підвищену соціальну активність, розробляючи глобальні проекти перебудови суспільства. При цьому вона незадоволена сексуально, нереалізована як жінка (через брак справжніх чоловіків, здатних «убити лева»), і саме тому нервова і дратівлива.

Стосовно такого стереотипно-упередженого сприйняття образу феміністки доречно буде згадати, наприклад, характерну полеміку Соломії Павличко з Юрієм Іздриком:

¹²¹ Юрчук О. У тіні імперії... — С. 55–56.

¹²² Там само. — С. 51.

¹²³ Костенко Л. Записки українського самашедшого... — С. 158.

Проблема фемінізму, за Іздріком, полягає в тому, що феміністки не знайшли своїх коханців леді Чатерлей, тих справжніх крутих чоловіків, які покажуть (передовсім своєю сексуальною суперпотенцією), де лежить щастя жінки. Аргумент, треба сказати, відомий¹²⁴.

На переконання С. Павличко, таке категоричне заперечення феміністичних ідей багато в чому є спадком радянської ідеології:

Антифемінізм, який є частиною глибоко закоріненої зневаги сучасного українського пострадянського суспільства до жінок <...> заховується там, де на поверхні — захоплення, адорація, оспівування, навіть ототожнювання зі святістю.

Цікаво, що часто противниками фемінізму виявляються «колишні дисиденти, які жертвували своєю особистою волею за політичні свободи сьогоденного дня»¹²⁵.

У «Польових дослідженнях з українського сексу» проблема феміністично зорієнтованої, сильної та успішної жінки на фоні слабких, інфантильних, глибоко травмованих чоловіків подається зовсім з іншої культурно-історичної перспективи. На переконання героїні роману, українські жінки опиняються у характерній для колонізованої культури патовій ситуації «подвійного підкорення», бо не можуть протистояти своїм упослідженим і приниженим українським чоловікам, аби не перейти на бік ворога, котрий їх скалічив: «ми приймали й любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх — означало б стати по стороні тих, чужих? Що єдиний наш вибір, отже, був і залишається — межі жертвою і катом: між небуттям і буттям-яке-вбиває»¹²⁶. Тобто для О. Забужко, хоча вона й позиціонує себе як феміністку, підлеглість національна є значно болючішою, ніж підлеглість гендерна. Остання виступає лише наслідком «рабської залежності» як проблеми української культурної свідомості загалом.

Загалом жодна з авторок не розглядає проблему нерівноправності статей, адже не бачить цієї проблеми, принаймні в українському суспільстві. Насамперед їм ідеться про пошук способів подолання тієї тотальної кризи національної маскулінності, через яку жінки змушені працювати «за чотирьох» і перебирати на себе невластиві їм чоловічі функції, жертвуючи при цьому власне жіночою (жіночною) самореалізацією.

Надзвичайно цікаве спостереження із цього приводу висловлює Є. Кононенко:

Ставлення до слова «фемінізм» в Україні — то окреме питання, коли в цілком самодостатньої жінки ще й досі виникає спротив, коли її іменують цим словом, спротив більший, ніж від ненормативної лексики. Але, якщо йдеться про ЛК (Ліну Костенко. — *Н. Л.*), то, за всіх її в цьому випадку теоретичних неточностей, в її антифемінізмі є якась парадоксальна привабливість. Бо ж феміністки, оголошуючи себе такими, приймають світ із тими чо-

¹²⁴ Павличко С. Фемінізм... — С. 179.

¹²⁵ Там само. — С. 62.

¹²⁶ Забужко О. Польові дослідження... — С. 140.

ловіками, які є, шукаючи своє місце в тому світі. ЛК категорично не сприймає світу негідних чоловіків, і тому є надія змінити — і його (світ), і їх (чоловіків)¹²⁷.

У підсумку О. Забужко репрезентує жіночу модель, але задіює маскулінізований дискурс. Л. Костенко натомість репрезентує модель чоловічу, але дискурс її протагоніста — фемінний. При цьому визначальною інтенцією творчості О. Забужко стає вихід на рівень жіночої ідентичності в її органічному поєднанні з національною індивідуалізацією, що дасть можливість подолати постколоніальний синдром через особистісну реалізацію митця. Авторська настанова роману Л. Костенко, як показує аналіз, навпаки, тяжіє до заглиблення у постколоніальний синдром та його глорифікації: ідеалізований образ «світлого національного майбутнього», втіленого в молодому (наймолодшому) поколінні (синів або, радше, онуків) замальовується як «реінкарнація» молодості покоління батьків (шістдесятників) — отже, відбувається фіксація постколоніального міфу, його «застигання», яке й провокує несвідому екзистенційну відмову протагоніста від чину, тобто від маскуліної функції активної дії.

Зовсім не випадково в романі Л. Костенко наратор-чоловік є невдахою. З усього попереднього викладу стає очевидною невідповідність моделі поведінки зневіреного в собі протагоніста «Записок українського самашедшого» та мужньої постаті (або й життєвої позиції) самої авторки, хоча світоглядно, на рівні нарації, вони доволі близькі, споріднені. Окрім того, головний герой репрезентує чоловічу «половину» покоління дітей шістдесятників, які, неспроможні дорівнятися до своїх батьків, капітулюють або в тотальний «цинізм», або в романтичну депресію, або в іншу країну. Це дає можливість тлумачити опозицію автор / герой через парадигму архетипного материнського коду. Враховуючи, що й сама Л. Костенко належить до героїчного покоління «пасіонаріїв», постійно наголошуваний у творі мотив провини «інвертованих на пустелю» за власну чоловічу безпорадність («ми, улюбленичі катастрофісти своїх особистих драм»¹²⁸; курсив мій. — Н. Л.), тобто свідомо цілеспрямована інфантилізація «чоловічого» дискурсу жінкою-письменницею — обертається символічною материнською кастрацією.

За версією Т. Гундорової, авторка роману, яка «організовує цілу оповідь і передає свої думки головному героєві», зображуючи об'єднання трьох генерацій — батьків, дітей та онуків — у єдиному пориві Помаранчевої революції, засвідчує пробудження та оздоровлення свідомої себе нації. І саме через цю «об'єднувачу акцію» «реалізує свої охоронницькі функції матері — як матері своїх дітей, матері нації, яку вона охороняє, і матері-автора самого твору»¹²⁹. Проте фінал твору, попри оптимістично перефразований рефрен: «От і настав наш День Гніву. Лінію оборони тримають живі» — лише утверджує ката-

¹²⁷ Кононенко Є. Heroine or bad girl? (частина друга)...

¹²⁸ Костенко Л. Записки... — С. 193.

¹²⁹ Гундорова Т. Транзитна культура... — С. 203.

строфічний status quo, спрямовуючи своїх героїв на чергове коло стоїчного опору тій самій тоталітарній системі.

За цією стоїчною тональністю завершальні пасажі «Записок українського самашедшого» та «Польових досліджень з українського сексу» дуже близькі й особисто мені нагадують добре відоме носіям пост-радянської культурної свідомості гасло героя-смертника з фільму «В бой идут одни старики»: спрямовуючи свій підбитий літак на фашистську автоколонну, він вигукує: «Ребята, будем жить!..» (для порівняння в О. Забужко:

В юності я мріяла про таку смерть: авіакатастрофа над Атлантикою, літак, що розчиняється в небі й морі, — ні могили, ні сліда. Тепер я всім серцем бажаю цьому літаку щасливого приземлення <...> дівчинка років п'яти, вузьке смагляве личко в бароковій рамі обіцяюче-примхливих кучерів, — розганяється навсбіч серед проходу засвіченими захватом оченятами й зубками — перша подорож! — і зупиняється на мені. «Хай!» — щасливо випаює вона. — «Хай!» — кажу я¹³⁰).

В усіх трьох випадках, по суті, йдеться про тих самих «трагічних оптимістів», про яких писав свого часу ще Дмитро Донцов, — про той самий чоловічий «кодекс мужності».

Інтенційній одновимірності політично ангажованого маскулінізованого дискурсу в «Записках українського самашедшого» Л. Костенко і в «Польових дослідженнях з українського сексу» О. Забужко можна протиставити багаторівневий дискурс у «Музеї покинутих секретів».

Насамперед, у романі здійснюється послідовне утвердження патріархальних цінностей як позитивних: «консервативного» патріархального начала як суспільно-політичної системи координат («обличчя країни визначають чоловіки»); материнського інстинкту як іманентної жіночої сутності («жінка <...> спустила очі на малюка <...> з тим заклопотаним і zarazом проясненим виразом, з яким усі жінки світу беруть на руки немовлят, байдуже, своїх чи чужих»); подружжя, яке, на відміну від «хай би й яких вольтанутих за температурою, кохань і закохань», не лише забезпечує гармонійне поєднання фемінного й маскулінного в єдине органічне ціле, а й, утворюючи спільний родовий спадок, спільну пам'ять про минуле («включає обов'язковий обмін привидами. Твої небіжчики робляться моїми, і навпаки»), стає основою органічної національної цілісності¹³¹. Так визначальна для світоглядної концепції О. Забужко тема відповідальності за мертвих трансформується: замість необхідності «відволення» невинних жертв та «лагодження» минулого з'являється мотив «винності» як обов'язку пам'ятати, кому завдячуєш життям і власним генетичним спадком (тобто пам'яті як вдячності) та відповідальності перед мертвими: «не тільки я на них дивлюся — вони теж дивляться на мене»¹³².

¹³⁰ Забужко О. Польові дослідження з українського сексу... — С. 115.

¹³¹ Всі цитати наведено за джерелом: Забужко О. Музей покинутих секретів. — К., 2010. — С. 12–13.

¹³² Там само. — С. 19.

На відміну від попередніх творів О. Забужко, в «Музеї...» послідовно моделюється жіночий (фемінний) варіант забезпечення історичної тяглості поколінь, цілісності етносу через продовження роду:

Раз прийнявши мужчину, жінка неминуче переходить ув іншу зону притягання — просто впадає в час сама, як у грузький потік, всією ваготою свого земного тіла, з маткою й придатками, цим живим хронометром, включно, — і час починає текти крізь неї вже не в чистоту вигляді <...>, а так само втіленим — у рід, родину, в нескінченну хромосомну вервицю вмираючого й воскресаючого, пульсуючого смертною плоттю генотипу, — в те, що в кінцевому підсумку заведено звати, за браком точнішого терміна, людською історією¹³³.

Така зміна парадигми зумовлена, зокрема, тим, що головна героїня твору зустрічає свого ідеального чоловіка, від якого може і готова народити дитину. Він справді ідеальний: його тіло відрізняє «пластика молодого звіряти», «дар природної гідності»¹³⁴, він має «спокійну й самовладну поставу», завдяки доброму вихованню «з дому» знається на антикваріаті і взагалі наділений усіма рисами аристократа — аж до «виразно виліпленої кисті» з «довгими породистими пальцями». Крім того, він спроможний бути «відпоручником за всіх своїх мертвих»¹³⁵ — тобто бути дорослим відповідальним чоловіком, але водночас його «неприкрита дитинна усмішка» здатна активізувати материнський інстинкт героїні та перетворити її на «маленьку дівчинку» (на відміну від «Польових досліджень з українського сексу», де, попри дуже подібну історію знайомства персонажів, першим інтуїтивним «симптомом» було передчуття, що «цей чоловік зробить тобі боляче»). Взаємини головної героїні та її обранця — це досконала модель фізичного кохання-творчості: од захвату я сміюся вголос (а не «боронюся сміхом», як у «Польових дослідженнях з українського сексу». — *Н. Л.*), вся вже — як живий керамічний глечик, музична скульптура під руками майстра», «текуча й рухлива форма, в яку ти вкладаєшся весь, до останку»¹³⁶. Отже, це чоловік, із яким героїня може реалізувати всі архетипальні жіночі іпостасі водночас: коханки, дочки й матері. Він є самодостатнім, цілісним і завершеним, самочинним у своїй екзистенції: «Чи не вперше на віку можу сказати — добре, що я не маю над тим, який ти є і яким іще можеш стати, жодного контролю: точніше, не хочу мати, боюся, — всяке втручання з моєї сторони було б на гірше»¹³⁷.

Значні зміни в моделі поведінки головної героїні спостерігаються також і в суто психоаналітичному аспекті: робота з відновлення колективного минулого (міфологічного оживлення, втілення у формі «сторі» різноманітних людських історій) стає для неї способом «оживити» — зрозуміти й прийняти —

¹³³ Там само. — С. 21.

¹³⁴ Там само. — С. 25.

¹³⁵ Там само. — С. 24.

¹³⁶ Там само. — С. 17.

¹³⁷ Там само. — С. 26.

свого власного, вже померлого батька. У такий спосіб у романі здійснюється поновлення символічного батьківського коду в його позитивній реалізації.

Особливого звучання набуває також мотив вагітності як основної «таємниці» збереження роду (архаїчна істина «Жінки не покинуть родити» — відкривається закоханим наприкінці роману як новий закон буття¹³⁸), і цей принцип жіночої «живкості» переважає світ розумних і владних чоловіків із їхніми війнами, політичними маніпуляціями, егоцентризмом та амбіціями. Тому колишньому «побратимству» (чоловічий світ, чоловічі правила гри) О. Забужко протиставляє «сестринство», вкладаючи його формулу в уста чоловіка: «Мабуть, розумна жінка таки переважає розумного чоловіка, бо наділена ще тим додатковим змістом, якого нам бракує, — сестринством до всього живого, безвідносно до місця й часу»¹³⁹, — і тим самим освічуючи поновлення онтологічної довіри до світу природи через утвердження материнського коду. Символом сестринства як таємного жіночого знання стають «секрети», закопувані в землю (материнський патерн) виключно дівчатами, картини Влади Матусевич (магічний жіночий код) та світлина Гелі, «упівської боївкарки» Олени Довганівни, на якій (точніше, у якій) заховано «секрет» майбутньої вагітності головної героїні твору. І, нарешті, головний «секрет», який відкриває для себе О. Забужко — закон справжньої, іманентно жіночої влади: здатність нести в собі «підригну, автономну силу, ту саму владу рости, яка тепер оселилася в мені і якої не має сотворене людськими руками»¹⁴⁰.

Отже, у новій, правильній моделі українського космосу, яку вибудовує письменниця у «Музеї...», шановані вдячною пам'яттю нащадків мертві допомагають живим, продовжуючись у них, а мужні чоловіки та люблячі жінки утворюють новий, героїчний родовід. Відбудовуючи родинне дерево, протаністка О. Забужко конструює аристократичну культурну ідентичність, власну шляхетну історію. Недаремно її обранцем стає представник роду воїнів-патріотів, які уславили себе в героїчній боротьбі за свій народ (початок міфу) і які при цьому не є носіями української колоніальної травми (правильний варіант розгоргання міфу в історичній проекції). Представники цієї української генерації не мають у своїй колективній пам'яті зруйнованих церков, примусової колективізації, досвіду 1933-го та репресій 1937-го, як і імперського колоніального досвіду XIX століття — отже, у їхню кров не «утрушено залежність», вони не є носіями мазохістського комплексу національної меншовартості¹⁴¹. Тобто це «чистий» варіант органічної української культурної

¹³⁸ Там само. — С. 797.

¹³⁹ Там само. — С. 819.

¹⁴⁰ Там само. — С. 817.

¹⁴¹ У цій думці О. Забужко утвердилась задовго до появи «Музею...». Ще в передмові до «Хронік від Фортінбраса» вона наводить історію про появу оунівських в'язнів у радянських таборах, які своєю гідною витримкою та мужньою поведінкою зробили політичну «58-му статтю» в очах «блатних» — «мужиками», авторитетними й шанованими, тим самим опосередковано врятувавши життя її майбутньому батькові та ставши, отже, і для неї самої символічними батьками. Так народжу-

свідомості та здорового генетичного спадку. Адріян стає саме тим ідеальним героєм (якого не потрапила знайти протагоністка «Польових досліджень з українського сексу») — гідним батьком майбутньої дитини, з якої має початися нова національна історія.

Отже, як можна бачити з попереднього викладу, трансформація дискурсу в «Музеї...» О. Забужко є наслідком вироблення нової дієвої моделі подолання комплексу національної меншовартості. Через повернення до дитячого «секрету» відбувається повторне проживання історії родових травм, відновлення генетичної пам'яті (реконструювання родинного дерева протагоністки), починаючи з дитинства (дитячий «секрет» стає умовною точкою відліку для регресивної терапії), але тепер уже в іншому, жіночому фемінному модусі — так авторка здійснює ретрансляцію повноцінної (позитивної) жіночої версії історичної тяглості національного буття через кохання.

Парадоксальним чином Л. Костенко намагається досягти того ж результату — подолання комплексу меншовартості — але на іншому, громадянському (маскулінному) рівні: повторну кастрацію українського чоловічого первня, яку здійснює Л. Костенко як авторка роману (про це йшлося вище), можна тлумачити як спробу повернення маскулінності українському чоловікові. Цей метод «від зворотнього» нагадує «філософування молотом» Ф. Ніцше, і він уже неодноразово задіянувався українськими пасіонарями протягом ХХ століття (наприклад, у творчості Євгена Маланюка, ідеологічній стратегії Д. Донцова, деяких текстах Юрія Тарнавського). Але зазвичай такі способи «перевиховання» суспільства застосовували українські письменники-чоловіки. Натомість тепер, «в українській літературі кінця ХХ — початку ХХІ століття, жіночі тексти націлені на показ дефіциту чоловічої мужності в українському постколоніальному просторі»¹⁴².

Але в романі Л. Костенко, як і в її творчості загалом, характер дискурсу залишається антиколоніальним (або ж, в умовах сучасних неокolonізаційних тенденцій — «неоантиколоніальним»¹⁴³), тобто зорієнтованим на збереження тієї системи цінностей, яка набувала своєї легітимності в умовах протистояння імперському центру, і тому продовжує залежати від самого принципу цього протистояння. У «Музеї...» О. Забужко авторський дискурс набуває ознак постколоніального переосмислення культурного колоніального спадку, виведення його на рівень активної історичної колективної пам'яті (прийняття) і вироблення нового, інакшого типу «національної ідеї» — відповідно до іманентних архетипних структур української ідентичності.

ється міфологічно «узаконений» духовний спадок, уявний «генетичний» зв'язок долі письменниці з героїчними минулим її «предків».

¹⁴² Юрчук О. У тіні імперії... — С. 54.

¹⁴³ Там само. — С. 45.

«Між мертвою індустрією та молодю демократією». Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана

Агнешка Матусяк

Про визволення може йти мова щойно тоді, коли ним буде охоплена вся людська психіка.

Франц Фанон. «Гнані й голодні»

Уявлення про світ, закладені в дитинстві, виявляються, зазвичай, найбільш стійкими та позитивними. Дітям притаманна легковажна довіра до батьків та нічим не виправдане захоплення поведінкою дорослих. Дитяча свідомість, не обтяжена умовностями та етикою, вихоплює з життя кольори без відтінків, проводячи чітку межу поміж бажаним та відразливим. Потім, коли ти виростаєш, межа зникає, кольори стираються, лишається гра світла й тіні, якісь спогоди про дитячу безтурботність, уривки давніх історій та переказів, у яких світ виглядав цілісно й узгоджено, а життя видавалось безкінечним та позбавленим найменшої несправедливості. Дитяча вкоріненість у ландшафти й географію, в запахи й лінії, в сонячне світло та гарячі сутінки формує затишний усталений пейзаж, в центрі якого знаходишся ти сам, а все інше, необхідне тобі й затребуване тобою, знаходиться зовсім поруч, на відстані витягнутої руки. Але все має здатність зникати. Перш за все – ілюзії. Вміння зберегти їх, захистити від усіх спокус та небезпек і є найбільшою вдачею. Ми лишаємо при собі рештки дитячих уявлень про дорослий світ, як найбільшу коштовність, оскільки за великим рахунком більше в нас нічого немає. Є, щоправда, досвід, за яким стоять утрати й поступки, компроміси та нікому не потрібний тверезий погляд на речі. Що я знаю про цей світ? Світ безмежний і недосконалий, причому сама недосконалість його безмежна, а безмежність – далеко не досконала. Всі мої знання стосуються не так досвіду, як пам'яті. Мені завжди здавалось, та й тепер здається, що головне – це вміти все згадати. А чого згадати не можеш – принаймні вигадати.

Сергій Жадан. Immigrant Song

Аналізуючи в «Постколоніальній теорії» механізми, що знаменують деколонізаційні процеси, Лела Ганді передусім звертає увагу на такий факт:

Статтю виконано в межах наукового проекту NPRH № 12Н 12 0046 81 «Посттоталітарний поколіннявий синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколоніальних студій».

виокремлення «незалежних» держав в постколоніальну епоху часто супроводжується прагненням витіснити у непам'ять колоніальне минуле. Таке бажання амнезії набирало різноматнітних історичних форм і було зумовлене різними культурно-політичними причинами. Постколоніальна амнезія є ознакою прагнення історичного самостворення або ж потреби розпочати його наново, витираючи з пам'яті болісні спогади колоніального підпорядкування. Це підтверджує факт, що історії — як і родини — не можна вибирати у вільному акті волі. Ново ж виокремлені постколоніальні держави часто стають заручниками таких ілюзій, тому їх спроби позбутися колоніального тягаря зазнають невдачі. Приглушення колоніальної пам'яті ніколи не зрівняється з обминанням незручної реальності (якою є колоніальна зустріч) чи звільненням від неї¹.

Такої думки дотримуються й інші дослідники в галузі постколоніальної теорії, зокрема Альберт Меммі, який підкреслює, що колонізовані змушені дуже довго чекати на народження справді вільної людини². В такому контексті постколоніалізм означає історичний стан, який знаменує «видимий апарат волі та приховане тривання не-волі», а їх джерелом стають глибоко заховані сліди та спогади із часів підпорядкування. Постколоніальні студії особливо увагу звертають на історичний і психологічний дискурс «віднайдення» пам'яті про минуле за допомогою суб'єктів постколоніалізму. Де факто це означає усвідомлення потреби прийняття життя із меморіальними тріщинами і прогалинами, щоб зрозуміти самих себе і ситуацію, у якій ці суб'єкти перебувають. Як удадо зауважив Гомі Бгабга, пам'ять «ніколи не буває тихим актом інтро- чи ретроспекції. Це завжди болісне пригадування, встановлення розчленованого минулого для того, щоби зрозуміти сенс травми сучасності»³. Пам'ять за своєю природою «ре-конструктивна», тому не зберігає минулого, а невпинно його реорганізує «за допомогою змінних рамок зв'язків сучасності»⁴.

У країнах колишнього соціалістичного блоку травма, пов'язана з його розпадом, стала сьогодні центральною суспільно-культурною проблемою. Демократичні переломи 1989–1991 років змусили новопосталі незалежні держави виконати одне із основних завдань з огляду на збереження суверенності: розрахуватися із тоталітарною спадщиною. В такій перспективі минуле набрало політичного характеру, а спосіб поррахунків із комуністичним режимом мав сформувати характер міжнародного політичного дискурсу вказаних суспільств. Ішлося не лише про діагностування та опис місця і значення соціалізму в історії чи визначення способів і методів цього аналізу — значно важливішим було створення «моделі подолання минулого» цих суспільств.

Досліджуючи питання травми у польському суспільстві після 1989 року, спричиненої продемократичними змінами, Пьотр Штомпка на перше місці

¹ *Ghandi L.* Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne / Pośl. E. Domańska, przekł. J. Serwański. — Poznań, 2008. — С. 13–14.

² Там само. — С. 15.

³ Там само. — С. 18.

⁴ *Assmann J.* Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych / Przekł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba. — Warszawa, 2008. — С. 57.

ставить травму *homo sovieticus*, яку розуміє як «багаж цінностей, пристосовницьких стратегій, “порухів серця”, прищеплений досвідом соцреалізму, однак незгідний із правилами гри новонародженої системи вільного ринку». Далі дослідник вказує на травму реформування системи та її побічні ефекти: неминучу суспільну ціну за радикальні зміни інституцій, прав і трансформацію всіх рівнів щоденного життя⁵. Штомпка підкреслює, що найвідчутнішою виявилася економічна ціна змін, а в її результаті виникла й ціна суспільна — невідчутна взагалі або відчутна не настільки, як за попередньої системи⁶. При цьому дослідник зазначає, що найбільш податливою на вплив травматогенних суспільних змін у макрошкالی виявилася культура: через притаманну їй сильну інерційність, тяглість, закоріненість у традиції та колективній пам'яті, врешті, ритуали, звичаї та традиції, що конституюють тяглість й ідентичність суспільства. Травма, що стосується культури, однозначно перекладається і на ідентичність — колективну та індивідуальну. У мікрошкالی найвразливішою щодо травматогенних процесів є

особиста рефлексія культури окремої одиниці, її інтерналізована культурна ідентичність, що диктує тривалі зв'язки, інтереси, навикові способи мислення і дій <...>. Зміна має травматичні наслідки тому, що <...> тяглість, впевненість, стабільність, безпека, передбачуваність суспільних ситуацій, а також тривалість і однозначність свого становища в суспільстві й імперативів дії становлять для людей найвищі цінності незалежно від змісту відповідних очікувань чи правил⁷.

У сучасній українській літературі письменником, який від початку своєї творчості робить сумлінні порахунки із травмою, отриманою у спадок від минулої епохи, та травмою зміни суспільного ладу після розпаду СРСР, є Сергій Жадан — представник першого покоління трансформації⁸ (сьогоднішніх сорокарічних осіб, народжених у сімдесятих роках ХХ століття, у час брежнєвського

⁵ Див.: *Sztompka P. Trauma wielkiej zmiany. Społeczne skutki transformacji.* — Warszawa, 2000.

⁶ Це питання детальніше розглянуто в тексті: *Postkomunistyczna trauma społeczno-kulturowa w krajach Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej po roku 1989 // Miscellanea Posttotalitariansa Wratislaviensia.* — 2013. — Nr 1: Między pamięcią a zapomnieniem. Trauma postkomunistyczna. — С. 9–26.

⁷ *Sztompka P. Socjologia. Analiza społeczeństwa.* — Kraków, 2002. — С. 334.

⁸ Пишучи про перше покоління трансформації, покликаюся на Лукаша Трембачовського, який, досліджуючи трансформаційні генерації в польському суспільстві, одним із перших зауважив, що з перспективи понад двох деkad трансформаційних змін у Центральній і Східній Європі не можна говорити про покоління трансформації як про однорідний феномен. На думку соціолога, «маємо справу з двома трансформаційними поколіннями, які подібні між собою, але водночас різні. <...> Обидва трансформаційні покоління дозрівали в різних умовах. Покоління старших братів дозрівало в момент найбільших системних змін, які були найбільш видні і найбільш відчутні. <...> Покоління ж молодших братів перебувало трохи в іншій ситуації. Коли відбувся злам, вони були малими дітьми, відтак, не пам'ятають практично нічого з часу ПНР. Коли їм виповнилося десять років, цей новий світ встиг уже набрати певних форм, а їх соціалізація відбувалася в умовах плюралістичного різноманіття і відчуття волі» (*Trembacowski Ł. Dwa pokolenia transformacji — esej socjologiczny // Przestrzeń socjologii. Księga jubileuszowa z okazji 50-lecia pracy naukowej i dydaktycznej profesora Z. A. Żechowskiego.* — Katowice, 2008. — С. 385–386).

застою, в добу агонії та краху радянської імперії). Його вступ у доросле життя припав на бурхливі, або бандитські дев'яності роки ХХ століття — час шаленої інфляції, прогресування безробіття, тотального дефіциту товарів. Це покоління, найактивніше доросле життя якого почало розвиватися у першому десятилітті ХХІ віку, під знаком медіа-кампанії «Україна без Кучми» та, врешті, самої Помаранчевої революції 2004 року. «Зростання і розквіт дорослості» цього покоління припав на час будови авторитарного режиму Віктора Януковича та його поплічників із Миколою Азаровим на чолі. Це період посиленого економічного руйнування України, неймовірної заборгованості, яку змушені будуть сплачувати прийдешні покоління українців, фатально-го узалежнення від Росії (та цілої її радянської спадщини), трагічні наслідки якого можна сьогодні побачити на східних теренах України. Врешті, це покоління стало зачином і тронем київського Євромайдану в листопаді 2013 року, саме воно започаткувало спробу запровадити суспільні та культурні зміни, а може, й зміну цілого національного обличчя сучасної України. Час трансформації незалежної України є часом дозрівання і «перебудови» світогляду покоління, яке представляють герої Жадана. Про дозрівання цієї генерації, яке у прозі письменника отримує ранг поколіннетворчого досвіду, він пише так:

Примхлива доля дала нам можливість народитись у найкращій із країн. Тоді, в сімдесяті, коли весь світ для мене укладався в татову подорожню валізу, в якій він привіз нам із братом подарунки із соціалістичної Югославії, мені звісно ж не йшлося про жодні Балкани, <...>. Життя трималось переважно вулиці, на якій я ріс, сонце сяяло пекучим золотом над мою стриженою головою, небеса синьо перетікали в бік чорноморських портів, і залізна завіса виблискувала в свіжому літньому повітрі, сяючи нікелем та алюмінієм і створюючи відчуття затишку та впорядкованості. Дитячі роки згадуються з теплом та ностальгією саме через погане знання в дитинстві географії. Це вже потім ми виростили зі своєї країни, мов зі старої шкільної форми, переживали падіння мурів та розвал імперій, ставали свідками історичних зламів та економічних занепадів.

Примхлива доля дозволила нам бовтатись у цьому холодному мутному часі, посеред усього цього фінансового колапсу, посеред геополітичних зсувів, посеред льодовикового періоду, спостерігати зародження химерних утопій, становлення нового Вавилона, побиття немовлят та велике переселення народів. <...>

В середині дев'яностих нам було по двадцять років. Покоління, що мало проблеми з фінансами та самооцінкою. Був це дивний час неможливих кредитних маніпуляцій та карколомних життєвих доль. Час залізних кіосків із алкоголем, які перетягувались уночі з місця на місце, аби не платити за оренду. Час паленого польського спирту, від якого помирали найслабші й зміцнювались духом найстійкіші. Епоха всесильної дойчмарки, котра відкривала брами всіх пивбарів нашої республіки. Один мій знайомий, пам'ятаю, організував за десять доларів міжнародний поетичний фестиваль. Що ми знали тоді про велику сім'ю європейських народів, про нову європейську ідентичність, що поставала в боротьбі ідей та концепцій? Нічого ми не знали. В ті далекі й такі солодкі часи про жоден євроатлантизм на пострадянському просторі ще не йшлося. Йшлося переважно про планове відключення електроструму. Євроатлантизм у таких умовах сприймався занадто абстрактно.

А самі західні демократії приваблювали перш за все в якості потужного ринку побутової електротехніки. Нам із друзями не йшлося навіть про еміграцію. Ми лишились удома, в спорожнілих депресивних містах-мільонерах, аби спостерігати за великим занепадом та очікувати на велике відродження. І те, що ми побачили й запам'ятали, варте будь-яких експериментів із демократією⁹.

Загалом усю творчість харківського письменника можна охарактеризувати як десоветизаційну спробу «ре-конструкції» духовної біографії своєї генерації. Автор, трактуючи покоління як місце пам'яті¹⁰, приймає це завдання із думкою про створення власного постколоніального і посттоталітарного, тобто українського ідеалу ідентичності — одиничного й колективного, який став би для того покоління зброєю у боротьбі з викликами сучасності. Цей процес «ре-конструкції» символічно можна назвати подорожжю в пошуках утраченого часу або, покликаючись на одну із назв повісті Жадана 2006 року, своєрідним *гімном демократичної молоді*. У цьому творі прозаїк змальовує портрети молодих дівчат дев'яностих років ХХ століття, коли історичні події зумовили розпад суспільних зв'язків, родина й держава перестали виконувати свої головні функції, а кожен змушений був організовувати своє життя так, як умів, а радше не вмів, бо ніхто їх — дітей «Великої радянської імперії», «дітей великого народу і великої країни» — цього раніше не навчив. Ніхто також не проаналізував і не попередив, із якими коштами пов'язується продемократичний перелом, а також не усвідомив, у чому полягає демократія; ніхто не пояснив, що це не одноразовий акт, а болючий, нелегкий і тривалий процес. Для його успішного завершення необхідний передусім серйозний аналіз зародження демократії: з якого матеріалу, з яким багажем досвіду та якими ментальними стереотипами і психологічними тягарями треба починати будову нового ладу. Причинами дезорієнтації був брак моральних авторитетів і етичних засобів, які уклали б такий аналіз у належний суспільний, культурний, історичний контекст. Найвищу ціну за невиконаний громадянський обов'язок заплатило власне трансформаційне покоління. Саме воно, покинуте батьками (які були повністю зайняті історично-політичними змінами, що відбувалися на їхніх очах) у найскладніший етап юнацького життя, коли в молоді формується майбутній світогляд, увійшло в доросле життя без необхідного багажу, який повинен дати відчуття власного місця, впевненості та орієнтації в новій суспільній системі:

Нам випало виростати в буремний і неповторний час, я завжди згадую ті роки з любов'ю і ніжністю — на наші стрижені голови й худі тіла в темних шкільних одностроях просто сипалися з небес откровення й принади, я все це добре пам'ятаю, ранній петінг, слабо-розведений спирт, крадений дубас, заточені викрутки, заригані підручники — ми кльово

⁹ Жадан С. *Imigrant Song...*

¹⁰ Пор.: Nora P. *La Génération // Les lieux de mémoire / Ed. P. Nora. T. II. — Paris, 1997. — С. 2999.* Див. також: Schuman H., Scott J. *Generations and Collective Memory // American Sociological Review. — 1989. — Т. 54. — С. 359–381.*

входили в життя, інша річ, на яку хуйню це все потім перевелося. За все потрібно платити, ось ми, певно, й платимо тепер за ту безумну епоху занудним і безбарвним ступором нашого чмошного безчасся. Неправда, що часи не змінюються, ще як змінюються, ми у свої чотирнадцять-п'ятнадцять бачили янголів на верхівках ворошиловградських териконів, коли поверталися з виїзних матчів нашої улюбленої команди до свого рідного міста, ми відчували, як твердо холонуть діаманти під сосками тридцятирічних жінок, які по п'яні дозволяли себе торкатися, хоч зазвичай нічим добрим це й не закінчувалося, ну, окрім, звичайно, онанізму, ми днями трималися на ногах, переходячи від гуртожитку до гуртожитку, від підвалу до підвалу, від зупинки до зупинки, вдихаючи теплий порошок на придорожній зелені і гіркуватий запах цукрової вати на автостанції. Я згоден за це платити, хоч і не маю чим¹¹.

Вступ у доросле життя для цього покоління виявився значно боліснішим і драматичнішим, ніж для попередників — батьків чи дідів — які, живучи у світі однорідного і цілісного радянського суспільно-культурно-політичного ладу, не зазнали такої жакливої аксіологічної пустки, яку створила трансформаційна зміна, спричиняючи різкий і несподіваний крах добре знаної радянської системи цінностей, усталених взірців мислення і дій, переконань, норм, правил, символів, які становили монополітичну радянську ідентичність, гомогенну радянську культуру і закодовану в ній традицію, що від Жовтневої революції 1917 року передавалася наступним радянським поколінням практично в незмінній формі (йдеться про фундаментальні ідеологічні засади). Саме тому це покоління, десятиліттями привчене паноптичною машиною тоталітарного стеження до загібернованого функціонування у закостенілому ритуалі радянської дійсності, не виробило жодних стратегій, які дозволили б вистояти й переможно вийти із карколомного періоду зміни.

Покоління Жадана було змушене самотньо і мірою власних можливостей зустрітися із небаченим у національній історії моментом: необхідністю виробити новітні механізми артикулювання нової системи як головної цінності. Це було пов'язане з відходом від роками утверджуваної соціотехніки, способів мислення і евристичних схем інтерпретації дійсності, які подавалися за допомогою певного дискурсу і згідно з ретельно дотримуваною комуністичною ерархією цінностей. Необхідно було також прийняти виклик побудови суспільства від самих основ, що ускладнювалося гострою конфронтацією зі світовими явищами і глобалізаційними процесами, зумовленою падінням залізної завіси.

Така героїчна боротьба за «душу власного покоління», за «спільну дорогу в безсмертя», як пише Жадан у «Гімні демократичної молоді» (с. 8), мусила бути вписана у формулу міжпоколінневої конфронтації з генерацією батьків. Останні ж були драстично (значно більше, ніж діти чи жінки) покалічені радянським режимом, який базувався на багатовічному імперіальному досвіді російської колонізаторської кастрації українців (національної, суспільної,

¹¹ Жадан С. Порно // Жадан С. Біг Мак та інші історії. — Х., 2011.

економічної, культурної, ментальної). Пізніше ці батьки, під знаком радянського гартування чоловічого духа і волі боротьби, стали психічними, духовними й емоційними скопцями¹², нездатними до функціонування в умовах «можливої легкості буття», що вимагала від них самостійного несення тягара суспільної відповідальності за буття вільною, розумною, об'єктивною одиницею¹³. Вражені колоніально-тоталітарною практикою батьки нагадували суспільні відходи попередньої системи. Такі батьки жодною мірою не могли запропонувати поколінню синів ані позитивних взірців поведінки, ані цілісної ідентичності, індивідуальної чи колективної (поколінневої), яка традиційно передається від батька до сина, від одного покоління до іншого. Тому один із героїв Жадана з гіркою стверджує:

Наше доросле життя за якимось збігом обставин співпало з дивними і болючими речами, що відбувались навколо, і котрі, здавалося б на перший погляд, нашого дорослішання не стосувались. Але так сталося, що саме в цей гіркий і чутливий період, коли все в тобі рветься і зростається по новій, навколо нас відбулось щось подібне, і ми змушені були дивитись, як доросле життя знищувало нашу країну, як воно ламало наших батьків, як воно викидало з себе всіх зайвих і непотрібних, всіх, хто так і не зрозумів, що ж насправді відбувається. Чи корисний був цей досвід, думаю я тепер. Не знаю, невпевнений, я загалом не згоден, що будь-який досвід є корисний, по-моєму це перебільшення, адже очевидно, що можна ціле життя прожити біля моря і не бачити потопельників. У наших територіальних водах натомість трупів ставало чимраз більше¹⁴.

У такий спосіб Жадан зводить порахунки зі спадком колоніально-тоталітарного синдрому, що роками пропонує українцям дійсність, основу на культурі людської слабкості та інфантильності, де «від-центрово» накинута комуністична ідеологія під гаслом загального щастя як «втечі від волі» «спасенно звільняла» їх від необхідності самостійного мислення, прищеплюючи наступним радянським поколінням почуття страху перед відповідальністю за власні рішення.

Це безжалісне оголення ілюзорності міфу про сильну чоловічість радянського чоловіка, очевидно, не могло отримати суспільного сприйняття: надто гірка правда зумовила витіснення її у підсвідомість, викликаючи фрустрацію в лавах покоління «батьків» і «дітей». Покоління Жадана, на думку постмодерністської теорії Томаса Куна про позитивні наслідки кризи, вирішило, однак, використати трансгресивну ситуацію трансформаційного перелому на свою користь, спробувати віднайти втрачену батьками чоловічу ідентичність та

¹² У фрагментах, які стосуються чоловічості, покликаюся на мої попередні дослідження, представлені у статтях: *Dyskurs maskulinistyczny w literaturze ukraińskiej XX–XXI wieku. Wybrane aspekty projektu badawczego // Porównania*. — 2013. — Том XII. — С. 209–224 (див. укр. пер. у цьому виданні, с. 7–19), а також: «Iz czego że sdiełany nasz malcziszki?» *Maskulinnyj dyskurs w prozi Serhija Żadana w postmodernomu horyzontu // Після постмодернізму / Ред. В. Агева*. — К.. — С. 138–169.

¹³ Див.: *McClintock A. Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. — NewYork–London, 1995. — С. 232–258 et. al.

¹⁴ *Жадан С. Anarchy in the UKR*. — X., 2005. — С. 110–111.

притаманну їй — згідно з фундаментальними засадами патріархату — мужність¹⁵. Так Жадан (вписавши в метафору «кризи чоловічості» тривалу хворобу пострадянського суспільства, яке не могло нормально функціонувати через неподолану радянську травму, що наче невилікувана інфекція, глибоко й успішно прищеплена вірусом тоталітарних практик влади, закривала одиницю в хибному колі, позбавляючи її життєвих сил та унеможливаючи зміни на краще) крок за кроком опрацьовує на сторінках своєї прози симптоми цієї хвороби, розпочинаючи «подолання» отриманої у спадок колоніально-тоталітарної травми. Жадан послужився класичним фрейдівським методом «істеризації», що має на меті звернути особу з її проблемами до себе самої: внаслідок такого процесу свідомість розхитується, а індивід ніби втрачає ґрунт під ногами. Однак саме цей процес зумовлює вихід підсвідомості назовні, а прихована в ній причина травми може стати свідомою:

Іноді ти просто мусиш прислухатись до власних химер, до своїх внутрішніх голосів, принаймні до найсимпатичніших із них, іноді необхідно скористатися з їхніх порад, наприклад, коли вони нашіптують тобі — давай, поїдь, ти ж там жив свого часу, ти ж там виріс, ну, може не зовсім там, але яка різниця, спробуй ще раз вибратися з тих западин, подивимось, чи стане тобі духу, чи стане тобі пам'яті — відновити всі ці маршрути, які дивним і неймовірним чином наклались на твій персональний досвід протистояння; іноді варто випустити на прогулянку всіх своїх демонів, котрі й без того вилітають зоночі з твоїх легень, як поштові голуби з кліток, лише їм відомими маршрутами¹⁶.

Автор *Anarchy in the UKR* відкрив перспективу побудови нової, постколоніальної та посттоталітарної, української ідентичності, яка, вписана в метафору реконструкції чоловічості й мужності, обґрунтовувала болючість цього процесу: «здобування» чоловічості завжди пов'язане з випробовуваннями, боротьбою (переважно зі самим собою) та невід'ємним фізичним і психічним болем. Виразним слідом такої боротьби є рани, а шрами на їх місці свідчать про здобутий досвід, зберігаючи пам'ять про ціну пережитої ініціації¹⁷.

Протагоністи прози Жадана постановляють здобути свій життєвий досвід, як їхні ровесники із західної демократії в епоху постсучасності, звільняючись від успадковування баласту ідентичності, закоріненої в одній сильній і наперед визначеній життєвій стратегії покоління батьків, яка вписувалася у формулу прочанина, що подорожує визначеною трасою до окресленого кінця мандрівки. У випадку України творцями цієї подорожі були не самі батьки, а комуністична система, що дбала, аби громадяни радянської імперії не схилилися із життєвих траєкторій, визначених уярмлювальним механізмом апарату центральної влади. Тому герої Жадана вибирають взірць ідентичності-туриста, який відкриває сподівання незалежності, а життєва стежка, яку сам

¹⁵ Пор.: *Bly R. Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach / Tłum. J. Tittenbrun. — Poznań, 1993.*

¹⁶ *Жадан С. Anarchy in the Ukr... — С. 10–11*

¹⁷ Пор.: *Badinter E. XY. Tożsamość mężczyzny / Tłum. G. Przewłocki, wstęp Maria Janion. — Warszawa, 1993.*

визначає, є колекцією щоразу нових, змінних вражень і пригод без конкретної мети. Основна цінність життя туриста — є рух, а мета — мандрівка сама в собі, які якщо й укладаються в трасу, то лише тоді, коли «турист оглянеться і понишпорить в закутках пам'яті, віднаходячи в своїй мандрівці якусь логіку, що, однак, зовсім не керувала його кроками»¹⁸. Заохочені таким девізом, герої Жадана, як і персонажі крутійського роману чи фільму подорожі, вирушають не лише у просторову мандрівку реальними шляхами України, Центрально-Східної Європи чи Америки, а й здійснюють карколомні ескапади крутими бездоріжжями власної та вітчизняної пам'яті. Спершу Жадан відсилає своїх протагоністів у раннє дитинство, щоби там, біля джерел індивідуального часу, могли розпочати оздоровлювальну реконструкцію особи, даючи шанс віднайдення, визначення та відбудови родоводу власного покоління:

Мені вісім років. Я починаю цікавитись життям дорослих. Воно жахає мене своєю відвертістю — дорослі живуть відкрито й легковажно, вони почуваються впевнено в одному зі мною просторі, контролюють його, <...> їхні стосунки між собою наповнені незрозумілою мені пристрастю й жагою <...>. Я не хочу бути дорослим — я боюсь втратити свою дистанційованість від їхнього життя, я боюсь, що, потрапивши до нього, втрачу здатність відчувати, наскільки фантастичними є запропоновані мені умови контракту. Більше того, в своєму теперішньому — восьмирічному — соціальному статусі я користуюсь небаченими пільгами й перевагами: дорослі не завважають з мого боку жодної загрози і тому легко підпускають до себе, дають мені можливість зблизька й безборонно розглядати всі непримітні деталі їхнього щоденного побуту, ритись у шафах із білизною, у письмових столах із неякісними радянськими презервативами, у шухлядах із любовним листуванням, у багажниках автомобілів із трупами і демонами; вони навіть не здогадуються, що я тримаю їх на прицілі, що я вже завів на кожного з них персональну справу і відвів кожному з них одиночну камеру в своїй дитячій пам'яті, і що вийти коли-небудь із цієї камери, із цієї в'язниці, із моєї пам'яті їм просто не світить — моя пам'ять чіпка й витривала, як дикий виноград на стіні дому, вона не потребує жодного догляду з мого боку, вона харчується власними соками, перетруюючи жирні соковиті шматки минулого — мого минулого, чужого минулого, спільного минулого. Моя пам'ять кровоточить, обрізавшись об гострі краї реальності, на ній лишаються знаки й зарубки, завдяки яким я завжди зможу пригадати цей дивний, повільний але неспинний рух вперед, рух вгору, по стіні будинку, по стіні будинку, чіпляючись за виступи й цеглу, за антени й віконниці — рухатись вгору, зазираючи у вікна і знаходячись разом з тим на безпечній відстані; моя пам'ять — одностороння, ніхто не помічає коло себе її присутності, ніхто не бачить, як вона обплітає стіну його будинку, пускаючи гостре й надійне коріння в западини й тріщини між цеглинами. <...>

Те, що ними сприймається звично й буденно, за відсутності переваг і пільг, котрими наділений я у свої вісім років, мною розуміється як откровення, як річ небачена, я переживаю справжній больовий шок, ось уже тридцять років я переживаю шок від найменшого контакту з дійсністю, вона мене просто вбиває своєю внутрішньою будовою, сво-

¹⁸ *Bauman Z. O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach ponowoczesności // Bauman Z. Ponowoczesność jako źródło cierpień. — Warszawa, 2000. — С. 145.*

єю структурою, котру неможливо відтворити штучно, просто так, без залучення речей сакральних, таких як любов, ревності, транквілізатори, контрацептиви.

Шок швидко минається, натомість лишається ще одна зарубка на вені, ще один поріз, котрий я розглядаю через двадцять років, реставруючи для себе найменші деталі й обставини, так і не наблизившись за двадцять років до розуміння захоплюючої простоти цього сюжету¹⁹.

Але чим різниться реальність від наших дитячих уявлень про неї? Реальність вигідно відрізняється своєю невичерпністю. <...> Якщо тобі пощастило опинитись у самому серці дефолту, якщо слово молодість асоціюється у тебе зі словом інфляція, якщо тобі довелось упритул розглядати шрами на потяганій шкірі вітчизни, ти будеш до останнього триматись за це життя, будеш чіплятись за нього з усіх сил, як безквиткові пасажери чіпляються за контролерів, котрі намагаються їх зсадити.

Тому що деякі речі вкарбовуються в нас до кінця наших днів, незворотно цей кінець наближаючи²⁰.

Такі дії можна класифікувати як одну із практик його молодіжної постколониальної анархії щодо експериментів режиму над ідентичністю «батьків». Її стратегічним фундаментом була теорія негативної дезінтеграції, де внутрішні кризи, конфлікти, незадоволення собою, почуття провини, сорому й самозневаги і супровідні стани психічної невірноваженості не пов'язувалися із рефлексивними діями, спрямованими на «труд життя», які особа приймає з думкою про самовдосконалення і розвиток у пошуках сенсу життя та досягнення вищих цінностей, але які (дії. — А. М.) влада використала проти неї (ідентичності. — А. М.) як успішний інструмент блокування розвитку.

Тому герої Жадана, як і представники його покоління (коли старі цінності несподівано розвалилися, оголюючи трагічну фальш і пустку радянської дійсності «криваво-червоного відтінку — як тюльпани, як кров», а нова дійсність «кольору кока-коли» ще не встигла створити власних вартостей) вирушають на пошуки справжнього життя. Його центром для них, як і для багатьох мільйонів громадян інших пострадянських держав, здавалася Західна Європа:

Час витікав, ніби пісок поміж пальців, життя змінювалось, як погода, і єдиною сталістю, єдиним незмінним свідченням нашого дорослого життя була постійна, повсюдна, масова еміграція, котра почалась ще наприкінці вісімдесятих і не припинялась, здається, ніколи. Іноді я думаю, що емігрували всі й завжди. Емігрували друзі та однокласники.

Емігрували комуністи й дисиденти. Емігрували вчителі та безробітні, емігрували чоловіки й жінки, беручи з собою в далекі краї лише найдорожче — фотокартки дітей та фотоапарати на продаж. <...> Тисячі добровільних вигнанців, котрі перетинають символічні європейські кордони, намагаючись за будь яку ціну досягти солодких об'єднаних вавилонських передмість, стирають спогади, відмовляються від минулого, змінюють біографії, підписують угоди і виїждять подалі від непривітного сонця своєї безнадійної батьківщини²¹.

¹⁹ Жадан С. Anarchy in the Ukr... — С. 66–68.

²⁰ Жадан С. Imigrant Song...

²¹ Там само. — С. 254–255.

І далі:

[Захід] затулював та спокушав. Можна було стати перевізником прасок і мати нормальний бізнес у Польщі. Це передбачало щедри дивіденди та серйозні проблеми зі здоров'ям. Можна було, за вдалого збігу обставин, стати бандитом і грабувати перевізників прасок. Це передбачало дивіденди не менш щедри, а проблеми зі здоров'ям у цьому випадку вирішувались швидко й надовго. Були ще варіанти влаштуватись проституткою в Чехії чи прибиральницею в Португалії, але ми з друзями серйозно ці варіанти ніколи не розглядали. Так чи інакше, далекі західні міста тьмяно сяяли в чорних сутінках, освітлюючи своїм відблиском наше чорне, мов костюм небіжчика, повітря. Наші старші брати, котрі приїжджали з Польщі та Австрії зі шрамами на головах та з дойчмарками в кишенях, говорили, що жити потрібно там. Але зароблені гроші краще витратити вдома²².

Однак для покоління героїв прози Жадана головною метою цієї подорожі є не так заробітчаний виїзд (на відміну від покоління їхніх батьків чи старших братів), як спроба віднайдення і визначення своєї ідентичності. Це добре видно в новелах повісті «Біг Мак» (2003), протагоністи якої переконані в тому, що аби їхнє життя змінилося на краще, не потрібно залишати дому (наратор оповідання *Imigrant Song* однозначно це декларує: «Мені завжди вистачало скепсису та оптимізму, аби не мріяти про втечу та перетин кордону, почуваячись хай і не впевнено, проте цілком комфортно вдома, поміж мертвої індустрії та молоді демократії», с. 262). Варто лише «на хвилину» відірватися від щоденної рутини і, усвідомлюючи ризик життя у чужому краї, де розмовляють іншою мовою та панують інші звичаї, пізнаючи нових людей і випробовуючи нові ідеї, мужньо приймати нові небезпечні виклики, внутрішньо зміцнитися. Виїзд із батьківщини вони трактують як примусову дію, але також як своєрідну ініціацію, важливу подію, нерозривно пов'язану зі свідомим ризиком, що означає для особи відкриття багатьох нових шансів створення власної системи переконань, які потенційно сприяли би побудові справжнього «я», спертого на рефлексивно мобілізовану траєкторію самореалізації²³. Тому в зацитованій повісті Жадан бере своїх читачів у бурлячку подорож автостопом, автомобілем чи поїздом містами «об'єднаної Європи». Його герої як авторське *alter ego*, прогулюючись тротуарами старих європейських міст, між ковтками пива, в густому цигарковому димі входять у провулки тієї дійсності, повні довіри і надії на самоскріплення у цьому «новому чудовому світі». Проте наскрізь симулякрна реальність Заходу та його «не-спонтанний» стиль життя (якому «бракує духа трагізму», де все продається, яким керує глобальне споживацтво за підтримки гегемонії масової культури, реклами і мас-медіа) виявилися фальшивою обіцяною землею, а точніше — її імітацією:

²² Там само. — С. 261–262.

²³ Пор.: Giddens A. Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności / Tłum. A. Szulżycka. — Warszawa, 2010. — С. 112–113.

Міста Європи різняться між собою лише кількістю емігрантів та цінами на бензин. Всюди ті самі натовпи прибульців, та сама жага й той самий смуток, радість молодих чоловіків та безнадія старих жінок, перемішаність мов та біографій, багатоголосся, котре заповнює вулиці й торгові центри, аеропорти й вокзали, університетські аудиторії та поліційні відділки. На відстані до батьківщини починаєш ставитись із особливою ревністю, з особливим захватом та відразою, вдома всього цього не відчуваєш, з вікон твого помешкання світ видається безкінечним, а навколишні ландшафти — пережованими та безнадійними. Найкращий спосіб позбутись ілюзій — виїхати в еміграцію. І не мати жодних шансів на повернення²⁴.

Ностальгія за батьківщиною, яка наростала у подорожах і оживала у спогадах про рідні сторони, що, мов павутина, оплутували іммігрантську «сирітську» пам'ять героїв Жадана, породжувала відчуття загубленості, відчуженості й самотності, тотального викорінення, а згодом і байдужості до дальшої мандрівки, яка, спокушаючи раніше обіцянкою віднайдення незалежності від вітчизняної фрустрації, стала пасткою, поневоленням, що унеможливлювало будь-яке пристосування до нових, цілком чужих і непристосованих для «одомашнення» умов. Протагоніст оповідання «Баланеску-квартет» (2002) формулює своєрідну поколіннєву пісню протесту проти такого «не-справжнього» життя, яке породжує новий вид травми:

...що нам залишили? — такі-сякі громадянські права, купу виродків, котрі хочуть нами опікуватися, масу ублюдків у пресі й на телебаченні, продажні вибори, смердючі політичні рухи, якщо ти не цікавишся шоу-бізнесом і макроекономікою, тебе просто вважають за симулянта і дезертира, який становить пряму і безпосередню загрозу суспільству, так що найкращий і найдешевший спосіб вирішити всі твої проблеми — це запахати тебе в яку-небудь контору або дати тобі в кредит який-небудь на фіг тобі не потрібний будинок із великою клумбою, за який ти будеш півжиття повертати кредити, щоби в голову не лізла різна хуйня, богослови добре розуміють такі штуки, мабуть тому так гірко й заливаються демпінговим пивом і місцевого розливу текілою, усвідомлюють, що насправді вибирати їм майже немає з чого — або лишатися все своє доросле життя богословом, або піти хибним шляхом таких ось чуваків, як Берні, та до кінця днів своїх тягатися від супермаркету до супермаркету в пошуках дешевого бухла й богословської правди. Якщо я не загрузну в цій щільній і липкій богословській масі, що купчиться довкола вцілілих бочок із пивом, і якщо мене не втопчуть в гівно і траву брудні богословські кросівки, я виберуся таки на сухе і подивлюся на все це збоку, зможу заспокоїтись і щось випити...²⁵

Герої Жадана, як і більшість їхніх східноєвропейських ровесників, відчувають виразну зневагу з боку Заходу, трактування їх як прибульців не лише з іншого, а й з гіршого світу. Дозволяючи їм тимчасово пожити у своїй імперіальній тіні, згідно з глобальним порядком *pace europeana*, Захід тільки зміцнював у них принижувальну свідомість їхньої нижчезартості і відчуття необхідності подиву, який викликають попаговані та практиковані західні життєві

²⁴ Жадан С. *Imigrant song...*

²⁵ Жадан С. *Баланеску-квартет // Жадан С. Біг Мак та інші історії...*

взірці. Ефектом такої ситуації було прийняття і пристосування до цієї неоколонізаторської норми / гегемонії, яка не враховувала імміграційну іншість прибульців зі Східної Європи, а змушувала їх до наслідування, до гри за правилами можновладців того світу:

...сучасний світ роздирають жахливі суперечності, ці буржуї кидають, мов наживку, пару-трійку пільг і послаблень зі свого столу таким от чувакам, що приїздять на їхні призначані фестивалі, кидають, ніби виправдовуючи в чіхось очах весь цей безконтроль, який називається громадянським суспільством, і тільки не треба говорити щось про державні субсидії й неоподаткування, все це великий ідеологічний болт, запропонований тіньовими інженерами нашої цивілізації, і треба бути останнім недоумком, аби сприймати все це на віру і намагатися грати за їхніми правилами...²⁶

Зіткнення із західною демократією, що оперувала засадами капіталістичної ринкової економіки й у галузі культури, було для героїв Жадана таким болючим тому, що їх сформувала культура соцреалізму, закрита для культурних взірців розвинутого Заходу. В Україні ця ізоляція була винятково сильна, значно сильніша, ніж в інших європейських радянських республіках: це була своєрідна вендета радянських політиків за українізаційну політику двадцятих років ХХ століття, яку проводила тодішня українська політична та інтелектуальна еліта, «надто самостійно» обираючи антирадянський курс на Захід із думкою про антиколоніальну модернізацію країни, що уможливила б незалежність суспільно-культурного життя України від імперіальної політики Москви. Ця ізоляція в Україні була відчутна на всіх рівнях, починаючи від «ефекту демонстрації», що виявлявся у посередній доступності взірців західної культури через радіо, фільми, ТБ, театр, літературу, пресу тощо, а також безпосередньо через туризм і особисті контакти з представниками західної культурної сфери. Природно, що стратегічним було все-таки ізолювання української культури від цінностей і західних взірців на рівні «ефекту амбіцій», для якого фундаментальним визначником до періоду зламу вісімдесятидев'яностих років ХХ століття була імперіальна культура СРСР. Однак тут за весь період трансформації ладу насправді мало що змінилося, бо більшість західницьких прагнень були лише деклараціями, не відображеними у дійсності, що не дозволило українцям виробити продемократичні навички мислення і дії. Зрештою, кожній новій владі з періоду незалежності України (на центральному чи місцевому рівні) залежало — в ім'я реалізації власних інтересів, — щоби українське суспільство залишалося атомізованим, а процеси — нестабільними і негромадянськими, з традиційною недовірою владі та її інституціям, а також із культурою, заповненою низькоякісним російським масовим продуктом. Така тенденція утримувалася, набравши драматичної інтенсивності за часів уряду Віктора Януковича, аж до Євромайдану 2013 року. Підписання Україною у 2014 році угоди про асоціацію з Європейським Сою-

²⁶ Žadan C. Big Mac... — С. 76.

зом видається гарантією зміни курсу, але сьогодні ще занадто рано, аби од-нозначно це ствердити — українське суспільство надалі поділене в роздумах про цю ситуацію.

Потрапивши в неочікувану пастку між диктатурою Заходу і Сходу, герої прози Жадана на знак розчарування і з пораненою, але не мертвою душею (хоча й болісно позначеною стигматом нового життєвого досвіду), збагачені пам'яттю і знанням, вирішують повернутися додому²⁷. Автор висловлює це так:

Що в нас зостається по всьому? Наша пам'ять і наш досвід. Пам'ять позбавляє нас ілюзій, досвід лишає надію. Міста, в яких ми народились і виросли змінюються містами, в яких ми зупиняємось і в яких облаштовуємось на довший час. Країни, які ми відкриваємо для себе, ніби старі книги, мешканці чужих мегаполісів, котрих ми розглядаємо, мов кіногероїв, не надто розуміючи їхньої мотивації, проте з інтересом спостерігаючи за їхньою поведінкою. Кордони, які ми долаємо безкінечну кількість разів і які насправді не так розділяють, як відокремлюють, даючи нам можливість подивитись один на одного з відстані. <...> Що мені лишається робити з моєю родинною міфологією? Лишається переповідати ці дивні історії з минулого тисячоліття як щось сокровенне й анекдотичне, позбавлене жодного сенсу й захищене від тліну та забуття. Моя пам'ять не потребує точності, вона потребує пристрасті й вогню, який спалахує між планетами, над маленькими містечками Східної Європи, освітлюючи наші сновидіння зсередини, роблячи їх, ці сновидіння, яскравими й коштовними. Головне — твої сновидіння, все інше можна вигадати²⁸.

²⁷ Жадан розвиває тут тему важливої і глибоко травматичної для України проблеми, яка набирає гостроти завжди, коли держава постає на роздоріжжі історії, — сприйняття Європи у свідомості українців (що теж підтвердили події Євромайдану 2013 року та війна на сході України, яка триває донині). Письменник показує, що це міф, процес розвінчання якого — один із необхідних елементів постколоніальних поррахунків із колоніально-тоталітарною спадщиною — досі не розпочався, попри численні дебати на цю тему в літературі та публіцистиці. Достатньо згадати прозу Юрія Андруховича, починаючи від «Московіади» (1993), далі «Перверзія» (1996) та завершуючи «Дванадцятьма обручами» (2003), його ж есеїстику із ключовим твором «Центральньо-східна ревізія» (її значення в українському суспільно-культурному дискурсі вдало описала Оля Гнатюк у монографії *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, вид. 2003 року) чи також публіцистику Миколи Рябчука та Ярослава Грицака (див., напр.: *Ukraina. Przewodnik krytyki politycznej. Z Jarosławem Hrycakiem rozmawia Iza Chruślińska*, 2009). Суть українських відносин із Європою вдало передають слова Оксани Забужко, яка стверджує, що в цьому аспекті українці надалі незрілі і від 1991 року небагато змінилося. «У той час, — як зауважує авторка “Музею покинутих секретів”, — українське суспільство виявилось досить інфантильним, вірячи, що достатньо проголосити незалежність, а наступного дня українці прокинуться в Європі. Минуло 20 років, а Україна, хоч і є частиною європейської культури, в Європі не перебуває. Але залишилася мрія про те, щоби там прокинутися. Клопіт у тому, що цю мрію рідко коли супроводжують справжні роздуми про те, що означає “бути” в Європі та які наслідки цього. Немає також виразного уявлення того, що сьогодні становить Європа» (*Ukraiński palimpsest*. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruślińską. — *Wrocław*, 2013. — С. 226). Важливим голосом у деміфологізаційному дискурсі українського міфу Європи видається повість Михайла Мишкала (псевдонім Майкл) «Сторожі тротуару» (2013), присвячена українській заробітчанській еміграції дев'яностих років у Західній Європі — темі, яка досі в українській літературі залишається практично невисвітленою.

²⁸ Жадан С. *Immigrant song...*

У реальності — це повернення в Україну, про що Жадан пише у «Ворошиловграді» (2011), а в уяві — своєрідна подорож до «вологих і мулких джерел часу», яку письменник пропонує читачам у найновішій повісті «Месопотамія» (2014). Безсумнівно, мандрівка до «західного Вавилону» допомогла героям Жадана усвідомити фундаментальну правду, що лише «жива вода» із рідних рік часу, які пливають коритами «східного Вавилону», може оздоровити їхні хворі, багаторазово травмовані (колоніально, тоталітарно і глобально) душі й голови. До цієї води треба ще раз увійти, щоби обмитися від пилу минулого й пережити очищення. Пише про це з вірою і надією на «оздоровлення», хоча не без ноти гіркої автоіронії, протагоніст кінцевого оповідання повісті «Біг Мак» під назвою «Порно»:

В своєму житті я бачив не так уже й багато, а з того, що я бачив, майже нічого не зрозумів, можливо, це зміниться, хоч я і сумніваюсь, просто, розумієш, є якісь речі, які я вже навряд чи зрозумію, тому що мені їх, мабуть, і не потрібно розуміти, надто вже вони поморочені. <...>

Так чи так, ми з тобою народилися саме в цей час, і, можливо, єдине, що від нас вимагається, це триматися за нього, за цей чортів час, не відпускати його, не зраджувати, хоч би там що, для цього, очевидно, нам з тобою і дане було наше солодке дитинство, наші фантастичні сни і видіння, які розривали нам голови й розчавлювали серця, мов великі зелені яблука, тепер ми просто мусимо триматися за ці роки, за роки, в яких нам випало мучитись і перемагати, і навіть якщо воно того не вартує (а воно того не вартує), ми з тобою мусимо добути до кінця сеансу, дочекатися його завершення, бодай для того, щоби наприкінці титрів, після всіх прізвись і всіх подяк, після всієї господньої хуємотини, після року випуску і дати релізу прочитати таки, що під час зйомок цього блокбастера жодна жива душа не постраждала²⁹.

Тому й у «Ворошиловграді» — якого, до слова, дарма шукати на мапі сучасної України («місто, що не існує», як можна прочитати у повісті: це радянська назва нинішнього Луганська) так само, як даремно шукати СРСР, а його ж символом є Ворошиловград — Жадан виконає свою наступну поколіннєву пісню протесту, цього разу оформлену вже не як панк-роковий анархістський «гімн демократичної молоді» (стилістика якого домінувала у всіх його попередніх повістях), а як *Negro spirituals*, стилізація у дусі джазової імпровізації на тему біблійного Псалма 137 «Над ріками Вавилонськими»:

Про що можуть співати чоловіки такими тихими вечорами?
Ми згадуємо, Господи, наші міста й плачемо за ними.
Ми вішаємо на деревах наші гітари й труби і заходимо в ріку.
Стоячи в теплих хвилях, ми співаємо вслід зеленій воді, що протікає повз нас.
Стоячи серед теплих хвиль, ми співаємо вслід життю, що витікає крізь пальці.
І коли перехожі попросять вас заспівати для них, що ви відкажете?
Ми відкажемо: голоси наші гіркі, як арештантський чай.
Джаз вичавлює наші серця, мов марокканські апельсини.

²⁹ Жадан С. Порно...

Весь наш спів – лише згадка про ті гарячі квартали, які ми залишили, лише плач за водою, що витікає.

І якби ми забули свої будинки – чи мали б про що співати?

Ми говоримо пам'яті – лишайся з нами, не залишай нас самих.

Всі наші співи про банки й магазини, зруйновані часом, про крамниці й склади, повні мануфактури.

Про наших жінок, заради яких ми ладні були померти, і дітей, які прийдуть колись у наші цехи і стануть замість нас до роботи.

Ми всі пов'язані цими ріками, що протекли крізь наше минуле.

І наші жінки стоять із нами на цих берегах.

Пророк Захарія виходить в обідню перерву з цеху, витирає робочий піт, дзвенить цвяхами й ножицями в кишенях свого комбінезону, змиває з чорних долонь мастило та вугільний пил.

Доки немає роботи і можна дивитись у небеса, доки можна перепочити від важкої, потрібної всім праці.

Лишишся в нашій пам'яті, місто, з якого нас вивезли старими вагонами.

Всі, хто забуває тебе, навіки втрачає спокій: кожен із них зникає зі своїм розкрояним серцем.

Нам так легко ділитись минулим.

Життя – це машина, яку зробили для нас, і ми знаємо, що не варто боятись цієї машини.

Золоті цехи відкривають для нас свої брами.

Високе небо пливе над нашими школами та крамницями.

І все, що на нас чекає, – пуста і забуття, все, що на нас чекає, – любов і спасіння³⁰.

У цій повісті, дещо *in statu nascendi*, видно, як герой Жадана, переборюючи різні труднощі пострадянської дійсності, справді дозріває до чоловічості й фактично укріплюється у мужності, фіналізуючи процес духовної і психічної індивідуалізації, що розігрується у всіх попередніх прозових текстах харківського письменника. У «Ворошиловграді» його герой нарешті віднаходить не лише своє місце на землі, а й себе самого: через чоловіче братерство крові у середовищі старших чоловіків³¹ (у повісті це знайомі і приятелі його старшого брата, на пошуки якого вирушає до свого рідного міста Гера – головний герой), жінку життя та духовного отця / наставника, брак якого відчутно дошкуляв усім протагоністам прози Жадана. У «Ворошиловграді» цю постать уособлює священик, який розкриває героєві причину чоловічої слабкості, прикриту в жесті самооборони плащем агресії: «...забу-

³⁰ Жадан С. Ворошиловград. – Х., 2010.

³¹ Перебування у товаристві старших чоловіків у багатьох культурах є одним з етапів чоловічої ініціації, головне завдання якої – не лише перехід юнака у стан чоловіка, а й введення його у світ багатства, розмаїття і багатоаспектності чоловічості. Виконавцями такої ролі можуть бути лише чоловіки, передусім старші, під час спілкування з якими юнак зазнає безпосереднього контакту з дозрілою позитивною чоловічою енергією, що визнає авторитет зверхності, яка виростає з пошани мудрості, котру дають вік і досвід. Так юнак стає впевненим у собі, а це дозволяє йому побачити справжню суть своєї чоловічості. Пор.: Bly R. *Żelazny Jan*... – С. 10.

ваеш про одну річ: агресію породжує саме беззахисність. І слабкість. / — По-твоєму, вони вконець охуївають саме через власну слабкість? / — Так. І через беззахисність. / — І що з цим робити? / — Роби, що робив, Гера, — відказав пресвітер. — Роби, що робив. Не ігноруй живих. І не забувай про мертвих»³². Це наче духовний спадок — батьківська життєва мудрість, якою герой повинен керуватися у дорослому самостійному житті, збудованому на фундаменті відповідальності не лише за себе, а й за тих, кого любить: жінок, за яких готовий віддати життя і з якими прагне мати дітей, і за ідеали, які сповідує. Такими ідеалами для чоловіка у патріархальній = родовій системі цінностей, на яку виразно покликається автор, є любов, честь, братерство і батьківщина (в макро- і мікрошкالی), що її духовна спадщина передається від батька до сина. Батько, голова роду, є одночасно стражником пам'яті — це він відповідальний за генераційний переказ духовної спадщини, яка у вигляді пам'яттєвого образу родинної або й родової міфології зцілює духовну біографію особистості, дозволяючи водночас зберегти тяглість родини, роду, суспільства чи народу через культивування спільної оповіді про власний досвід. Жадан прагне розкрити своєму поколінню, у якого під час виховного процесу на рівні родини і суспільства стався розлад меморіальної міжпоколінневої трансмісії, яке велике значення має пам'ять про минуле. Гарантуючи повторювальну схему дії, воно становить фундаментальне джерело у пошуках взірців норм і цінностей, критеріїв оцінки та ключове обґрунтування нинішніх дій одиниці чи цілого суспільства.

Просто вони, пацани, бачили це все з дитинства, спостерігаючи за батьками та старшими друзями. Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не буде добре, то буде справедливо. <...>

Тому що ніхто не має права заходити на твою територію і позбавляти тебе твоїх жінок. І твоїх будинків. <...>

Адже коли ти виростаєш із цим усім, коли це вкладається в твою свідомість ще з дитинства, багато речей сприймаєш простіше й спокійніше. Є життя, яким ти живеш і яким ти не маєш права поступатись, і є смерть — місце, куди ти завжди встигнеш, тому не потрібно туди поспішати. <...>

Речі ці — правильні й зрозумілі, тому і незмінні. Вони так завжди жили й спробують навчити цього своїх дітей.

Оскільки пов'язати нас одне з одним можуть лише спільне проживання та спільна смерть³³.

Так Жадан у своїй прозі закликає українців до вироблення — як на індивідуальному, родинному, так і на суспільно-національному рівні — власної культури пам'яті, метою якої є збереження зобов'язання, що конститує українську ідентичність, одиничну й колективну. Письменник свідомий,

³² Жадан С. Ворошиловград...

³³ Жадан С. Ворошиловград...

що минуле і пам'ять про минуле, що є продуктом культури, а не природи, творять спільноту, легітимізують її, дають авторитет і довіру. Тому священник наказує головному героєві «Ворошиловград» зберігати пам'ять про померлих, котра, як специфічно культурний елемент пам'яті, становить первісну і поширену форму культури пам'яті (точніше — ядро), що акцентує на аспекті тяглості й тривалості, яка збудована на підставі емоційного зв'язку, культурної системи та свідомого пов'язання із минулим, попри розрив існування у часі. Невипадково заклик Жадана про культуру пам'яті набирає форми наказу, певної релігійної заповіді, яку в повісті дає духовна особа: таким жестом письменник відсилає до фундаментальної сутності культури пам'яті єврейського народу «збережи і згадай». На базі абсолютного релігійного наказу дотримання цієї формули сформувався люд Ізраїля як національна спільнота. Етнічний термін «єврей» став національним самовизначенням, вираженим у волі нормативного і формативного уявлення про себе; уявлення, яке набуло сили найвищого обов'язку і яке треба зберегти навіть ціною життя³⁴. До такого конструювання культури пам'яті — не на основі зовнішніх характеристик, а через свідомість, віру й абсолютне визнання духовної спадщини предків — схиляє Жадан, доводячи українцям, що це їхній єдиний шанс на справжнє самоутвердження як постколоніальної та посттоталітарної культурної та національної спільноти, вільної від накинутого уявного образу ідентичності колонізованого народу. Для України, яка від 1991 року датує «новий початок» історії, цей факт має особливе значення, бо це момент, коли вперше за довгий період українці можуть і мусять із повною відповідальністю визначити свою ідентичність — національну, суспільну, культурну, а також індивідуальну, коли кожен має сам собі відповісти на питання: хто я, звідки походжу, куди прямую? Це не легке завдання і не ознозначно очевидний факт, особливо з огляду на багатовіковий політичний та культурний гніт Росії, що мав на меті широке й багаторівневе винародовлення і примусову акультурацію українців, небезпечні наслідки яких окреслив ще В. Домонтович у повісті «Без ґрунту», хоч і виданій в еміграції (Регенсбург, 1948), але з ментальними коренями інтелектуальних дискусій України двадцятих років ХХ століття.

У прозі Сергія Жадана така історична свідомість існує на двох протилежних полюсах меморіальної площини, нарис якої визначається, з одного боку, найближчим минулим, а з іншого — минулим прапочатків. Важливо, що обидві площини співіснують без жодної темпоральної прірви. Уникнення часової прогалини було б можливе завдяки прийняттю, як було вказано вище, генеалогічного підходу до реконструкції минулого, внаслідок якого відбувається «безшовне» поєднання сучасності із «часом праджерел». Таке бачення не означає, однак, що між цими двома епохами немає категоріальних відмін-

³⁴ Див.: *Assmann J. Pamięć kulturowa...* — С. 173.

ностей. Обидва реєстри пам'яті Жадана відсилають до відмінних рамок — комунікативної та культурної пам'яті³⁵.

У Жадана комунікативна пам'ять — це загалом пам'ять поколінь, яку герої його прози творять у спільному історичному процесі за допомогою особистого свідчення або через досвід попередніх поколінь шляхом суспільної взаємодії. Такими категоріями можна охарактеризувати описану вище конфронтацію поколінь, у світлі якої протагоністи творів формують індивідуальні біографії, вписані в біографічну пам'ять, яка відсилає до власного досвіду і умов його виникнення.

Однак Жадан неустанно намагається переконати своїх читачів, що конструювання колективної пам'яті не полягає лише у сумуванні одиничних пам'ятей чи в зосередженні окремих ідей щодо минулого. Автор багаторазово звертає увагу на те, що минуле — це акт комунікації, який полягає у символічному відтворенні минулого, яке часто міфологізується і в якому міф — це оповідь із символічним значенням.

Тому у творах автора «Біг Мак», особливо з теперішнього десятиліття, можна зауважити щоразу більший акцент на культурній пам'яті (цікавий та вимагає окремого обговорення том віршів 2012 року «Вогнепальні й ножові»), у світлі якої вибрані пункти минулого трансформуються у символічні фігури пам'яті³⁶. Ключовою фігурою пам'яті в меморіальному дискурсі прози Жадана стає міф, що в такому контексті означає історію, подану з метою пояснити сучасність, але із перспективи прапочатку. Сама ж історія, перетворена завдяки пам'яті на міф, отримує реальність як постійну нормативну (відповідає на питання «що треба зробити?», вказує властивий шлях дії) та формативну силу (відповідає на питання «хто ми?», передає знання, яке забезпечує ідентичність і мотивує спільні дії за допомогою «оповіді спільних історій»). Такою стратегією Жадан послуговується у «Ворошиловграді», де зацитована вище джазова пісенна стилізація псалма «Над ріками Вавилонськими» становить складену фігуру пам'яті, ґрунтовану на ідейному лейтмотиві як джазових працівничих пісень («*work songs*»), що відсилають у символіці до неволі афро-американської людності США, так і до травестованого у тих піснях старозавітного виходу ізраїльтян (особливо виразна остання аналогія України до недоли єврейського народу, який після знищення Єрусалима у 586 році до нашої ери був вигнаний із Сіону, землі своїх батьків, і змушений перебувати у вавилонській неволі впродовж сімдесяти років: поневолення України у структурах Радянського Союзу тривало, як відомо, майже 70 років — від 1922 до 1991 року). Завдяки такому ідейному горизонтові Жадан у «Ворошиловгра-

³⁵ У процесі аналізу концепцій комунікативної та культурної пам'яті використано їх інтерпретації авторства Яна Ассманна. Див.: там само. — С. 64 та ін.

³⁶ Під фігурою пам'яті розумію не лише образ, що становить важливий елемент ідейної системи суспільства, як уважав М. Альбваск (Хальбваск), а й своєрідні нарації пам'яті, які, вкладаючись у пам'ять суспільства, набувають характеру певного навчання, де не лише відтворюється історія, а й визначається її природа та позитивні чи/і негативні цінності. Див.: *Assmann J. Pamięć kulturowa...* — С. 54–56.

ді» запропонував перетворити колоніально-тоталітарну трагедію викорінення і поневолення українців на фундаційний національний міф.

Така думка пронизує одне з останніх оповідань про мистецьку діяльність американських джаз-вокалісток сестер Абрамс, які на зламі XIX і XX століть вирушили на кораблі із символічною назвою «Месопотамія» у подорож на південь Російської імперії, аби там популяризувати джазовий хоровий спів темношкірих жителів Америки. Письменник звернувся тут до символічно-ідейного підґрунтя джазових нарацій, що сягають періоду формування джазу і несуть у собі найбільш архаїчну, тобто джерельну пам'ять про культурно-суспільні корені її виконавців³⁷. У таких ґатунках джазу, як працівничі пісні, побудовані на сильному емоційному заряді, невільники, що працювали на плантаціях у південних регіонах США, виражали не так власне колоніальне терпіння і гніт, як ідеалізацію своїх труднощів, поєднаних із меланхолією за втраченою африканською вітчизною, від якої їх силою відірвали. Тим, що дозволяло їм утвердити свою расову ідентичність, яка виразно відділяла їх від білих колонізаторів, була їхня чорна культура, яку вони прищепили у новому вимірі на ґрунті нової батьківщини. Ці пісні містили спільнотне відчуття культурної пам'яті афро-американської людності, її духовної сили, що стимулювала «буття темношкірим», особливо темношкірим із Африки як окремий расово-культурний спосіб буття. Як видно, Жадан у «Ворошиловграді» звернувся до квінтесенції джазу, що виражає «суму культурних цінностей чорного світу», які завдяки музичним нараціям, які передавалися усно від покоління до покоління, забезпечували психічну тривалість «колективної особистості темношкірих людей», що не дозволила перемогти себе білій вищості та американській імперіалістичній домінанті, зберігаючи водночас свою відокремленість у ситуації змішування рас у новому суспільно-культурному середовищі³⁸.

Тут Жадан фантастично вихоплює збіжність джазової вимовності *Negro spirituals* із біблійним псалмом «Над ріками Вавилонськими», яка в історії ізраїльтян була національною піснею болю, позначеною ностальгією за втраченим. Однак вона несла також почуття надії, позначене любовним спогадом про втрачений Сіон, який продовжував жити у серцях вигнанців. Важливо, що у псалмі йдеться не лише про оспівування самої надії, а й про життя нею — життя в надії та вірі, яка виникає із глибокого прагнення повернутися до рідного міста. Як Єрусалим зі святинею на Сіоні для єврейського народу, так для героїв Жадана Ворошиловград (а в найновішій повісті прихований за символом Месопотамії Харків) є топографічним місцем культурної пам'яті, мнемотопосом, тобто міфологізованим часопростором пригадування про обіцяну землю, повернення до якої не тільки можливе, а й необхідне,

³⁷ Див.: *Niedziela J. Historia jazzu — 100 wykładów.* — Katowice, 2009.

³⁸ Пор.: *Lomba A. Op. cit.* — С. 220–221. Див. також: *Jones R. The Gospel Truth about the Negro Spiritual;* <http://www.artofthenegospiritual.com/research/GospelTruthNegroSpiritual.pdf> [доступ: 02.09.2014].

бо означатиме духовне відновлення: життя у повноті щастя та з усвідомленням, що ніщо вже не може відвернути переможного повернення. Однак усе це відбудеться лише за умови, як сигналізує одна з головних героїнь «Ворошиловград», що буде прийнято і мужньо зустрінуто травму пострадянської спадщини, яка є частиною долі кожного із представників покоління Жада-на; спадщини, вилучення якої із власної біографії, тобто забуття, неможливе:

- Пам'ятаєш, ти розповідав про листівки? – спитала раптом.
- Які листівки?
- Туристичні. Набори листівок із різних міст. Говорив, що ви їх на уроках використовували.
- А, – згадав я. – Листівки з Ворошиловграда.
- Так, – підтвердила Ольга. – З Ворошиловграда.
- Чому ти згадала?
- Я знайшла в себе цілу пачку таких.
- Серйозно?
- Угу. Довго згадувала, звідки вони в мене. Потім згадала. Ми з подружками листувались із німецькими піонерами.

Мені писав хлопчик із Дрездена. Все запрошував у гості, прислав листівки. І я теж йому посилала. Купувала цілі набори, вибирала ті, де було побільше квітів, аби він думав, що в нас тут весело. А решту, з пам'ятниками, лишала собі. А тепер ось знайшла. Цілу пачку.

Дивно, – сказала вона, – і міста такого вже немає, і хлопчик із Дрездена давно мені не пише, і все це було мовби не зі мною. Мовби в іншому житті, з іншими людьми. Інше місто, інша країна, зовсім інші люди. Мабуть, ці картинки і є моє минуле. Щось таке, що в мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це, насправді, частина мене. Можливо, навіть краща частина, – додала вона подумавши³⁹.

Аби показати, що ця праця кожному до снаги, письменник послуговується старозавітною апокаліптично-пророчою символікою: постатями а) пророка Захарії, чие ім'я по-гебрейськи означає «Ягве пам'ятає»⁴⁰, пройнятого глибокою опікою, а водночас повного віри й надії на моральне відновлення єврейського народу, а також б) пророка Даниїла, який, перемігши у нерівній боротьбі з левами, заохочував свій народ із незламною силою зберігати вірність

³⁹ Жада С. Ворошиловград...

⁴⁰ Біблійний пророк Захарія є автором перших восьми із чотирнадцяти розділів книги, що носить його ім'я. Ці розділи містять вісім одкровенень щодо відбудови святині та надії на відновлення морального буття народу. Захарія – це перший пророк, чий одкровення набирають сюрреалістичних образів, тому вважається провісником апокаліптичних пророцтв. Він пройнятий передусім піклуванням про відбудову єрусалимської святині, а також про святість народу. Віщуючи майбутнє, Захарія глибоко вірив, що Ягве знищить гнобителів Ізраїля, всі євреї повернуться до Єрусалима, святиню буде відбудовано, у ній житиме Ягве, Єрусалим буде відкритим містом, без мурів, погани приймуть віру в Бога, народ морально відновиться і житиме у внутрішній та зовнішній, із сусідами, згоді, настане перемир'я між цивільною владою та священиками, а також буде ліквідовано пости, встановлені в пам'ять про знищення Єрусалима. Див.: Wielki świat starotestamentalnych proroków II / Red. J. Frankowski. – Warszawa, 2001. – С. 32–100.

релігії предків⁴¹. Такою притчею, виголошеною пресвітером у науці для вірних, закінчується «Ворошиловград»:

Річ у тім, що ми часто не знаємо міри своїх можливостей, боїмося заступити за межі, котрі самі для себе окреслюємо. А міру можливостей наших визначає суто Господь, тож легко-важачи своїми знаннями і своїми вміннями, ми легковажимо дарами Господніми. Я зрозуміло висловлююсь? – запитав він фермерів.

– Так-так, – запевнили ті.

– Добре, – знову зрадів пресвітер. – Що було з Даниїлом? Сталось так, що в силу певних причин, суспільного, так би мовити, характеру, він опинився в ямі з левами.

Справжніми левами, живими. Смерть його в лапах тварин була лише питанням часу. Жодного шансу на порятунок у нього не лишалося. І тоді Даниїл став на коліна й звернувся з молитвою до Господа. «Господи, – сказав Даниїл, – ці леви, що рикають на мене в злості та зневірі, хіба з власної волі наділені вони такою люттю та кровожерністю? Хіба не Ти вклав у їхні серця цю тугу й злобу?»

Хіба не на Твій поклик прокидаються вони зранку й засинають увечері? Тож кого, як не Тебе, просити мені про порятунок, до кого, як не до Тебе, звертатись зі словами вдячності та відповідальності?» І доки він молився, тварини тулились до нього, гріючи своїми тілами, і серця їхні пружно бились, дослухаючись до тихих слів. І він гладив їхні золоті гриви, вибираючи з них сухе листя й стебла трави, а коли засинав, леви сторожко охороняли його глибокий і спокійний сон. Що я хочу сказати, – знову звернувся священник до фермерів. – Випало так, що ви живете тут усі разом – і хрещені, і нехрещені, і штунди, і якась босота, яка й читати не вміє як слід. Я тут різних бачив. Ви тут народились і тут виростили, тут ваші родини і ваш бізнес. Все правильно, все справедливо. Але ви воюєте між собою, не розуміючи головного – ворогів поміж вас насправді немає. Вас стравлюють, примушують іти один на одного, послаблюючи вас і роблячи вас беззахисними.

Тому що доки ви разом – вам немає чого боятись. І взагалі – не потрібно боятись. Навіть тоді, коли вас закинуть до ями з левами і не буде звідки чекати допомоги. Просто потрібно покладатись на себе та на свою витримку. Ну, і не забувати вчасно молитись. Як це зробив Даниїл. Ви розумієте? – строго запитав пресвітер.

– Розуміємо, – слухняно відповіли фермери.

– А ще, – сказав пресвітер, – леви його не чіпали тому, що він дихав вогнем. Леви вважали це знаком Божим і не хотіли з ним зв'язуватись.

– Як це? – здивовано запитали фермери.

⁴¹ На думку дослідників Біблії, складно вирішити, чи Даниїл є історичною, довкола якої наросла велика кількість літератури, чи легендарною постаттю. У пророка Єзекиїла Даниїл разом із Ноєм і Йовом наводиться як взірець справедливого і мудрого чоловіка. «Книга Даниїла» була написана з метою заохотити євреїв, щоби зберігали вірність релігії предків у час, коли перед ними постала спокуса світової елліністичної культури, нерозривно пов'язаної із поганською релігією. Також це був час, коли євреї зазнавали кривавих переслідувань, що мали на меті змусити їх відвернутися від Мойсєвого права. Тому автор показує вищість мудрості ізраїлевого Бога над мудрістю поган і показує Його велику силу, що може визволити вірних із рук переслідувачів. Автор «Книги Даниїла» переказує думку для вірних усіх часів, що Бог є Господом світу, який використовує піднесення і занепад народів як приготування до приходу свого Царства. Див.: *Parchem M. Księga Daniela. Komentarz.* – Częstochowa, 2008. – С. 30–159.

— А ось так, — охоче відповів пресвітер, нахилився, аби поправити шнурівку, випростався, підніс долоні для молитви і раптом видихнув зі своєї горлянки синьо-рожевий язик полум'я, обдаючи всіх гарячим вогнем і солодкою, невимовно-щемкою радістю⁴².

У такий спосіб Жадан демонструє конструктивну функцію переживання травми, яке на індивідуальному рівні виявляється важливим позитивним чинником зцілення поламааної травматогенним випадком особистості та веде до її героїчного духовного відновлення. На колективному ж рівні стає важливою об'єднувальною ланкою в суспільно-культурному чи національному морфогенезі, що спричиняє ліквідацію аномії у мікро- та макрошкالی. У результаті травма стає тим фактором, який динамізує, стимулює, породжує креативний активізм, визволяє особистість (індивідуальну й колективну) задля творчого самовдосконалення та самоперетворення на зцілену автономну постколоніальну ідентичність, для якої свідома участь у пам'яті про минуле, усвідомлене ставлення до постатей і місць пам'яті є ефективним і продуктивним способом автолегітимізації.

«Ворошиловград» підсумовує і завершує процес подолання травми, який Жадан послідовно проводив у всіх прозових текстах. Тому у найновішій повісті «Месопотамія» автор демонструє свідомість «після подолання травми» і досліджує не так рідну у вузькому розумінні, тобто національну культурну пам'ять, як культурні універсалії, притаманні пам'яті західної та східної цивілізації, які утверджують родовід української культури як гібридної конструкції, що виникла на цивілізаційному пограниччі Сходу й Заходу. Композиційно цей твір складається із двох частин. Перша під назвою «Історії та біографії» об'єднує дев'ять оповідань (всі, щоправда, названі чоловічими іменами, але не слід піддаватися омані, бо фактично не чоловічі персонажі, а саме жіночі образи цього разу найважливіші), а друга уміщує тридцять віршів і має назву «Уточнення та узагальнення». Вони поєднані між собою як спільними персонажами, так і покликаннями на Біблію. Цього разу письменник звертається до Нового Завіту і євангелія любові, носіями пам'яті про яке у повісті виступають жінки. Якщо уважно заглибитися у тексти «Месопотамії», виявиться також, що всі оповідання є євангельськими притчами. Це стає зрозуміло не лише із назв новел (за іменами авторів чотирьох канонічних євангелій та апокрифачного Євангелія від св. Томи — твори «Іван», «Лука», «Матвій», «Фома»), а й зі «специфікації» героїв (оповідання про блудницю — «Іван») та самої тканини поетичних текстів. Елементом, що поєднує всі конструкційні рівні «Месопотамії», є ідейно-проблемна тріада, позначена одвічними феноменами життя, смерті й жіночості, яка через любов, як писав у фінальній частині «Фауста» Й. В. Гете, «спасає і возносить» (найяскравіше це показано в оповіданнях «Боб» і «Лука»). Цікаво, що заповідь саме такого прочитання «Месопотамії» кристалізується вже у «Ворошиловграді», який демонструє ді-

⁴² Жадан С. Ворошиловград...

аментально відмінне, ніж у всіх попередніх повістях ставлення Жадана до жінок чи, радше, до феномену жіночості. Наприкінці «Ворошиловграду» можна віднайти важливий для «Месопотамії» фрагмент: «...ніхто не надає особливо-го значення стосункам із жінками, всіх захоплюють стосунки із життям і смертю, ніхто не знає, що жінки — це і є життя і смерть»⁴³.

Позаяк інтерпретаційна проблематика «Месопотамії» виходить поза межі цього тексту, детальніший огляд повісті стане предметом аналізу окремої публікації, яку — залишаючись при поетиці назви — можна було б розпочати словами з одного із віршів поетичної частини повісті: «між голосом і мовчанням, / між небесами і землею, / між темрявою і світлом, / між забуттям і любов'ю»⁴⁴. А за епіграф могли би правити слова з «Пісні пісень»: «...любов бо, як смерть сильна; ревнощі люті, немов пекло. Стріли її — вогненні стріли, правдиве полум'я Господнє. Водам великим любови не вгасити, ані рікам її не затопити...» (Пісня пісень 8, 6).

⁴³ Жадан С. Ворошиловград...

⁴⁴ Жадан С. Месопотамія. — Х., 2014. — С. 342.

Замість закінчення

Дискурс конкїсти і криза маскулїнності в українській літературі

Олександр Пронкевич

Дискурс конкїсти в контексті «іспанїзації» української культури

Конструювання європейської ідентичності України супроводжується розробкою ідеології «окциденталїзму»¹, який передбачає асимїляцію образності різних західноєвропейських культур в український духовний простір. Вони «націоналізуються», тобто перетворюються на означники «українськості», і починають виконувати мобілізаційну функцію, спрямовуючи націєтворчі енергії у певне річище. Подібну роль відіграє і звернення українських діячів культури й літератури до Іспанії. Хоча випадки прямої іспанїзації України є спорадичними, кожна нова зустріч із цією країною залишала глибокий слід в українській свідомості.

Перша спроба перенесення іспанського націєтворчого досвіду на український ґрунт датується 1920–1930-ми роками, коли галицька інтелїгенція, зокрема вістниківці на чолі з Дмитром Донцовим, намагалась інтегрувати ідеї іспанського централїстського націоналізму в розроблені ними стратегії нарації української нації². Паралельно у радянському Харкові в колї вапльтян поширюються твори та образність іспанської літератури, а також розпочинається професійний переклад текстів іспанських письменників українською мовою. Друга спроба «іспанїзації» української культури була реалізована в діаспорі представниками так званої Нью-Йоркської групи (Юрій Тарнавський, Емма Андїєвська, Богдан Бойчук, Віра Вовк та ін.). Вони захо-

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

Статтю виконано у межах наукового проекту NPRH № 12Н 12 0046 81 «Посттоталїтарний поколінневий синдром у слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи у світлі постколонїальних студій».

¹ Гундорова Т. І. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталїзму // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталїзму / Ред. Т. І. Гундорова. — К., 2008. — С. 5–44.

² Див.: Пронкевич О. В. Іспанська література і творення української нації // Магістеріум. Літературознавчі студії. — К., 2005. — Вип. 21. — С. 46–53.

пились іспанською і — ширше — іспаномовною поезією, переклали вірші таких авторів, як Федеріко Гарсія Лорка, Пабло Неруда, Сесар Вальехо, Хорхе Каррера Андраде, Хуан Рамон Хіменес, Вісенте Алейсандре, Рафаель Альберті, Мігель Ернандес та інших. Відома дослідниця Марія Ревакович присвятила іспанській складовій у творчості Нью-Йоркської групи ґрунтовну статтю³. Важливим епізодом в освоєнні іспанського доробку стала ініційована Юрієм Тарнавським полеміка із приводу перекладів творів Лорки Миколи Лукаша⁴. Звернення до іспаномовної літератури було частиною проекту «космополітизації» української національної ідентичності з метою виведення її на широкі обрії відкритого світу.

Спробу підсумувати іспансько-українські культурні й літературні зв'язки здійснив канадський дослідник Олег Романишин, який наприкінці 1980-х років надрукував дві великі роботи⁵. Ще одна стаття Олега Романишина містить бібліографічний і тематичний огляд репрезентації образу Дон Кіхота в українській літературі⁶. Упродовж останніх років ми намагаємося продовжити розпочату попередниками справу, тим більше що в сучасній українській культурі помітні симптоми пробудження нового інтересу до націєтворчого досвіду Іспанії (див., наприклад, публікації філософських творів Хосе Ортегі-і-Гассета, історичні праці Ольги Іваницької, а також роман Ніли Зборовської «Українська реконкіста», книгу Оксани Забужко «Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій»).

Аналіз звернень українських діячів до іспанської культури доводить, що вони екстеріоризують Іспанію як взірцеву модель, через споглядання якої обґрунтовують розроблені ними стратегії нарації української нації. Іспанія виконує роль своєрідного дзеркала, у якому українці бачать відбиток власних національних проблем, вад, недоліків, з одного боку, і певний національний ідеал, вартий наслідування, з іншого. Пошуком спільних національних рис і стратегій розв'язання «національного питання» пояснюється інтерес до Іспанії абсолютної більшості українських письменників, починаючи від Івана Франка і закінчуючи Юрієм Андруховичем, який продовжує творити культ Федеріко Гарсія Лорки як єдиного найбільш іспанського поета (див. есеї Юрія Андруховича «Шкура бика і розжоване серце»⁷). На українську національну перспективу у вивченні Іспанії неоднозначно вказує й Олег Романишин. На

³ *Rewakowicz M.* From Spain with Love, or Is There a «Spanish School» in Ukrainian Literature // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2002. — № 2 (Fall); <http://www.otoronto.0a/tsq/02/rewakowicz.shtml> [доступ: 28.04.2014].

⁴ *Тарнавський Ю.* Під тихими оливами, або вареники замість гітар // Сучасність. — 1969. — Ч. 3 (99). — С. 71–91.

⁵ *Romanyshyn O.* Historical Background to Spanish-Ukrainian Cultural and Literary Relations // The Ukrainian Quarterly. — 1989. — Volume XLV. — N. 1. — P. 13–29; N. 2. — P. 176–194.

⁶ *Romanyshyn O.* Don Quixote in Ukrainian Literature: A Bibliographical and Thematic Review // Studia Ucrainica. — 1986. — Volume 3. — P. 59–76.

⁷ *Андрухович Ю.* Шкура бика і розжоване серце <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shkura-bika-rozzhovane-serce> [доступ: 28.04.2014].

його думку, Іспанія як остання європейська культура на Заході, з її прикордонною сутністю, є моделлю для осмислення України як останньої європейської культури на Сході, чия внутрішня природа так само перебуває на перетині цивілізацій — християнської та ісламської. З логіки науковця виходить, що українці є завжди великою мірою іспанцями (тобто європейцями):

Прикордонна природа обох націй, — зазначає Олег Романишин, — створила у багатьох випадках схожий тип світобачення. Кожен може помітити, що і в Іспанії, і в Україні духовний пейзаж визначають постаті Дон Кіхота і Санчо Панси: високодуховний ідеалізм, з одного боку, і зосереджений на собі ідеалізм, з іншого⁸.

Серед багатьох завдань, які намагалися розв'язати представники української культури, звертаючись до досвіду Іспанії, є маскулінізація українських чоловіків, які часто-густо в найвідповідальніші моменти історії та повсякденного життя діють невідповідним чином. Під маскулінізацією тут розуміється виховання таких рис, як культ сили, життєвої активності, готовності ризикувати собою, які пов'язуються із традиційною роллю чоловіка як військового або мисливця, а також набору цінностей і якостей, що випливають із принципу інтелектуального домінування патріархального первня: відповідальності, вміння розумно будувати стосунки та взагалі ефективно керувати собою, суспільством і світом. Те, що саме Іспанія була обрана як ідеальна модель для наслідування, немає нічого несподіваного, адже уявлення про цю країну як утілення суто чоловічих (навіть мачистських) і аристократичних чеснот є одним із найпопулярніших стереотипів, що поширюється за межами іспаномовного світу. Масова свідомість змальовує іспанців і насамперед іспанських чоловіків благородними, мужніми людьми, наділеними розвиненим почуттям гідності. Таке бачення є невід'ємною частиною міфу про «романтичну Іспанію», як його називає відомий американський історик Стенлі Пейн⁹.

Іспанський конкістадор як тип особистості

Перш ніж звернутися до детального розгляду дискурсу конкісти як засобу маскулінізації українських представників чоловічої статі, варто зупинитися на самому типі іспанського конкістадора. Він був породжений конкістою — періодом відкриття і первинного завоювання Нового Світу наприкінці XV — протягом XVI століття, який є продовженням Реконкісти — відвоювання Іспанії в арабів, що закінчилося 1492 року взяттям Гранади. З погляду постколоніальної теорії іспанська конкіста є імперським проектом, який паралельно зі спробами вивчення і збереження місцевих культур передбачає широкий спектр репресивних асиміляторських практик щодо «іншого» — індіанських

⁸ *Romanyshyn O. Historical Background to Spanish-Ukrainian Cultural and Literary Relations...* — N. 1. — P. 3.

⁹ *Paine S. Spain. A Unique History.* — Madison, 2011. — P. 5.

племен. Це імперська політика, адже йдеться про захоплення земель по всьому світу і про вихід за межі Європейського континенту. З погляду гендерної теорії конкіста виглядає як перемога чоловічого (батьківського) порядку (втіленого у військових чеснотах), який бере гору як над дикунством Америки, так і над проявами «жіночих» рис у поведінці іспанців, що прямували до Нового Світу.

Як доводить російський дослідник Андрій Кофман, конкістадор є специфічним різновидом особистості, сформованим умовами, в яких довелося жити першовідкривачам і завойовникам Нового Світу. «Народжений на перехресті епох, просторів і культур, — зауважує дослідник, — іспанський конкістадор становив глибоко своєрідний тип особистості»¹⁰, у якому втілюються риси перехідної доби від середньовіччя до Нового часу і який є провісником глобалізації. Він є творцем і дзеркалом цієї доби, тому вирізняється цілим комплексом внутрішніх суперечностей: він водночас — людина середньовіччя і Ренесансу.

Андрій Кофман також характеризує конкістадора як продукт не тільки перехідного часу, а й прикордонного простору. Ті конкістадори, які прибули з Іспанії, були особистостями з «розколотою свідомістю і життєвим досвідом»¹¹. Їхні біографії розпадаються на два періоди: іспанський і американський. Перший період коротший (дитинство й молодість), але саме тоді формуються риси їхнього характеру й особливості поведінки як представників європейської культури. Американський досвід радикально відрізняється від іспанського й підриває основи останнього у трьох вимірах: «уявлення про навколишній простір і про взаємодію з ним; уявлення людини про себе і про свої можливості; міжособистісні стосунки»¹².

Зокрема конкістадора формує «безпрецедентний досвід дослідження й завоювання грандіозного простору двох материків і взаємодія з індіанськими культурами»¹³. Перебуваючи у Новому Світі, «іспанські конкістадори, які втратили відчуття неможливого, особистим прикладом стверджували цінність і ефективність індивідуального діяння, зусилля, визначення мети»¹⁴ і в такий спосіб заперечували ідею середньовічного фаталізму. Всотавши ідеали Ренесансу, вони «стихійно виробили нову концепцію історії, у своїй суті антропологічну»¹⁵.

Говорячи про сприйняття конкістадором «іншого», Андрій Кофман зауважує, що іспанська колонізація передбачала надзвичайно глибокі й різноманітні контакти з індіанцями: їх треба було не тільки підкорити, а й христи-

¹⁰ Кофман А. Ф. Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности. — Москва, 2012. — С. 279.

¹¹ Там само.

¹² Там само. — С. 280.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. — С. 281.

янізувати та «залучити до світу західноєвропейської системи цивілізацій»¹⁶. Це вимагало від конкістадора «докорінної перебудови системи оцінок, етики, модусу сприйняття “іншого” і поведінкових настанов»¹⁷, і це стосувалося не лише взаємин іспанців з автохтонним населенням, а і взаємин іспанців між собою.

Перед конкістадорами постало надлюдське завдання — у Новому Світі відновити «правильну картину світу», уявлення про яку в них склалися в Іспанії, але це завдання виявилось неможливим для виконання. «Конкістадор внутрішньо і сам розуміє це, але повністю відкинути попередню картину світу й відмовитися від цього завдання не може, ось чому він вимушений пристосовуватись і йти на компроміси»¹⁸. Цей чинник, на думку Андрія Кофмана, також визначає подвійність світосприйняття, мислення, поведінки.

Американські індіанці, з якими зіткнулися іспанці, жили в міфологічному вимірі. Конкістадори прийняли таке розуміння світу, що визначило «піратську стратегію конкісти, деструктивні моделі поведінки»¹⁹. Однак іспанська картина світу передбачала «реалістичну систему оцінок і тверезий модус сприйняття»²⁰, що виражалось у колонізаторській творчій стратегії і «прагненні регламентації»²¹. «Найбільше вражає той факт, що проявлення цієї подвійності полягає в тому, що іспанські конкістадори, безжалісно руйнуючи індіанські культури, почали руйнувати і євроцентристську культурологію»²². Вони першими почали цінувати індіанське мистецтво, стали провісниками «концепції множинності самодостатньої цінності культур, яка утвердилась лише протягом ХХ ст.»²³ Вони показали приклад культурної відкритості й терпимості, яких не знала середньовічна Європа.

Найяскравіше і найповніше ця культурна відкритість проявилась у сфері стосунків з індіанками: конкістадори стали зачинателями процесу расового змішування, який спричинив формування метисних етносів і багато в чому зумовив своєрідне обличчя майбутніх латиноамериканських культур²⁴.

Водночас сказане не заперечує тих злочинів проти колонізованих народів, які скоїли конкістадори.

Ідеться про інше. Вони часто-густо поєднували в собі непоєднані риси: ниці пристрасті й духовні поривання, жагу поживи та сміливість першопрохідця і лицарський героїзм, цинічний прагматизм і готовність жертвувати собою заради християнства й нації, релігійний фанатизм та безпрецедент-

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. — С. 282.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Там само.

²⁴ Там само.

ну терпимість і відкритість до індіанської культури, зверхність цивілізатора і вміння переймати варварські звички²⁵. У свідомості іспанського конкістадора, доходить висновку Андрій Кофман, іспанська й американська складові співіснують і доповнюють одна одну без болісної внутрішньої боротьби: «Творець і руйнівник, рицар і користолобець, духовний подвижник і капіталіст, прагматик і легковірний фантазер, запопадливий служака і запеклий індивідуаліст, цивілізатор і варвар, іспанець і креол — все в одній особі»²⁶.

Українська «конкіста»

Ідеологія «конкісти» найактивніше починає розроблятися в українській культурі доби модернізму. Цей комплекс шляхетних цінностей, ідеал лицарської культури Микола Хвильовий визначає так: «Отже, ми, азіатські конкістадори, є, хоч як це й дивно, перш за все “західники”. <...> Тільки установка на “західництво” передає нам командні висоти»²⁷. «Фактично, маємо перенесення західного самоусвідомлення з вкоріненим в ньому волюнтаризмом і дискурсом влади на Схід»²⁸. Такі ідеї набувають популярності, бо, як зазначає Тамара Гундорова, виражають гостру євроцентристську меланхолію: «Європеїзація стає в Україні бажаним ідеалом, але також і джерелом фрустрації»²⁹, що спричиняє появу на сторінках творів українських письменників образів західноєвропейської культури, героїв іспанської літератури й історії, зокрема конкістадорів.

Проте є одна — ширша — причина, щоб українські письменники захоплювалися конкістадорами. Вони уособлюють цілу низку якостей, яких бракує українським представникам чоловічої статі, зокрема у середовищі еліти, аби успішно реалізувати свої життєві проекти як на приватному, так і на суспільному рівнях. Для представників української літератури, які гостро відчували кризу маскулітності, образ конкістадора виявився надзвичайно зручним, аби у художній формі артикулювати одну з головних колізій української реальності: неадекватність поведінки чоловіків як представників панівної верстви, так і пересічних громадян.

Опозиція «колонізатор» / «колонізований», що визначає онтологічний статус конкістадора, очевидно сприймалась як метафора тих стосунків, у яких перебуває Україна зі своїми колишніми метрополіями. Ця метафора має варіанти прочитання. З одного боку, українці порівнюються з американськими тубільцями, яких європейці підкоряли та християнізували. З другого боку, сама постать конкістадора приваблює багатьох як своєрідний ідеал, до якого треба прагнути, адже першовідкривачі й завойовники Америки, безперечно,

²⁵ Там само.

²⁶ Там само. — С. 283.

²⁷ Цит. за: Гундорова Т. І. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму... — С. 14.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само. — С. 11.

були міцними чоловіками, людьми чину; вони випромінювали енергію, вабили своєю пасіонарністю, сміливістю, яких бракує українським чоловікам. Аби перемогти загарбників чи просто досягти успіху, треба навчитися бути такими, як конкістадори: невгамовними, активними, цілеспрямованими і, якщо цього потребують обставини, навіть жорстокими. У цьому контексті слід зауважити, що як іспанські, так і американські риси особистості, виявлені Андрієм Кофманом, загалом вписуються у традиційну модель «маскулінності», яка підносить волю, фізичну силу, розум і винахідливість, що дають змогу людині підкорити світ і побудувати культуру навколо себе, руйнуючи культури інших. У результаті образ конкістадора набуває поширення в українській літературі: дивлячись на нього, українські чоловіки, як і вся українська нація, повинні були змужніти, аби навчитися захищати себе під тиском зовнішніх ворогів, переходити у наступ і взагалі успішно розвиватися.

Останнім часом в українській культурі й літературі поряд із терміном «конкіста» доволі активно використовується поняття «українська реконкіста», також генетично пов'язане з Іспанією. Хоча ці концепти часто вживаються як синоніми, але вони суттєво відрізняються. Дискурс конкісти є маскуліним, колоніальним та імперським:

Вестернізація Азії в категоріях «східних конкістадорів», які йдуть завойовувати Європу, як колись іспанські конкістадори завойовували Америку, тобто типовий колоніальний дискурс, визначає смисл «азіатського ренесансу» Хвильового³⁰.

Для успішного дорослішання українські чоловіки повинні прищепити собі «імперськість». Тут прикметник «імперський» пов'язаний не лише з «імперією», а й з концептом «імперативність» — із вимогою діяти активно та цілеспрямовано. Така настанова визначає риторику української «конкісти» — жорстку, провокаційну, парадоксальну. Цінності, які пропагує цей дискурс, цілком «фаустівські» й чоловічі: воля, влада, розум, дисципліна, особистість, свобода. Перефразовуючи назву статті Тамари Гундорової, можна додати, що «конкіста» веде українську націю ще далі на захід від Риму — вона відкриває шлях на Мадрид і далі за океан, який трактується українськими елітами як ідеал, співвіднесення із котрим забезпечує національне піднесення й оновлення всього соціального і духовного життя країни. Дивлячись на Мадрид, українські літератори прагнуть європеїзувати українську націю і навчити українських чоловіків бути загарбниками, лицарями, володарями, колонізаторами, закликають завоювати цілий світ.

«Українська реконкіста», принаймні в тому варіанті, як її уявляє собі Ніла Зборовська, — це не лише антирадянський світогляд (у цьому обидва дискурси подібні), а й антиглобалістська, антиєвропейська, нативістська і, найголовніше, феміністська програма національного відродження. Її риторика складається із суто жіночих засобів: ритуальних бабусиних замовлянь і тан-

³⁰ Гундорова Т. І. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму... — С. 14.

цю — боллівудівського фламенко. Якщо протагоністом української «конкісти» є лицар і колонізатор, то «українська реконкіста» — це справа добірного кола знахарів, а точніше жінок-жриць, які акумулювали і зберегли аутентичне українське національне знання. Дійшовши до Мадрида, вони повертаються додому — на свій хутір. Це, по суті, деколонізаційний проект, який передбачає викорінення всіх (як проросійських, так і прозахідних) основ ментальності.

Конкістадор і маскулінізація чоловіка в українській поезії

Українські поети заклали підвалини «дискурсу конкісти» в українській літературі ХХ століття. Одним із перших до цієї теми звернувся Іван Франко, який 1904 року написав вірш «Конкістадори»³¹. Сюжет відтворює історичний факт із біографії Ернана Кортеса: 1519 року під час наступу на Мексику він наказав, за однією версією, спалити, а за іншою — просвердлити дірки у дерев'яних днищах і затопити десять кораблів на рейді міста Веракрус, аби його супутникам не було куди відступати. Вважається, що ця подія дала життя відомому вислову «спалювати кораблі». Виходячи із ситуації, яка відтворюється у поезії, можна припустити, що ліричним героєм є сам Кортес. Його промову визначає високий ступінь пасіонарності й відверта загарбницька риторика: флотилія підпливає вночі з метою захопити сонне місто. Також велике значення має романтика невідомого («наша флота суне, б'ється / До незвісних берегів»). Кортес звертається до інших із монологом, просякнутим мілітарною, войовничою образністю і духом імперативності. Для наповнення тексту сильною енергетикою чималу роль відіграють заклики: «Завертай!», «Кидай якорі, По помостах / на беріг виходи!», «Ставай в ряди!», «Схопимо у сні!», «Пускайте / скрізь огонь по кораблях!». Нагромадження дієслів із наступальною семантикою створює враження непереможної навали. Загін поставлений перед вибором: «Або смерть, або перемога!» Дмитро Теряєв у структурі динамічного мовлення, відображеного у вірші, виявив принцип золотого перетину: здійснивши експериментально-фонетичне дослідження, науковець довів, що система тривалості силабічних інтервалів і акцентних періодів у цьому творі відповідає рядам чисел Фібоначчі, а «розосередження звукової енергії, співвідношення акустичних ознак ритму і золотого перетину програмується семантичною актуалізацією змісту»³². Спалення кораблів зображене як грандіозне видовище апокаліптичних вогняних потоків, які відрізають завоювників від усього попереднього досвіду, набутого у Європі: «Високі щогли /

³¹ Франко І. Конкістадори // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — К., 1976. — Т. 3. — С. 104–106.

³² Теряєв Д. Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) // Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко: Збірник наукових праць та спогадів. — К., 2008. — С. 43–55.

запалали, мов свічки! Що за нами, хай навіки / Вкриє попіл життьовий». Кінцева мета військової експедиції — заснування нової нації (вітчизни) за океаном: «До відважних світ належить, / К чорту боязнь навісну! / Кров і труд ось тут здвигне нам / Нову, крашу вітчину!»

Справді, вірш «Конкістадори» має бадьорий віталістичний тон, — коментує поезію Тарас Пастух. — Він опоетизовує безстрашних завойовників життя: силу та красу руху вперед, радість життєствердження, могутню силу духу. Поезія насичена окличною інтонацією переможців, вона випромінює їхню потужну енергію і витримана в суцільному мажорному тоні. На цей мажор була настроєна емоційна сфера психіки автора. Підсвідомість неначе сама «добирала» належний образний матеріал для свого вияву. І це до того часу, поки не знайшла його достатньо, і вже тоді цей матеріал проявився у свідомості «матеріалізовано», візуально-випукло та цілковито. Привертає увагу й той факт, що поет у той час був у дорозі. Екстер'єр залізниці, усвідомлення свого статусу, вже подолана чи ще не подолана дорога — щось з цього могло дати імпульс до остаточного формування образу³³.

Отже, конкістадор Івана Франка — рішучий нападник, залізний відважний боєць, справжній могутній чоловік. Поезія повною мірою відповідає історичному смислу конкісти, яка була нічим іншим, як завоюванням, захопленням далеких територій. Закономірно, що подвійна природа іспанських колонізаторів, про яку пише Андрій Кофман, в українського поета взагалі відсутня: про негативні наслідки конкісти не йдеться, а найбільше значення має мотив мобілізації всіх людських сил під час здійснення подвигу. Мало того, описаний у вірші епізод висадки «десанту» на незнайомий берег становить позитивний приклад справжньої чоловічої поведінки, яку українцям варто навчитися наслідувати. Поет оспівує відвагу, рішучість, сміливість, навіть безжалісність, із якою слід ставитися насамперед до самих себе: образи індіанців (тубільців) у тексті відсутні, а фігурує лише абстрактне сонне місто, яке треба захопити. Отже, вірш — не так загарбницька програма, як звернення до співвітчизників і, зокрема, до українських чоловіків із закликом «маскулінізуватися»: зміцнити свій дух і натренувати свою волю заради боротьби за українську націю.

Подальшого розвитку дискурс конкісти набуває у творчості Юрія Клена, зокрема у першому розділі збірки «Каравели» (1943), яка так і називається «Услід конкістадорам». Серед них вирізняються дві поезії — «Кортес» і «Конкістадори». В українській критичній традиції є різні підходи до прочитання цих творів. «Для нього (Ю. Клена. — О. П.) конкістадори — тільки символ дерзання, шукання нового невідомого»³⁴, — стверджує Олександр Филипович. Із погляду Віти Сарапин, лейтмотивом вірша «Конкістадори» є «романтичний пафос неосвоєних просторів», а сам образ конкістадора постає як узагальнений тип волюнтариста-романтика, який зневажає буденщину³⁵. Ну думку Оле-

³³ Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro»). — Львів, 2003. — С. 26–27.

³⁴ Филипович О. Життя і творчість Юрія Клена // Сучасність. — 1967. — Ч. 10 (82). — С. 66.

³⁵ Сарапин В. В. «Екзотика великих культур» у поезії Юрія Клена: мотив конкістадорства. <http://referatu.com.ua/referats/7527/180566> [доступ: 28.04.2014].

ни Мациборської, «свій» світ кленівських конкістадорів (Іспанія) — це алегорія імперії, «чужий» світ (Америка) — завойованої землі, колонії (Україна)³⁶.

Визнаючи незаперечну цінність думок колег, спробуємо запропонувати власну інтерпретацію образу конкістадорів у Юрія Клена, розглядаючи їх як частину загального дискурсу маскулінізації українських чоловіків. Відправною точкою для нас буде широко визнаний факт близькості віршів не лише до естетики неокласиків, а й до поезії Івана Франка й ідеології вістниківців. Останні, як відомо, активно шукали позитивні приклади «людей чину» і знаходили їх в іспанській історії. За умов такого підходу захоплення Юрія Клена міцними маскулініними типами — образами колонізатора — для колонізованої (української) культури є цілком зрозумілим, адже для подолання комплексу постколоніальної та особистісної меншовартості вони намагаються прищепити собі та співвітчизникам імперську свідомість, закликаючи стати такими, як загарбники.

Кортес — головний герой однойменного диптиха — постає втіленням цілого комплексу чоловічих чеснот. Він, як і у вірші Івана Франка, військовий, шукач слави і дослідник, хоча слід відзначити, що ставлення Юрія Клена до постаті знаменитого конкістадора не є таким однозначно позитивним. У першому вірші говориться про те, що його «помчала далеччю морів / Жадоба золота, пригод і слави». У другій строфі знову йдеться про переважно матеріальні чинники, що спонукали його вирушити у Новий Світ: «І вабив десь за безміром пісків / Незнаний скарб заморської держави». Другий вірш указує на «піратську стратегію конкісти», деструктивні моделі поведінки і внутрішню суперечливість типу конкістадора, про які пише Андрій Кофман. Дії Кортеса щодо автохтонної цивілізації мають винятково деструктивний характер: «І бачив ти крізь млу й прадавній жах, / Як ідолів роззявлені пащеки / В диму пожарів репались від спеки, / І золото сліз текло їм по щоках». Наслідки його наступу руйнівні й катастрофічні: «зеленопере царство Монтесуми» <...> «спопеліє й щезне димом чорним». Кортес дивиться на місцевих жителів Америки поглядом колонізатора — вони для нього екзотичні «інші»: ацтеки — «чудні, далекі / Золотошкурі і сумні... / з погордою в потьмарених очах». Такими вони з'являлися йому в його снах, але він не збирається змінювати своє задалегідь сформоване бачення невідомого, а навпаки, перекроювати це невідоме відповідно до своєї мрії. Має рацію Олена Мациборська, яка вказує на те, що Юрій Клен «не оспівує жорстокість, як Ж.-М. Ередіа, а знеславлює поневолювачів Америки»³⁷, що Кленові

³⁶ Мациборська О. Шлях конкістадорів у поезії Ю. Клена і М. Гумільова. <http://ruh.znaimo.com.ua/index-2799.html?page=29> [доступ: 28.04.2014].

³⁷ Там само.

конкістадори наближені до історично-конкретних осіб — учасників конкісти, які обдурювали, грабували, вбивали індіанців. Герої Ю. Клена — руйнівники життя, культури, віри, це «хижаки», які полюють за будь-якою прийнятною здобиччю³⁸,

а «чужий» світ у Ю. Клена — алегорія України³⁹.

Проте «негативні» риси конкістадора-загарбника не заперечують захоплення ним як взірцем маскулінної сили — рішучості, сміливості, винахідливості, витривалості, волі, яких бракує українським чоловікам і сум за якими Юрій Клен гостро відчуває, так само, як вістниківці. На можливість такого прочитання поезій вказує та позитивна образність вільного, нічим не обмеженого пошуку, якою насичений текст. Край, куди прямує Кортес, казковий, він вабить і кличе; кораблі «легкі» (на відміну від «тяжкого» світу старої Європи), а їх «вітрила дзвінки». Мрія Кортеса матеріалізується у вигляді дивно-прекрасного Мехіко, яке встає між «голубих озер» і «мерехтить проти сонця золотими дахами». Поета лякає образ Кортеса-загарбника, але ваблять його міцні чоловічі риси мандрівника, дослідника, воїна. Конкістадор Юрія Клена, отже, цілком зберігає свою подвійну природу, яку він продемонстрував у ході історії, ось чому відкритим залишається питання, яке завершує диптих. Що, власне, цвістиме «диким квітом неповторним /... в спогадах прийдешніх літ?» Сумна розповідь про знищення Кортесом індіанських цивілізацій або легенда про видатні дерзання його духу і його неоднозначні, але, поза сумнівом, величні звершення?

У вірші «Конкістадори» захоплення Юрія Клена маскулінністю завойовників Америки виражається повною мірою. Тут він солідарний з Іваном Франком. Відкриває поезію опис психологічного клімату Європи як чогось хворобливого і нестерпного. За Ніцше, тут панує «дух важкості» (повітря «стискає груди», «немов важкий і мертвий гад») і пересит, який паралізує волю («Не ваблять чаші і вуста, / Дрімота мрійного дозвілля»). Життєвий простір, представлений образами «тісних, задушливих кімнат» і горами, що заступили «широкий, дальній круговид», завузкий для цих людей чину, адже у ньому немає місця для розгортання їхньої енергії, що кличе на інший, відкритий і «радісний» простір. Інакше кажучи, Юрій Клен ставить питання про те, які причини спонукають людину обрати долю конкістадора. У вірші Івана Франка ми вже маємо справу з готовим сформованим типом, а Юрій Клен звертає увагу на більш ранні стадії, коли цей тип ще тільки починає народжуватись, та описує процес акумуляції пасіонарності, яка спричиняється «тугою, що співала в снах, / Що зріла і росла роками, / Що пломінилася в очах, / Уже доходячи нестями», і врешті-решт вибухає, «як грім». Вивільнення енергії виливається у морський похід, під час якого відбувається «виховання» ідеального загарбника: опинившись на морі, він абсорбує енергію водної стихії,

³⁸ Там само.

³⁹ Там само.

спалює нудний досвід минулого і стає «відважним хижакком», який перемагає «мудрих перуанців». Завершальна частина вірша не залишає сумніву, що приклад конкістадорів повчальний і позитивний для тих, до кого ліричний герой звертається за допомогою займенника «ми»: сучасників поета, співвітчизників і загалом українських чоловіків. Від їхнього імені ведеться монолог, звернений до конкістадорів, означених займенником «ви» — представники героїчного минулого. Вони кличуть за собою людей сьогодення, аби навчити їх «жити ризикуючи».

Конкістадори, зображені у цьому вірші, суттєво відрізняються від Кортеса із попередньої поезії Юрія Клена. Там була подвійність і внутрішня суперечливість, тут її немає. Перед читачем цілісна й ідеалізована маскулінність, явлена в образі не військового, а моряка, чий кодекс честі складається із вірності кораблю й екіпажу, із заперечення гедонізму, пристосуванства, боягузтва. Якщо продовжувати інтерпретувати вірш у термінах опозиції «чоловіче / жіноче», то можна припустити, що Європа (вона ж Україна) — це жінка, наділена такими суто фемінними рисами, як пасивність і покірливість. Вона передбачувана, тому нудна. Конкістадори тікають від неї, аби відкрити екзотику дикунок, від яких невідомо чого чекати, але яких можна і треба брати силою, аби заснувати нову расу.

Образи Кортеса і конкістадорів як утілення чоловічих чеснот також з'являються у датованій 1955-м роком поемі Василя Мисика «Конкістадори (Морський похід)»⁴⁰, яка на свій кшталт переосмислює легенду про спалення кораблів. Текст вірша, як у Івана Франка і Юрія Клена, також побудований у формі монологу, тільки тепер його промовляє один із бійців загону. Ліричний герой став частиною колективного героїчного тіла і скрізь говорить «ми» — від імені когорта загарбників і переможців. Отже, перед нами колективне переживання групи завойовників і першовідкривачів, які здійснили важкий похід і висадилися на берег, щоб захопити місто і заснувати нову національну спільноту. На відміну від вірша Івана Франка, у поетичному тексті Василя Мисика є епічний вимір, який примушує пригадати «Конкістадорів» Юрія Клена, адже і в цьому випадку детально описується накопичення пасіонарності під час морського походу (недаремно саме така друга назва твору Мисика). Під час штлю моряки палають бажанням діяти, просуватися уперед назустріч небезпеці: вони закликають бурю, яка, хоча й загрожує їм, але понесе кораблі у вир пригод: «Сидять матроси, лаються, плюють і курять <...>/ Не терпиться майнуть у синю далечінь! / Хоч би скоріше — нехай не вітер — буря!» Вимушене очікування утворює потужну внутрішню енергію, яка розряджається у морській стихії, що підхоплює корабель і несе його так само, як і в поезії Юрія Клена, без руля і вітрил із шаленою швидкістю у невідомому напрямку. Опинившись на березі, конкістадори зберігають інерцію руху і пря-

⁴⁰ Мисик В. Конкістадори. http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=6463 [доступ: 28.04.2014].

мують на завоювання Нового Світу: «Юрбою збившись над бортом хитким, / Ми жадно рвались в далечінь одкрити, / Де гори сяяли, сповиті в дим / Ще невідомого Нового Світу». У наступних частинах поезії, де йдеться про напад на місто, в якому височіє палац, пасіонарне напруження сягає найвищої точки. Ефект вибуху надлюдської енергії передається за допомогою розлогого опису кораблів, що палають. Вогонь наче перекидається у душі людей, і загін згуртовується, впадає у транс і перетворюється на єдине непереможне тіло, готове стати до бою: «Готові всі на бій, / Ми дивимося жадними очима, / Як зітканий із полум'я, живий, / Росте палац над бухтою над нами. / Огнений прапор, він встає, гуде, / П'янить, сповняє нас безумством лютим». Конкістадорів охоплює радісна жорстокість — ідеальний стан для здійснення завоювницької програми й утворення нової нації, яку розбудовувати доводиться нащадкам. Саме до них звертається ліричний герой. Завдання його команди або його покоління — дійти до обітваної землі й загинути на порозі. До прийдешніх поколінь він звертається «ви», тобто ті, хто житиме на захопленій землі: «Або здобудь, або в огні згоріть! / Не даром, ні, ми трупами впадем біля порогу. / Ви, що за нами ідете, ідіть. / Ми прокладаєм вам дорогу».

Вірш Василя Мисика за духом ближчий до «Конкістадорів» Юрія Клена і певною мірою полемізує із текстом Івана Франка. Останній не пише настільки докладно про те, як конкістадори плывуть до Нового Світу і з якими труднощами стикаються під час переходу. Так само, як у Юрія Клена, виклики стихії описані Василем Мисиком як подорож у невідоме, яку оспівували французькі поети-модерністи. Обидва митці доводять, що ця частина експедиції не менш важлива, ніж її фінальна фаза, адже у плаванні формуються головні маскулінні риси конкістадорів: згуртованість, фанатизм, жорстокість, непохитність. Водночас конкістадори Василя Мисика відіграють в історії людства специфічну роль: вони, мов ясновидці Артюра Рембо, падають на порозі таємничого нового життя, закликаючи рушити далі своїх дітей та онуків.

Три проаналізовані твори об'єднані незаперечним інтертекстуальним зв'язком, унаслідок чого розвивають, кожен по-своєму, приблизно той самий образ конкістадора-ідеального воїна, представника чоловічих чеснот, і навіть образ Ернана Кортеса. Принципово іншим шляхом іде Євген Плужник у вірші «За давнини якийсь дикун незнаний...» (1927)⁴¹. У ньому переважають не мілітарні, а естетські настрої, бо справжнім героєм поезії є не конкістадор, а старовинний дикунський амулет, зроблений якимось тубільцем. Цей магічний об'єкт акумулює містичну енергію Краси і Сили і мандрує різними часами й культурами, поки не опиняється у музеї, де його наново відкриває інший (сучасний) поет, спроможний відчитати закодоване в ньому таємниче послання. Конкістадору в історії амулета (як, очевидно, всієї індіанської доколумбової цивілізації) відводиться важлива, але все-таки пасив-

⁴¹ Плужник Є. «За давнини якийсь дикун незнаний...» http://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=56&virsz_id=96 [доступ: 28.04.2014].

на роль: він знаходить його на могилі дикунів і забирає із собою до Європи, аби надати йому вічного життя. Конкістадор — не творець і не колекціонер, а лише нерозвинений шукач золота, який випадково піднімає незрозумілий екзотичний виріб, що у майбутньому підірве владу євроцентричної моделі культури, про що пише Андрій Кофман: «І, вірний звичці золота шукати, / З землі підніме кілька камінців, — / І заблищить той амулет строкатий / В його вітрами пешеній руці!»

Важливо підкреслити, що, як впливає із наведеної цитати, художньо-естетичне значення «повідомлення» сам конкістадор не усвідомлює, бо залишається занадто прагматичним і зануреним у процес завоювання Нового Світу. Він програє у порівнянні з дикуном-творцем, якого в поезії названо «жерцем, мислителем, воїном і поетом», тобто універсальною людиною і справжнім чоловіком, який бере на себе відповідальність за розбудову всіх аспектів всесвітнього порядку. Конкістадор, який переймається лише війною і пригодами (він — «владитель моря і земель шукач»), — репрезентує примітивний тип маскулінності, заснований на фізичній силі, витривалості, волі, та аж ніяк не на духовності. Зовсім інший тип маскулінності уособлює розчинений у потоці історії творець-тубілець. Нащадкам конкістадора ще треба духовно дозріти, щоб оцінити художню цінність амулета: тільки його онук, який живе в Кастилії через кілька століть після завоювання Америки, посправжньому милується витвором мистецтва, забуваючи як про колонізацію, так і про державний занепад самої Іспанії: «Що вже онук його в Кастильї рідній, / Забувши славу славлених подій, / Не раз забуде і державні злидні, / В той амулет втопивши погляд свій...»

Аналізуючи цю поезію із погляду реалізації стратегії маскулінізації українських чоловіків, слід зазначити, що для Євгена Плужника конкістадор залишається утіленням типової ролі мандрівника-шукача пригод і золота, але поет уже чітко розуміє обмеженість такої моделі поведінки. Він стверджує, що досконалий чоловік має бути не тільки військовим і загарбником, сильним, відважним і витривалим, а й носієм розвиненого естетичного смаку, в чому колонізований «інший» явно випереджає колонізатора. «Маскулінізуючись», не варто забувати про «естетизацію», внаслідок якої свідомість справжнього зрілого чоловіка повинна досягти такого рівня розвитку, коли для неї стануть відкритими і зрозумілими універсальні змісти цивілізацій будь-яких частин світу.

Вивчення образу завойовника Америки в українській поезії ХХ століття дає змогу зробити висновок про те, що дискурс конкісти реалізує стратегію маскулінізації українських чоловіків у подвійний спосіб. З одного боку, взірцевими оголошуються такі якості, як воля, фізична сила, рішучість, наполегливість, фанатизм тощо. Ці риси важливі за часів війни з ворогом — з колонізаторами — і їх варто розвивати. З другого боку, Євген Плужник уже глибоко розуміє недостатність і небезпечність такої мачистської парадигми, бо вона просякнута духом колонізації та імперіалізму і програмує винищення «іншо-

го» — надзвичайно багатих культур, незрозумілих для європейців. Щоб успішно жити у цивілізованому світі, до традиційних маскулінних якостей український чоловік має додати ще й мудрість і витонченість розуму, чутливого до краси мистецтва «Іншого».

Дон Кіхот Дмитра Донцова — протагоніст української «конкісти»

Погляд на «іспанізацію» української культури як на засіб маскулінізації українських чоловіків відкриває можливості для переосмислення деяких іспанських «слідів» в Україні⁴². Йдеться про історію українського донкіхотства. Наразі ми пропонуємо розглядати пригоди Ламанчського ідальго на сторінках української літератури як складову дискурсу конкісти, спрямованого на маскулінізацію українських чоловіків. Така постановка проблеми виглядає логічною, адже, незважаючи на свою незграбність, Ламанчський ідальго все-таки залишається лицарем, тобто представником суто чоловічої військової касты, з якої походили завойовники Америки. Відомо чимало прикладів перетворення Дон Кіхота на ідеального представника мілітарно-аристократичних чоловічих чеснот, чий ідеалізм і стійкість повинні викликати заздрість і стати об'єктом для наслідування. Зрозуміло, що за умов такого підходу вся складність образу, створеного Сервантесом, спрощується, а сам персонаж перетворюється на емблему маскулінності.

Погляд на Дон Кіхота як на потенційного героя української «конкісти» потребує уточнення природи останньої. Абсолютно очевидно, що на змістовно-тематичному рівні дискурс конкісти в українській літературі складається не тільки з конкістадорів та їхніх пригод під час завоювання Америки, а й містить широкий масив іспанської образності, яка репрезентує взірць справжнього міцного чоловіка. Підтвердження цього — донкіхотський міф Дмитра Донцова, який з'являється у контексті специфічного маскуліністського прочитання іспанської літератури.

Посилання на окремі тексти та явища іспанської культури регулярно з'являються на сторінках «Літературно-наукового вістника», а потім «Вістника», починаючи з 1928 року і закінчуючи вереснем 1939 року. Як відомо, вістниківці хотіли бачити в Україні нову еліту, касту воїнів-патріотів, енергійних лицарів, безкомпромісних, сильних і вольових, прометеїв, готових пожертвувати собою заради України. Їхній підхід до Іспанії у своїх загальних рисах збігається із тим, що сьогодні називають державно-націоналістичною традицією, яка була розроблена представниками профранкістської критики. Її основою є дух іспанідад, кастеляноцентризм, культ міцної уніфікованої держави, католицизм, іспанська честь і, звісно, маскулінність. Дмитро Донцов та

⁴² Пронкевич О. В. «Дон Кіхот»: роман — міф — товар. — К., 2012. — 197 с.

його прихильники бачать в іспанцях вольових чоловіків, шляхетних членів добірної меншини, спроможної керувати нацією. Цілком закономірно, що на сторінках часописів відібрані для оприлюднення тільки ті явища, імена, тексти з іспанської літератури, які репрезентують варіації типу Надлюдина, духовного аристократа, воїна.

Таким постає Лопе де Вега, якому д-р Остап Грицай присвятив есе «Фенікс Іспанії». Український критик зачарований надприродною силою і могутністю іспанського драматурга, який встигав створювати численні п'єси, зваблювати жінок, воювати, а закінчив життя добрим християнином. Лопе — це активний і творчий тип, диво волонтаризму. «*Monstruo de la naturaleza*» («чудо, чи, точніше, страховисько природи»), — захоплено повторює д-р Остап Грицай відомий вислів Сервантеса, розмірковуючи над долею класика іспанського національного театру. Навіть ставши членом інквізиції, він залишається фанатиком життя куди більше, ніж фанатиком релігії. Цілісність натури, слідування несамовитій природі, яка переступає межі добра та зла — ось що, на думку д-ра Остапа Грицяя, вирізняє Лопе як взірцевого митця і чоловіка⁴³.

Вісенте Бласко Ібаньєс — ще один іспанський письменник, чия постать і творчість, із погляду вістниківців, може слугувати прикладом маскулінності, імперського покликання й аристократизму. Таким його зображено в некролозі, дібраному редакцією для перекладу і публікації (автор Едмон Жалю). Знову в центрі уваги — надлюдська сила індивіда, Вісенте Бласко Ібаньєс «людина чину». Міцний, певний себе, він приваблює до себе «безмежною силою уроєння», «природною шляхетністю і навіть дитинними хибамі». «Високий, широкий у плечах»⁴⁴, він був Римлянином — носієм імперської свідомості. Виразником лицарсько-аристократичного комплексу суто чоловічих чеснот є і збіднілий граф де Сагреда, протагоніст оповідання Вісенте Бласко Ібаньєса, надрукованого у «Вістнику». Поставлений перед вибором між честю та безчестям, він надає перевагу першому, незважаючи на те, що для цього йому доводиться йти на самогубство⁴⁵.

Із початком громадянської війни маскуліністська мілітарно-аристократична риторика вістниківців у есе, присвячених іспанській тематиці, дедалі більше посилюється. Прикладом цього може бути розлога рецензія Ганни Чикаленко на відому книгу Рамона Менендеса Пίδαля «Іспанія часів Сіда».

Тепер, коли на Іспанію, в її боротьбі з смертельним ворогом, комунізмом, звернені очі цілого світу, — починає своє есе авторка, — саме на часі буде згадати про найбільшого іспанського національного героя, Сіда⁴⁶,

⁴³ Грицай О. Фенікс Іспанії: (Лопе де Вега) // Вістник. — 1936. — Кн. I. — С. 8–17.

⁴⁴ Жалю Е. Бласко Ібаньєс // Літературно-науковий вістник. — 1928. — Кн. III. — С. 271.

⁴⁵ Бласко Ібаньєс В. Милосердя // Вістник. — 1933. — Кн. I. — С. 9–14.

⁴⁶ Чикаленко Г. Сід, національний герой Іспанії // Вістник. — 1937. — Кн. I. — С. 17.

якого вважають ідеальним представником іспанського лицарства. Ганна Чикаленко відзначає найголовніші позитивні риси героя: непереможність на війні та відвагу. Особливо підкреслюється лояльність Сіда, його відданість не так королю, як Кастилії. Він також постає «символом права і закону та освячених історією звичаїв»⁴⁷. Наявність цього комплексу чеснот дає Ганні Чикаленко змогу назвати Сіда великим іспанцем, ідеалістом і традиціоналістом, вживаючи ці три слова як абсолютні синоніми. Цікаво, що стратегію маскулінізації іспанської літератури авторка поширює і на Дон Кіхота, якого вона ставить поруч із Сідом:

Коли цілий модерний матеріалістичний світ навколо нього давно поховав старі лицарські традиції, він силою свого великого духа тримався за освячені історією звичаї, як символи права й закону. Поруч з гордою постаттю *Mío Cid Don Rodrigo Díaz, el Campeador*, не менш сильний духом *Don Quijote de la Mancha* завоювали й покорили Іспанії на віки вічні симпатії й повагу цілого світу⁴⁸.

Маскуліністська риторика вістниківців у загальних рисах повторює ідеологічні настанови Фаланги, яка створювала квазіромантичний культ національно свідомого чоловіка — активного діяча нової, антибільшовицької й антиамериканської навали. Не випадково, що в есе Олени Теліги сам Хосе Антоніо Прімо де Рівера, засновник Фаланги, з'являється в ореолі героя-хрестоносця, готового з радістю (а радість є ознакою сили) загинути заради нації.

Пригадую, читала я в часопису лист якогось кореспондента з Іспанії, — пише Олена Теліга. — Він оповідав, як сидів колись в кавернці, близько прифронтової смуги, де відбувалися бої. Каварня була порожня й настроїв у кількох людей, що опинилися там, дуже пригнічений, бо невідомо було, що їх чекає за хвилину. Але в сусідній кімнаті грав патефон і якесь молоде товариство весело розмовляло і танцювало танго. Кореспондент-чужинець був здивований <...>. Бавитися в той час, коли під боком іде забава не на життя, а на смерть! Але ще більше він був здивований, коли двоє панів з того товариства глянули на годинники, швидко вхопили свою зброю, що лежала десь в куті і попрощавшись з товариством просто від танго відійшли туди, куди кликали їх переконання і може смерть. Одним з тих хлопців був молодий Прімо де Рівера, розстріляний червоними⁴⁹.

У цьому анекдоті, який більше нагадує легенду, ніж історичний факт, авторку найбільше приваблюють такі суто чоловічі риси Хосе Антоніо, як мужність, аристократичність і дисциплінованість. Він справжній герой, якого мають наслідувати учасники української національної спільноти. Так націоналістично потрактована іспанська література і культура органічно входить до ідеологічної платформи вістниківців і до дискурсу української «конкісти».

Квінтесенцією маскуліністського прочитання іспанського національного характеру є міф про Дон Кіхота, створений Дмитром Донцовим в есе «Сан-

⁴⁷ Там само. — С. 22.

⁴⁸ Там само. — С. 25.

⁴⁹ Теліга О. Сила через радість // Вістник. — 1937. — Кн. IX. — С. 655.

чо Панца в літературі і в життю»⁵⁰. Ламанчський ідальго стає більше схожим на Кортеса, ніж на самого себе. Написанню цього твору передувало знайомство українського інтелектуала і політика із творами Мігеля де Унамуні і Хосе Ортеги-і-Гассета, цитатами з яких він маніпулює. Так, посилаючись на знаменитий трактат Унамуні «Житіє Дон Кіхота і Санчо», Донцов стверджує, що персонаж Сервантеса є абсолютним утіленням елітаристсько-мачистського первня, не помічаючи того, що сам Унамуні у своїх творах розкриває кризу маскулінності.

У відповідному дусі тлумачить Дмитро Донцов ідеї другого іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета, які вплинули на всю систему мислення батька українського інтегрального націоналізму. Вони також органічно вписуються у дискурс «української конкїсти». Для Донцова Ортега-і-Гассет — насамперед представник міцного енергійного наступального імперського войовничого типу мислення і чину. Характерно, що головна стаття, присвячена йому і найчастіше цитована Дмитром Донцовим, так і називається — *Philosophia militans* («Войовнича філософія» — *filosofia beligerante*). Це агресивна мачистська програма, навколо якої повинна згуртуватися нова каста мужніх людей, творців нації, які, ґрунтуючись «на дусі нашої давнини», на елітаристських традиціях українського козацтва, ідуть на свідомий розрив із духом компромісу, що вбиває життєву силу визвольного руху й заважає нації відродитися⁵¹.

У численних посиланнях на ідеї іспанського філософа, буквально розпорошених у роботах Дмитра Донцова, формується ідеологічна основа того, що ми називаємо «дискурсом конкїсти». Так у статті, присвяченій смерті Миколи Хвильового, Дмитро Донцов знаходить суголосні умонастрої автора «Повстання мас» і творця «Вальдшнепів». Останній, на думку Донцова, наближався до задуму реставрувати аристократичну «козацьку країну», де творять історію представники еліти Ортеги-і-Гассета — «люди рідкісних чеснот»⁵². У статті «Агонія більшовізму і Екклізіаст» Донцов цитує уривок із «Теми нашого часу», в якому йдеться про визначення духу сучасної доби «нових ідей, войовничих, повсталих активних поколінь»⁵³ і доводить, що ліберально-демократичні й марксистські варіанти українського націоналізму — це ігнорування духу часу, який потребує не компромісу, а розмежування. Час, на думку Дмитра Донцова, вимагає створення касты людей, просякнутих войовничістю. Інструментом дієвої справжньої національної політики має стати політична організація, побудована на залізній дисципліні за принципом релігійного ордену («Партія чи Орден»)⁵⁴, бо ми живемо не в еволюційну епоху, а в епоху зламу. Структура ордену тримається на підкоренні його членів

⁵⁰ Донцов Д. І. Санчо-Панца в літературі і в життю // Донцов Д. І. Дві літератури нашої доби. — Львів, 1991. — С. 124–153.

⁵¹ Донцов Д. І. *Philosophia militans* // Донцов Д. І. Клич доби. — Лондон, 1968. — С. 37–58.

⁵² Донцов Д. І. Микола Хвильовий // Вістник. — 1933. — Кн. VII–VIII. — С. 604.

⁵³ Донцов Д. І. Агонія більшовізму і Екклізіаст // Вістник. — 1933. — Кн. IX. — С. 677.

⁵⁴ Донцов Д. І. Партія чи Орден // Вістник. — 1933. — Кн. II. — С. 116–134.

волї вищих. У такий спосїб культивується «сектярський дух», догматизм, «камїнна душа», якї можуть протистояти хаосовї та загальнїй «життєвїй дезорїєнтацїї» (термін Ортеги-ї-Гассета). Практично всї якостї, що їх оспїває Донцов, є ознаками справжнього конкїстадора — чоловіка мужнього, безстрашного, безкомпромїсного, вольового. Цїлком очїкувано імена Кортеса, Пісарро та інших завойовників Америки неодноразово згадуються на сторїнках багатьох памфлетїв Донцова.

Найповнїшого вираження ця конкїстадорська маскулїнїстська ідеологія набуває у донцовському мїфї про Дон Кїхота. Хоча ідеолог українського нацїоналїзму не називає прямо Ламанчського ідальго взїрцевим чоловіком, таке тлумачення його есе цїлком припустимо, адже риторика Донцова просякнута вїдвертим мачистським духом. На його думку, Дон Кїхот і Санчо Панса репрезентують два принципово вїдмїннї рїзновиди Людїни, два полярнї типи елїти і, врештї-решт, два типи українського чоловіка. У цьому протиставленнї не останню роль вїдїграє чинник приналежностї до мїської / сїльської культури. Перша постає синонїмом мужностї, розуму, волї, тодї як друга представлена її повною протилежностю. Донцов змалював Дон Кїхота як героїчного, ентузіастичного, енергїйного, діяльного творця культури, мїського «хижака», явлений у постатях і творах Тараса Шевченка та Лесї Українки, якого в життї ще треба створити. Коментуючи цей перелїк означень, слїд зауважити, що інші українськї поети, чїї тексти ми аналізували, також захоплювалися авантюризмом і хижїстю конкїстадорїв. Санчо Панса у Донцова бїльше схожий на жїнку, адже він — пристосованець, шукач спокою і вигоди, прихильник смачної їжї й насолод, *селюк-«травоїд»* (курсив мїй. — О. П.).

Оскїльки мїсто є символом волї, що організовує довкола себе країну, остїльки ж воно проскрибоване у Панцїв. Мїсто, як центр, що диктує свою волю землї, що формує життя, встановлює його соціальне й мистецьке та інше «вїрую», мїсто організатор хаосу, — ненависне Панцї⁵⁵.

Завдання Дмитра Донцова полягає в тому, щоб через заперечення «санчопансїзму» створити мїф про Дон Кїхота як ідеального вояка, волюнтариста-нацїоналїста, достатньо загартованого, аби дати вїдсїч бїльшовизму, а також будь-яким силам, що загрожують Українї. Для цього Донцов закликає українськї елїти вчитися навїть у нацїонал-соцїалїстїв і тих самих бїльшовикїв, якї є взїрцем маскулїнних рис — героїчного ентузіазму, фанатизму й непохитної вїри. Дмитро Донцов апелює до багатьох якостей, про якї пише Андрїй Кофман, характеризуючи конкїстадора як специфїчний тип особистостї: український інтелектуал говорить про те ж прагнення перемоги за будь-яку цїну, про ту ж готовнїсть ризикувати, про те ж бажання вїдкривати новї простори, про ту ж «натуру спортсменця, почуття Колумба, коли на овидї на рїштї показався берїг, почуття Мольтке під Седаном, коли одного популу-

⁵⁵ Донцов Д. І. Санчо-Панца в лїтературї і в життїю... — С. 149.

дня з Френуазського кургану споглядав, як під Ілі замикався перстень його артилерії...»⁵⁶ До цього типу належить і тип більшовика. Наприклад, як нам його малює один давній знайомий Троцького. В дитинстві, коли бавився із дітьми, — завжди жадав він собі першої ролі: «Він мав бути капітаном корабля, отаманом розбійників, кучером омнібуса, машиністом на льокомотиві»⁵⁷. Наведені рядки ілюструють провокаційну мачистську «риторику чину» Донцова, що має на меті перетворити українських чоловіків на Дон Кіхотів-конкістадорів. Специфічно трактується і тема безумства Дон Кіхота. Наведених цитат із його есе цілком достатньо, аби зрозуміти, що Дмитро Донцов створює культ «священного безумства» персонажа, сутність якого полягає у фанатичній вірі як етичній нормі буття, тільки з конкретним націоналістичним наповненням. Він обстоює принцип пріоритетності такої риси, як фанатизм, якого бракує українцям, аби стати на висоті історичних завдань, що постають перед ними, як колись перед конкістадорами: вони мають підготуватися до того, щоб подолати ворогів України.

З есе Дмитра Донцова випливає, що Санчо Панса у жодному разі не може бути героєм конкісти, адже він символізує одразу два загрозливі явища: деградацію людини маси, з одного боку, і занепад еліт, які цим масам підігрують — з другого. Він страждає на атрофію волі. Цю хворобу ліво-ліберальні еліти, які уособлює Санчо Панса, успадкували від сільського, хутірського, по суті фемінного світобачення. На можливість такої інтерпретації думок Донцова вказує вибір характеристик, якими оперує український інтелектуал і політик, характеризуючи представників українського санчопансизму. Їх він описує як слабких жінкоподібних істот — «заніжних, щоб прийняти фанатизм», «розміряних, нерішучих й боязких»⁵⁸. Їхній ідеал — пасивність: «життя без тягарю, без зусилля, без акції»⁵⁹. Вони належать до касты рабів, тоді як Дон Кіхот — господар, месія, месник, пан, чия поведінка визначається за ніцшеанським принципом «жити небезпечно». «Девіза Дон Кіхота: побивати рекорди, наражуватися, випереджувати інших»⁶⁰.

Стратегія маскулінізації свідомості визначає антикомуністичну (антибільшовистську) риторику Дмитра Донцова. Вона легко прочитується у його варіанті донкіхотського міфу, коли йдеться про численні прояви захоплення українських політиків та діячів культури марксизмом, через яке виявляється їхнє пристосуванство. Вони також не можуть брати участі в українській «конкісті». Так в есе «Санчо Панса в літературі і в життю» Дмитро Донцов коментує пасаж із «Відродження нації» Володимира Винниченка, де йдеться про неправильне розуміння марксизму, з якого українські інтелектуали «засвоїли

⁵⁶ Там само. — С. 129.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само. — С. 136.

⁶⁰ Там само. — С. 131.

тїльки одну половину: об'єктивний хїд подїй», відкинувши його «революцїйний, жагучий, повний протесту, гнїву й великої волї» пафос⁶¹. Із погляду Дмитра Донцова, висловлювання Винниченка, який на власному досвідї був знайомий із теорїєю і практикою демократичних елїт, що прийняли марксизм або стали його «попутниками», вказує на відсутність у них бойового донкїхотського духу, на їх цїлковитий санчопансизм із цїлою низкою рис, котрі мачистський свїтогляд традицїйно пов'язує із жїночнїстю: лїнївїсть, пасивнїсть, прагнення розкоші, брак рїшучостї, гнучкїсть.

Давнїше він (Санчо Панса. – *О. П.*) не рухався, – бо лїнь було. Тепер – тому, що за нього мали працювати «поступ» і «еволюцїя» – механїчно. Давнїше він хотїв наїстися, бо був ласун. Тепер його ласунство пїднесено до значїння ідеалу, соцїалїстичної утопїї («Сонячна машина»)⁶².

Переймаючись «формуванням нової парадигми нацїонального полїтичного мислення, формулюванням глобальних, революцїйних завдань і методик історичного успїху, у сенсї визволення українства від вїкових ментальних комплексїв»⁶³, Дмитро Донцов створює свїй оригїнальний мїф Дон Кїхота, у якому маскулїнїстська конкїстадорська риторика вїдїграє велику роль. Ось чому ідеолог українського нацїоналїзму морально знищує Санчо Пансу, перетворюючи його на образ полоненого раба-тубїльця. Приписуючи йому всї негативнї риси українства, він, свїдомо чи несвїдомо, фемїнізує його, усїляко пїдкреслюючи слабкїсть і слухнянїсть персонажа. Отже, риторика української «конкїсти» Дмитра Донцова набуває тоталїтарних і мачистських рис.

Ваплїтянські дон кїхоти: криза маскулїнності

Юрїй Лаврїненко, аналізуючи п'єсу «Народний Малахїй», указує, що свїдомїсть цього персонажа розколота прагненням «звїльнити і оновити Україну», орієнтуючи її на комунїстичну Москву⁶⁴. Очевидно, цї слова є справедливими не тїльки для твору Миколи Кулїша, а й для багатьох їнших дїячїв української культури того часу, зокрема ваплїтян, якї придїлили образу персонажа Сервантеса велику увагу і створили свїй рїзновид донкїхотського мїфу. В ньому проявився весь драматизм і навїть трагїзм українських їнтелектуалїв, зваблених комунїстичною ідеологїєю. Розкол свїдомостї, про який говорить Юрїй Лаврїненко, вїдбивається, зокрема, в тому, що ваплїтянський Дон Кїхот нїколи

⁶¹ Там само. – С. 127.

⁶² Там само.

⁶³ Баган О. Р. Помїж мїстикою і полїтикою (Дмитро Донцов на тлї української полїтичної історїї 1-ї половини ХХ ст.) // Донцов Д. Твори. – Львів, 2001. – Т. 1: Геополїтичнї та ідеологїчнї працї. – С. 27.

⁶⁴ Лаврїненко Ю. А. Микола Кулїш // Українське слово. Хрестоматїя української лїтератури та лїтературної критики ХХ ст. у 4 томах / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко. – К., 1994–1995. – Т. 1. – С. 623.

не постає як бездоганий лицар, наділений досконалими чоловічими якостями, що є переконливим доказом кризи маскулінності в українській культурі.

У Юрія Яновського в новелі «Байгород»⁶⁵ представлено історію персонажа, який так і не встигає пройти ініціацію і стати зрілим дорослим чоловіком. Загалом поетика новели позначена опозицією «маскулінне» / «фемінне». Кіхана-Тихий вітер символізує юнака, який претендує на роль Батька — того, хто встановлює новий порядок, а народна маса і Байгород (Україна) нагадують жінку, яку треба підкорювати. На це вказують порівняння провінційного квазіурбаністичного простору, в якому відбувається дія новели, з молоддю красунею, що «потягається ранком на дівочій постелі»⁶⁶. Своєю чергою, у протагоніста також багато від фемінної сутності рідного міста: він щирий, поривчастий, ідеалістичний, у нього високий рівень пасіонарності, який визначає прагнення діяти. Водночас йому бракує тверезості, дисципліни, розрахунку, вміння розуміти ситуацію та жорсткості, які вирізняють справжнього успішного загарбника. Кіхана ще занадто просякнутий сентиментальністю і стихійністю простору, який його породжує.

Наратор усіяло підкреслює молодість і незрілість героя. Для цього у творі використовується гра іменами персонажа Сервантеса: Кіхана ще не став дисциплінованим воїном-лицарем і не заслуговує на те, щоб називатися Дон Кіхотом, бо це ім'я символізує повноту героїзму і цілком сформований лицарсько-аристократичний комплекс. За логікою твору, воно більше личить конкістадору, а не підлітку, який тільки опановує мистецтво керувати собою і масами. Невипадково з усіх епізодів Сервантесового роману «перед очима молодості» постає лише ілюстрація, на якій Дон Кіхот «стереже зброю на постійнім дворі, перед посвятою в лицарі»⁶⁷. Кіхана поки «не може бути мудрим лицарем Ламанчі і підняти на своєму щиті ім'я Дон-Кіхота. Він юнак, з якого, може, ще виросте лицар. Тому ми робимо його лише небожем славного ламанчця і даємо йому перше ім'я дядька — Кіхана. І може, це буде до деякої міри й присвятою»⁶⁸.

Кіхані вистачає сміливості і благородства, але бракує інших чоловічих якостей, зокрема раціональності. Під час сутички із жителями Байгорода, які у церкві б'ють Кіхану за те, що він у суботу перериває церковну службу, агітуючи вступати до лав захисників міста, наратор стає на бік молодого порушника традицій, однак переймається його недосвідченістю: «Він прийняв людську отару за лицарство і поліз промовляти до їхнього серця! А вони обросли шерстю і щетиною»⁶⁹. Найпоказовіший приклад донкіхотського благородства і водночас незрілості Кіхани як військового — епізод з атакою на анархістів.

⁶⁵ Яновський Ю. І. Байгород // Яновський Ю. Твори в 5 томах. — К., 1982. — Т. 1. — С. 63–113.

⁶⁶ Там само. — С. 66.

⁶⁷ Там само. — С. 65.

⁶⁸ Там само. — С. 74.

⁶⁹ Там само. — С. 106.

Аби врятувати життя чоловікові Лізи, він, незважаючи на ревнщі до свого щасливого суперника, вистрибує із траншеї і гине. Бійці підіймаються за Кїханою і завдають поразки анархістам. Перемога не стає результатом добре спланованих дій, а здобувається спонтанно — як наслідок душевного поривання: «Кїханї пощастило <...> несвідомо вибрати слухний момент» атаки⁷⁰. У передсмертному видіннї він уявляє себе стомленим лицарем, який розлучається із життям у каплиці. Приклад Кїхани — повчальний урок, над яким повинні розмірковувати майбутнї бійці, що тїльки проходять бойове хрещення і збираються стати конкїстадорами.

Дон кїхоти Миколи Хвильового також не можуть влитися в українську «конкїсту», але з іншої причини, нїж у Юрїя Яновського. Вони уже живуть у тїй епосї, коли порядок, який встановлює більшовицький режим і за який вони боролися, проливши чимало крові, обертається смертю не тїльки для їхнього ентузіазму, а й для них самих. Безсилля перед новою дегуманізованою цивїлізацією — радянщиною — спричиняє кризу їхньої маскуїнності, що породжує божевїлля, яке супроводжується справжньою їстерикою. Найповнїше цей стан розкрито у повїстї Миколи Хвильового «Санаторїйна зона».

Тут діє кїлька чоловічих персонажів донкїхотського типу, які гостро відчувають стан переможеностї радянським мїщанством. Насамперед це анарх, який у листї до сестри викладає програму «азїатського ренесансу». Також це самогубець Хлоня, «глупеньке кїтайча, яке мріє про невідомого Ленїна»⁷¹ і жадає побачити прекрасну незнайомку — нову епоху. Вони «безґрунтовнї романтики», яким боляче знати, що «процес машинїзацїї людини йде неухильно, і нїхто його не стримає. І (їхнє) завдання — тїльки прискорювати його»⁷². Вони, за висловом анарха, належать до «останнїх з могїкан, останньої фаланги зайвих людей»⁷³. «Боремося саме для того, щоб бути додатком до машини... І це воля, коли хочете, і моя, і ваша, і всїх»⁷⁴. Їм відкривається жажливий висновок, який перекреслює їхнїй ентузіазм: революцїя не змінює людину, а є лише вигаданим франкмасонами «застарїлим способом вентиляцїї» землї⁷⁵. Перед самогубством Хлоня знаходить символїчний образ-узагальнення безвихїдної донкїхотської ситуацїї героїв-мрїйників Хвильового — задалений скукою «генїальний м'ятежник, закутий у мїцнї ланцюги»⁷⁶. Кїлькама абзацами нижче Хлоня питає себе, чи є надїя перемогти у битвї із «всесвітнїм їдіотизмом»: «І на чорта ж тоді я їсную? Щоб битися з вітряками?»⁷⁷ Об-

⁷⁰ Там само. — С. 111.

⁷¹ Хвильовий М. Новели, оповїдання, «Повїсть про санаторїйну зону», «Вальдшнепи», поетичнї твори, памфлети. — К., 1995. — С. 520.

⁷² Там само. — С. 512.

⁷³ Там само.

⁷⁴ Там само. — С. 511.

⁷⁵ Там само. — С. 512.

⁷⁶ Там само. — С. 567.

⁷⁷ Там само. — С. 568.

раз вітряка однозначно вказує на те, що Хлоня зіставляє себе з Дон Кіхотом. У його роздумах, у словах анарха відчуються ті сам настрої — приреченість людської індивідуальності, неповторності, емоцій, почуттів у машинізованому міщанському світі, яким є радянська реальність. Цікаво, що у своїй жіночій іпостасі Дон Кіхот Миколи Хвильового не переживає таких істероїдних станів, що вкотре підкреслює слабкість чоловіків: Катря, яка також є мрійницею, близькою за духом анархові й Хлоні, сподівається знайти вихід із «цієї буденної мізерії»⁷⁸, тікаючи до Сибіру.

Образ Дон Кіхота в Миколи Хвильового вписується у те, що Марта Руденко називає «парадигмою невротичного героя». «Пишучи новели, М. Хвильовий відбивав свій власний психоаналіз. Він зобразив у них агресію і сексуальність, свої obsesivні думки, які вилилися у мотиви втечі, самотності і самогубства»⁷⁹. Вони, очевидно, були спричинені неспроможністю на практиці реалізувати ту суто маскуліну роль конкістадора, яку він закликав зіграти у своїй програмі «азіатського ренесансу». Із цього погляду божевілля донкіхотських персонажів Миколи Хвильового трактується як результат чоловічого неврозу, фрустрованих сексуальних і соціальних енергій, психічного зриву, який вирізняє духовну ситуацію українського митця.

На неможливість гідно виконати свою лицарську (чоловічу) роль вказує перекручене ім'я Дон Кіхота, яке з'являється час від часу в різних текстах письменника і використовується для називання як вигаданих персонажів, так і самого себе. У романі Сервантеса у першому розділі першого тому міститься ціла низка варіантів імені героя: «Кесада (Quesada)», «Кіхада (Quijada)», «Кехана або Кіхана (Quejana або Quijana)», а справжнє ім'я героя з'ясовується тільки в останньому розділі II тому — Алонсо Кіхано, до якого додається прикметник «Мудрий» (Alonso Quijano el Sabio). Микола Хвильовий вигадує ще одну версію — дон-Квізадо (Дон-Квізадо), якої немає в іспанському тексті роману. Важко пояснити етимологію імені «дон-Квізадо», але не викликає сумніву, що Миколі Хвильовому йдеться саме про Дон Кіхота, адже сам письменник та його персонажі нагадують Лицаря Сумного Образу тим, що перебувають у стані божевілля і розгубленості, спричиненому гострим конфліктом мрії та реальності. Тут важливо звернути увагу на ще одну обставину: в усіх творах, де з'являється це дивне ім'я, використано ретроспективний спосіб організації нарації — хтось досвідчений скептично дивиться або на самого себе, або на когось іншого, розуміючи марність ентузіазму. Також слід підкреслити, що ім'я «дон-Квізадо» використовується здебільшого тоді, коли наратор, колеги Миколи Хвильового або він сам вимушені визнати, що український Дон Кіхот зазнав поразки. Отже, трансформоване ім'я персонажа Сервантеса вживається із сумними конотаціями «поразка», «приреченість», «розчарування»,

⁷⁸ Там само. — С. 508.

⁷⁹ Руденко М. І. Парадигма невротичного героя в наративі прозових творів Миколи Хвильового // *Studia methodologica*. — 2002. — Вип. 11. — С. 52.

«втома», «вїдчай», «сентименталїзм». Воно є означником втрати персонажами їдентичностї (чоловїк стає жїнкою і навпаки) й невилїковної їстерїї загнаної в кут людини. Очевидно, справжньому конкїстадору, і взагалї будь-якому чоловїкови, не можна так занепадати духом і пїддаватися такому вїдчаю.

Ознакою глибинної кризи маскулїнностї є фемїнізація українського Дон Кїхота, яка вїдбувається у повїстї «Сентиментальна їсторїя»: мїсце лицаря заступає жїнка. Її мрія суто жїноча, адже Б'янка вирушає до мїста, аби розпочати свою подорож у «хімерну даль» у пошуках їдеалу, вїдчуваючи голос материнства і бажаючи завагїтїти вїд вїтру, «як завагїтїло голубе небо, що вже мїльїони вїкїв хоронить в собї таємницю найпрекраснїшого й найчистїшого зачаття»⁸⁰. Тут і розпочинається трагедїя, адже їй хочеться мати дитину вїд гїдного в усїх смислах чоловїка. Це і є її донкїхотська мрія, яка сформувалася пїд впливом смертї брата, що загинув на барикадах («вїн був страшений мрїйник»⁸¹). Шукаючи гармонїї духовного та фїзичного, дївчина вїдчуває свою чужїсть щодо дїйсностї: вона не хоче вступати до комолу, адже бачить у ньому тїльки «розгнузданїсть» (очевидно, й сексуальну). Її вїзїї — лїтературно-еротичний жїночий сценарїй. Повернення до минулого, до «страшного і свїтлого» (Юрїй Шерех) хутїрського раю для неї немає. Той космос, у якому вона виростала, вже у перших рядках твору оголошується провїнцїйним. Б'янка, порївнюючи себе з Марїєю Кочубей з «Полтави» Пушкїна, що кинула заради старого гетьмана своїх батькїв, прощається з обов'язковими атрибутами сїльського життя разом з традицїйним розподїлом гендерних ролей, що їх уособлює мати, яка стоїть у центрі хутїрського всесвїту з садками і флюгером-золотим пївником. Б'янка бере зї собою на згадку маленький букет квітїв з домашньої оранжереї і напївзабутї спогади про церкву, до якої у вїцї шести рокїв любила ходити, зачарована мїстичним шамотїнням. Вона гостро вїдчуває контраст мїж прекрасною природою (луками, зеленим морем трав, вечоровими кучугурами) та нерозвиненїстю селян, тїєю «тамерланївщиною»⁸², яка для неї уособлює дикунство провїнцїалїв. Розлучення Б'янки зї свїтом українського села болїсне, бо вона любить його, але вимушена покинути, тому що цей свїт не вїдповїдає духовї сучасностї. Проте в «Сентиментальнїй їсторїї» немає очищеного пїднесеного мїста, а є непївський бюрократизований простїр, де панує сексуальна розпущенїсть, а чоловїки вражають або своєю брудною хтивїстю (репрезентант радянської маскулїнностї Кук), або виявляються слабкими чи й зовсїм їмпотентами (носїй традицїйного чоловїчого українського нацїоналїстичного їдеалу Чаргар). У найбільш парадоксальнїй формї несумїснїсть свїтобачення Б'янки (її сексуальної утопїї) з дїйсностю представлена у снї героїні, в якому вона уявляє себе Лицарем Сумного Образу, що захищає

⁸⁰ Хвильовий М. Новели, оповїдання, «Повїсть про санаторїйну зону», «Вальдшнепи», поетичнї твори, памфлети... — С. 285.

⁸¹ Там само. — С. 284.

⁸² Там само.

дисертацію про «душу матерії»⁸⁵. Жінка-Дон Кіхот також впадає в істероїдний стан, спричинений відсутністю гідного партнера. Під впливом гострого відчаю вона виліковується від свого сентименталізму і віддається Кукові, в такий спосіб принісши свою цноту в добровільну жертву радянському мачо.

Отже, у Миколи Хвильового поразка персонажів донкіхотського типу під час зіткнення із радянською дійсністю проявляється, зокрема, і як криза маскулітності, що сприймається ними як безвихідь. Чоловіки не можуть реалізувати свою роль будівничих української нації-держави і власних родин або вільних союзів із тими, кого кохають. Вони сумують за життєвим сценарієм конкістадора, але чітко усвідомлюють, що їм ніколи не вдасться вирватись із жорстких лабет радянщини. Криза маскулітності виявляється фатальною і для жінки, яка також не зможе виконати своє покликання — стати матір'ю оновленого людського роду, модерної української нації — через те, що жоден із чоловіків, з якими вона зустрічається, не відповідає рівню її очікувань. Ситуація, покладена в основу створеного Миколою Хвильовим донкіхотського міфу, має тяжкі наслідки для прийдешніх поколінь. Неможливість утилити на практиці програму української «конкісти» через страх перед системою спричинює формування специфічного контрпродуктивного типу істероїдної культури, яка, незалежно від свого гендерного варіанту (чоловічого або жіночого), після занепаду радянського режиму протягом довгих років і навіть десятиліть зберігає свою інерцію і гальмує процес звільнення суспільства від наслідків тоталітарних травм.

У п'єсі Миколи Куліша «Народний Малахій», на відміну від творів Юрія Яновського та Миколи Хвильового, не міститься прямих або непрямих послань на роман Сервантеса, але критики, які аналізували твір пізніше (Юрій Лавріненко, Юрій Шерех), однозначно впізнали у протагоністі Дон Кіхота і мали для цього переконливі аргументи, адже Малахій і Дон Кіхот збожеволіли, читаючи книжки; їх штовхає вперед бажання змінити людей на краще; вони не розуміють зовнішнього світу. Якщо застосувати до інтерпретації твору підхід, запропонований у цій роботі, то можна помітити, що Малахій також по-своєму репрезентує кризу традиційної української маскулітної моделі, адже бажання врятувати світ жене його з дому і примушує відмовитись від звичної чоловічої ролі: він більше не хоче бути захисником дружини й дочок (одна із них навіть гине через його безглузде рішення піти до столиці, аби власноруч подати начальству свій проект перебудови Людини). Натомість він намагається привласнити собі іншу, суто чоловічу роль реформатора. Щоправда при цьому його думки мало чим нагадують програму справжньої української «конкісти», адже соціально-культурна утопія Малахія Стаканчика є дивовижним проектом, що примхливо поєднує народницькі й радянські погляди, тому виявляється абсолютно нежиттєздатним. Якщо

⁸⁵ Там само. — С. 323.

вважати конкїстадора репрезентантом євроцентричної свїдомостї, виразником модернїзаційних прагнень українства і символом оновленої маскулїнності, то персонаж Миколи Кулїша є його антиподом. Водночас герой п'єси, по сутї, зберїгає традиційну патріархальну модель мислення, перенїсши її зі сфери родинної до царини державно-бюрократичної, що засвїдчує його розумову безпораднїсть. Це дає пїдстави стверджувати, що п'єса проливає свїтло ще на одну серйозну ваду української ментальностї — на невмїння українських чоловїкїв знаходити інтелектуальнї рїшення для тих складних проблем, якї висуває життя.

Головний прояв такої інтелектуальної слабкостї полягає в еkleктизмі, неґрунтовностї й непослїдовностї думки, якї уособлює Малахїй Стаканчик. Він — традиційна, щира, але не дуже грамотна людина, яка має справу не з першоджерелами класикїв марксизму, а з популярними брошурами. До навернення у марксистську віру він ходив до церкви, і християнська культура ще жива в ньому. У його свїдомостї спївїснують несумїсні цїннїсні ряди: відкинуте, але не подолане християнство із погано засвоєним марксизмом. Його думки — це сумїш «гороху з капустою, мух з оливою, Бїблїї з Марксом, акафїста з «Анти-Дюрїнгом»⁸⁴. Слїд погодитись із Юрїєм Лаврїненком у тому, що Малахїй розмовляє і поводитьься як старозавїтний пророк, котрий кличе в комунїстичне майбутнє. Він вдаєтьься до розробки нових ритуальних практик (помазання себе «народним наркомом»), крїзь якї проступають риси християнських ритуалїв. У своїх галюцинацїях він служить нову комунїстичну лїтурґїю.

У хворїй уяві його з'явилися, розквітнули дивовижнї проекти, реформи, цїлі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликїв збїглися, закрутилися якїсь голубї кола з жовтогарячими центрами, *забринїв спїв Милость мира Дехтярьова, перемїшаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонкїв* (курсив мїй. — О. П.)⁸⁵.

Далї Малахїй бачить, як

по черзї до нього пїдходять дїдок у дармовисї, колишнїй воєнний в галїфе, дама, Аґапїя, санїтар, божевїльнї. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потїм робить маґїчний рух, і тодї з-пїд голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввїчлива, надзвичайно добра, ангелоподїбна⁸⁶.

Кулїшеве трактування проблеми донкїхотського безумства у деяких принципових рисах нагадує пїдхїд до цього явища Миколи Хвильового. Принаймнї спїльним мїж обома авторами є тлумачення розумового розладу як прояву кризи маскулїнностї, вираженої у душевнїй хворобї, спричиненїй неможливістю реалїзувати своє чоловїче покликання за обставин бюрократичної «радянщини». Проте природа божевїлля і форми його виявлення (так само, як і кризи маскулїнностї) у «Народному Малахїєві» та у творах Миколи Хвильово-

⁸⁴ Кулїш М. П'єси. — К., 1998. — С. 126–127.

⁸⁵ Там само. — С. 153.

⁸⁶ Там само. — С. 153.

го суттєво відрізняються. Як зазначалося вище, в «Санаторійній зоні» чоловіки стають істероїдними невротиками і переживають розкол свідомості через неможливість реалізувати програму української «конкїсти», в яку вірять. Для них залишається інший шлях — шизофренія і самогубство. У Малахія Стаканчика уявлення щодо призначення чоловіка в суспільстві таке ж еклектичне, як і вся його химерна програма. Стан його свідомості можна схарактеризувати як «епістемологічне» божевілля, що є наслідком одночасного співіснування у тій самій голові, в тому самому культурному просторі несумісних систем цінностей і знакових стратегій їх поширення. Його життєвий текст, як і його промови-проповіді, — це суміш взаємозаперечних культурних кодів, ціннісних рядів — християнства і комунізму, до яких домішуються уламки інших культурних епох: давньоіндійської (Риг-Веди), давньогрецької (РНК = пролетарський Олімп), у які Микола Куліш вплітає елементи народницької і націоналістичної риторики й образності (голова РНК повинен торкатися голови представника народу гетьманською булавою. Найвищий вияв «епістемологічного безумства» — сцена проголошення себе народним наркомом (III дія), яка нагадує самочинне перейменування Алонсо Кіхани на Дон Кіхота в романі Сервантеса. Так само, як і Ламанчський ідальго, український сільський мрійник змінює своє ім'я. Тепер він Нармахнар — жаклива радянська аббревіатура, створена за правилами того, що Оруел називав «новомовою». Але перед цим у промові Малахія привертає увагу вибухова суміш примхливо поєднаних концептуальних рядів: «анкета моя: ціпок і торбина сухарів; родинного стану я зрікся, пішки пройшов увесь стаж попередній, воду я пив із ста семи криниць»⁸⁷. Саме ім'я Нармахнар, поняття «анкета» і «стаж» «позичені» з радянського «канцеляристу»; «ціпок», «торбина сухарів», ходіння пішки, вода у «ста семи криницях» є уламками розбитого революцією українського космосу; згадка зречення родинного стану — алюзія на Євангелія, де говориться, що людина, яка вірує у Христа, забуває батька, матір і своїх близьких.

Невміння чітко мислити свідчить про духовну недосконалість Малахія Стаканчика саме як представника чоловічої статі, адже відповідно до багатьох теорій саме батько, патріарх, відповідає за встановлення порядку, але для цього потрібні непересічні розумові здібності, яких у Нармархнара немає. На відміну від персонажів Миколи Хвильового, він радше хворий на параною, яка виражається у вигляді ексцентричних жестів і вчинків. У побуті він більше нагадує юродивого, чия воля насправді непохитна, але думка сплутана й безладна. Цю ваду він компенсує трагіфарсовою клоунадою, яка вражає глядача своїм безглуздя (невипадково Микола Куліш визначив жанр п'єси як «трагедійне»). Трагедійність (і донкіхотство) Малахія полягає в тому, що він зі своїми дивовижними прожектами звертається до тих, хто взагалі не вміє чути інших, — до радянських чиновників.

⁸⁷ Там само. — С. 154–155.

Персонаж Миколи Куліша може задатися зовні схожим на Григорія Сковороду, який репрезентує інший тип української досконалої маскулінності, що доповнює «конкістадорство». Показово, що Юрій Клен поміщає у своїй книзі «Каравели» поряд із поезіями «Кортес» і «Конкістадори» ще один вірш — «Сковорода», який вступає з попередніми двома текстами в інтертекстуальний зв'язок і втілює антимілітарний, антизагарбницький, медитативний тип чоловічої культури, побудований на могутності інтелекту. В такий спосіб поет стверджує, що повнота і довершеність маскулінності — це результат поєднання пасіонарності й розуму, адже останній не менш важливий для чоловіка, ніж сила і воля. Провідним у вірші є мотив «вина мудрості», яке «розводить тугу». Принципово важливо підкреслити, що й конкістадори, і Сковорода відчують порожнечу буття і нудьгу як первинний поштовх до подорожі, проте мета їхніх мандрівок різна: перші завойовують світ, а другий завойовує себе. Вони є «людьми чину», але саме поняття «чин» трактують по-різному. Конкіста Кортеса та його супутників спрямована на захоплення далеких територій, тоді як українська «конкіста» Сковороди спрямована на самопізнання.

Архетипний аналіз дає змогу продемонструвати помилковість ототожнення Малахія Стаканчика зі знаним українським філософом. Образ Кулішевого персонажа побудований на поєднанні двох символічних фігур: Мандрівника і Паяца, тоді як усталений образ Сковороди — перевтілення архетипів Мандрівника і Мудреця (Мага). На перший погляд, персонаж Миколи Куліша і Сковорода справді схожі. Вони використовують ті самі предмети (торбинка, палиця, флейта / сопілка), мають сформований ідеал, заради якого кидають звичайне життя. Але внутрішньо вони принципово відрізняються. Не випадково Неллі Корнієнко назвала Малахія Стаканчика «перевернутою тінню великого Сковороди»: «За плечима — вузлик, в очах — «голуба мрія»⁸⁸. Мандри філософа не мають нічого спільного із зовнішнім світом. Його шлях веде до повноти споглядання, медитації і гармонії «я» зі світом. Сковороду цікавить лише істина, а не влада, слава чи реформи. Натомість Малахій Стаканчик аж надто переймається своєю роллю реформатора, різними марксистськими ідеями та земною владою. Він у певному сенсі залишається «конкістадором», який, щоправда, прагне завоювати не нові землі, а радянський бюрократичний апарат. Архетип Мандрівника у п'єсі Миколи Куліша проявляється як бунт індивіда, який хоче стати королем, правителем цілої державної системи, щоб за її допомогою змінити людство і, зокрема, українську націю. Причина, з якої Малахій Стаканчик розпочинає свою мандрівку, має травматичне походження: це компенсація його страхів і меланхолії, спровокованих революцією. Отже, обидві подорожі — Сковороди та Малахія — абсолютно різні духовні вчинки. Один прагне самовдосконалення, а другий хоче здійснити націонал-комуністичний експеримент, який передбачає застосування марксистських практик

⁸⁸ Корнієнко Н. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду // Дзеркало тижня. — 2007. — № 5 (634).

в українських реаліях. Сковорода є втіленням архетипу Мудреця, тоді як Малахій Стаканчик — Мудрець, що має обличчя Паяца.

Отже, донкіхотський тип у п'єсі Миколи Куліша розкриває ще один аспект кризи української маскулінності. Малахій Стаканчик є героєм традиціоналістсько-радянської «конкісти», що свідчить про еkleктизм його думки й очевидний брак інтелектуальної культури. Повіривши у свою мрію, він готовий жертвувати собою та ближніми і йти до кінця — Малахій чинить справжній спротив системі, але не усвідомлює, що його програма виявляється не лише нежиттєздатною, а й небезпечною, бо, застосована на практиці, створює умови для відродження тих форм організації соціального і культурного буття, яких він намагається позбутися: викоринюючи тоталітаризм, він творить нову тоталітарну утопію.

Юрій Шерех: Дон Кіхот стає новим конкістадором

Одразу після Другої світової війни розпочинається один із найкритичніших моментів в історії української культури, який має виняткове значення для переформатування української національної громадянської релігії. По-перше, українські інтелектуали зі сходу і заходу України починають спілкуватися безпосередньо, опинившись у єдиному просторі — в таборах для переміщених осіб у Німеччині. По-друге, вони вступають у прямий, глибокий і всебічний контакт із західною цивілізацією, завдяки чому пізнають себе і навколишній світ. Поєднання цих двох чинників утворює унікальну ситуацію життєвого випробування, коли українська культурна свідомість як у галицькому, так і в підрадянському варіантах зазнає перевірки на готовність позбутися комплексу провінційності й переглянути застарілі штампи і стереотипи, що укорінилися у колективному несвідомому. Ось у якому контексті Юрій Шерех, намагаючись виконати ці завдання, береться за переосмислення донкіхотського міфу.

Критик загалом слідує негативній тенденції дегероїзації Дон Кіхота як недосконалого лицаря. На його думку, образ персонажа у творах ваплітан уособлює стан приреченості українства у нерівній боротьбі з радянською карально-бюрократичною машиною. «Ще тривала українізація, урядово підтримувана. Але в глибині душі передові, найчутливіші люди покоління знали свою приреченість. Своє донкіхотство»⁸⁹. Юрій Шерех гостро критикує «малахіанство» українських дон кіхотів — організаційну безпорадність, брак тверезості й глибини думки, небажання дивитися реальності у вічі, які супроводжують агонію хутора. «Народний Малахій» —

⁸⁹ Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології / Упоряд. та прим. Р. Корогодського. — Х., 1998. — Т. 1. — С. 399.

блискуче схоплений в українських національних особливостях тип безґрунтового мрійника, хуторського Дон-Кїхота, тип надзвичайно яскраво схоплений і в нашій емігрантській дійсності сьогоднїшнього дня репрезентований не одним представником⁹⁰.

Прояви «малахїанства» Юрій Шерех бачить в українському емігрантському культурному просторі. Причину цього явища, на його думку, слід шукати не тїльки у вїдїрваностї вїд хутора чи, взагалї, у вїдїрваностї вїд рїдного ґрунту, тобто України, а в тому, що «переважна частина української еміґрації не розумїє свого часу і свого мїсця в часї»⁹¹.

За Юрієм Шерехом, Дон Кїхот, який народився в українському емігрантському середовищі повоєнної Нїмеччини, репрезентує нежиттєздатну модель поведїнки.

Згода, що народження в людині лицарського попри все Дон Кїхота – величний акт і урочиста хвилина. Але чи ущасливив когось Дон Кїхот? Чи випадково він лишився смїшним лицарем сумної постатї? А він ще мав ту перевагу, що мусїв воювати тїльки з вїтряками й мулами; а ми стоїмо на шляху танка, що насувається на нас, щось кричимо, вимахуємо гарячково руками – і дивуємося, що нїхто не чує нас за гуркотом танка, не бачить за спалахами пострїлів танкових гармат⁹².

Звинувачення українських дон кїхотїв у «малахїанствї» водночас перетворюється на полемїку з донцовським донкїхотством, адже Юрій Шерех стверджує, що донкїхотський героїзм сьогоднї полягає не у слїпїй вїрї й фанатизмї, як думав Д. Донцов, а в поєднаннї вїри з думкою. Героїзм розумний і доцїльно спрямований: «розум, мисль, думка, інтелект, розумїння, висновки з досвїду»⁹³.

Увагу Юрія Шереха привертає і Санчо Панса, який, як і в Д. Донцова, уособлює пристосуванство, пасивнїсть, очїкування, компромїс – набїр ознак, що суперечать ідеалу лицаря-бїйця за Україну. Проте дослідник значно розширює смислове наповнення санчопансизму. Якщо Дмитро Донцов говорить про лїві й лїберальнї українськї елїти, якї пїдїгрують масам, а не ведуть їх за собою, то Юрій Шерех називає санчо пансами всїх представникїв українських еміґраційних інтелектуальних кїл незалежно вїд їх партїйної приналежностї. Санчо пансами є всї, хто, опинившись в еміґрації, продовжують просто сидїти й чекати допомоги ззовнї або того моменту, коли супердержави, метрополїї виснажаться у боротьбї мїж собою настїльки, що впадуть самї, і це спричинить повернення втраченого українського раю. Юрій Шерех також стверджує, що негативнї риси донкїхотства вирїзняють не лише українську еміґрацію, а й усї попереднї поколїння українських елїт, якї через свою мрійливїсть і неробство так і не зумїли побудувати Україну.

⁹⁰ Там само. — С. 429.

⁹¹ Там само. — С. 559.

⁹² Там само.

⁹³ Там само. — С. 560.

Трагедія нашої еміграції в тому, що вона має в собі певну кількість Дон Кіхотів, має гнітючу масу Санчо Панс і майже не має людей розуму. Що вона не розуміє через це природи свого часу і навіть здебільшого не старається зрозуміти. Але це трагедія не лише еміграції. За малим винятком це трагедія цілого українства XIX–XX ст.⁹⁴

Такі риси, як мрійництво, шляхетна безпорадність, ледачість, «малахіанство», узагальнені Юрієм Шерехом словом «донкіхотство», є симптомами глибших і радикальніших вад українства, а саме його провінційності, закритості, неспроможності зрозуміти справжній дух часу, що його уособлює образ величезного преса-гніту, який безжалісно розчавлює все на своєму шляху. «Трагедія української еміграції, трагедія всього — за малими винятками — українства XIX–XX сторіч в їхньому безконечному провінціалізмі». «Українство весь час — прекраснодушне і замріяне, воно весь час стоїть поза своєю добою»⁹⁵.

...На еміграцію ми вийшли теж з Каїноюв печаткою провінційності. Тому ми крутимось в колі старих і застарілих проблем — про гетьманську державу 1918 р., про неокласиків, про Європу і ми, не виходячи поза коло Драгоманов — Хвильовий — Донцов — Липинський⁹⁶.

«Картагена нашої провінційності мусить бути зруйнована»⁹⁷.

Отже, донкіхотство, за Юрієм Шерехом, уособлює дві негативні поведінкові стратегії в українській політиці й культурі: 1) позиція шляхетного, але безпорадного Дон Кіхота «малахіансько-донцовського типу» («махати руками й галасувати перед насуванням танка», або розрив віри і думки), 2) позиція пасивного очікування, характерна для «здонкіхоченого» Санчо Панси, який мріє «у закутку про реставрацію неповоротного» — про повернення України — і при цьому нічого не робить (розширене трактування образу демонізованих Дмитром Донцовим ліволіберальних еліт). Запереченням цих стратегій є позитивна програма дій, яку ми пропонуємо назвати «ноювою конкістою», адже вона спирається не лише на фанатизм і волю, а на «позиції тверезого розуму, який контролює імпульси й емоції і з якого виростає віра»⁹⁸. Відтепер треба прагнути не завоювання земель, а кидати свідомий виклик провінційності. «Питання стоїть просто: або Україна — або тривання нашого провінціалізму»⁹⁹. Вихід із провінційності для України можливий, стверджує Юрій Шерех, завдяки ще одній донкіхотській пригоді: еміграційні інтелектуали повинні скористатися із тієї ситуації, в яку мимоволі потрапили, — опинившись на Заході, вони мають виробити новий проект сучасної України, зорієнтований у майбутнє. А для цього — запропонувати не тільки собі, а й людству свій шлях розвитку світу, свою концепцію доби.

⁹⁴ Там само. — С. 561.

⁹⁵ Там само. — С. 563.

⁹⁶ Там само. — С. 564.

⁹⁷ Там само. — С. 574.

⁹⁸ Там само. — С. 560–561.

⁹⁹ Там само. — С. 565.

Символом «нової конкїсти» є переосмислене Шерехом уподїбнення України чайцї при битїй дорозї. Критик пропонує тлумачити цей вислїв як вїдображення прикордонної сутностї українства, адже Україна — цивїлізація, розташована «при битїй дорозї», точнїше при дорогах, якї зв'язують Скандинавію з мусульманським свїтом, Захїд з Сходом. Україна, за Юрїєм Шерехом, — це контактна зона великого дїалогу цивїлізацїй, тому вона, на думку критика, має всї пїдстави вїдчути себе центром свїту, в якому народжуються новї моделї розвитку цивїлізацїї. Україна повинна подати свїтовї приклад вїдкритостї до «їншого», і тодї вона врятується сама. Вона припинить бути провїнцїєю, тїльки коли зажадає стати столицею свїту, адже категорїя провїнцїйностї суто психологїчна. «Провїнцїя — все те, що не думає, що воно столиця свїту. Провїнцїя — все те, що не стверджує себе столицею свїту»¹⁰⁰.

Чайка при битїй дорозї у Юрїя Шереха пїдноситься у повітря грандїозною українською євроазїйською вїзїєю. Програми «вестернїзацїї» та «європеїзацїї», про якї мріяло попереднє поколїння конкїстадорїв, виявляються лише необхідною, але недостатньою частиною проекту розбудови сучасної максимально вїдкритої України, адже і Європа, й Америка набули рис провїнцїйностї. Нова конкїста Юрїя Шереха передбачає ще один, «орїєнтальний» вектор — рух і на Схїд, а не тїльки на Захїд. Критик прагне зсунути з мїсця кїплїнгвївськї Захїд і Схїд, аби їх зустрїч вїдбувалася саме в Україні. Тому такого великого значення надає вїн сходознавчому руховї 1920-х рокїв. «Зв'язки з Туреччиною, Іраном, Японїєю, Грузїєю, Вїрменїєю не були нї грою, нї помилкою. Калмики нам теж потрібнї»¹⁰¹. Юрїй Шерех вїбудовує парадигму нової імперїальностї, пїд якою слїд розумїти, знову-таки, не імперїю, а імперативний заклик до максимальної вїдкритостї всїй повнотї свїтових досвїдїв. «Не провїнцїя, а свїт: Україна і свїт. Не Європа і Азїя, але і Європа, і Азїя. Отже, ще раз: Україна в свїтї. Не острїв серед суходолїв — припонтїйських і тучних, але що з того, — а осередок двох материкїв»¹⁰². На думку критика, Україна приречена на таке сполучення старого і нового донкїхотства, старої і нової конкїст. Це вїдбувається тому, що українство не може вирватися з того зачарованого кола, до якого потрапило:

...парадоксальнїсть нашого становища в тому, що ми одночасно мусимо будити елементарну нацїональну свїдомїсть і закликати до нацїональної виключностї, закликати до нацїональної виключностї і боротися з нею, прагнучи вклучитися в свїт і обгорнути свїт. Логїчно протилежнї етапи історично опинилися поруч. Не маємо права зрєктися жадного¹⁰³.

Якщо повернутися до провїдної тези цього дослїдження, яке тлумачить донкїхотський мїф як їнтегральну складову дискурсу конкїсти, що використовується для маскулїнїзацїї українських чоловїкїв, то думки Юрїя Шереха мож-

¹⁰⁰ Там само. — С. 560.

¹⁰¹ Там само. — С. 592.

¹⁰² Там само. — С. 594.

¹⁰³ Там само. — С. 586.

на розглядати як спробу подолати донкіхотський комплекс у представників української чоловічої статі й виховати нового конкістадора, який поєднає риси як ідеального військового, так й ідеального філософа і мудреця: Кортес і Сковорода Юрія Клена проникають один в одного і постають у єдиній особі. Але цього Юрію Шереху замало. Крім того, конкістадору слід навчитися займатися «буржуазними» і навіть «пролетарськими» справами: не тікати від нудьги повсякденного життя, а перетворитися на прагматика, майстра своєї справи, професіонала, вдалого менеджера й організатора, майстерного дипломата і відповідального політика. І це ще не все. Нарешті, новий конкістадор відрізняється від старого тим, що не є фанатиком і догматиком, адже його розум відкритий усім впливам і всім культурам. Ставши на шлях нової конкісти, український чоловік може сягнути небаченого досі рівня досконалості в усіх традиційних смислах: він буде надійним захисником, прекрасним воїном, успішним реформатором, мудрим законодавцем тощо. Проте він має піти далі й перетнути маскулітні межі, аби увібрати в себе і фемінний, і будь-який інший досвід. Тільки так він стає по-справжньому універсальною Людиною, не лише Батьком, а й Матір'ю для себе, своїх дітей і своєї нації.

Висновок

Дискурс конкісти представлений у творах українських письменників двома пов'язаними між собою наративами: 1) образами конкістадорів і 2) донкіхотським міфом. Останній розпадається на історії про переможеного лицаря (Юрій Яновський, Микола Хвильовий і Микола Куліш) та утопічні візії Дон Кіхота як повноцінного учасника української «конкісти» — старої (Дмитро Донцов) або нової (Юрій Шерех). Наявність образів лицарів, які зазнають поразки, цілком симптоматична і вказує на неспроможність української маскулітної свідомості подолати власні екзистенційні страхи і тривоги (anxieties), засвідчує безсилість чоловіків у цілій низці традиційних патріархальних сфер життя: у розбудові держави, нації, виробництві, творчості, навіть у сексі. «Конкістадорство» є програмою, яка покликана компенсувати поразку чоловічого світогляду. Вона пропонує подолати кризу маскулітності у два способи: 1) шляхом прищеплення мачистсько-мілітарної аристократичної ідеології (Іван Франко, Юрій Клен і Василь Мисик) і 2) за допомогою розвитку інтелектуально-естетичної складової людської свідомості відкритого типу (Євген Плужник). Перший із проектів прокладає шлях до тоталітарних або авторитарних моделей української національної ідентичності, які виявляються погано пристосованими до умов сучасного світу. Другий проект лише накреслюється і передбачає тривалу тяжку духовну роботу. Дискурс конкісти є симптомом кризи маскулітності, яка має дуже серйозні, якщо не трагічні наслідки для всього українського суспільства, бо відсутність зрілої високої чоловічої культури гальмує процес оновлення всіх сфер приватного й суспільного життя України і, зокрема, не дає сформуватися справжнім національним елітам.

Про авторів

Ольга Барабаш-Ревак — мовознавиця, кандидатка філологічних наук, ад'юнкт відділу україністики Інституту слов'янської філології Вроцлавського університету (Польща). Секретарка наукового часопису «Між. Полоністично-українознавчі наукові студії» (Київ–Львів–Вроцлав). Авторка монографії «Мовний образ парубка в українських фольклорних і етнографічних текстах» (2013) та наукових публікацій, присвячених проблематиці мовної картини світу українців.

Марія Грація Бартоліні — доцентка Міланського університету, кандидатка філологічних наук, викладачка слов'янської філології та української літератури на кафедрі іноземних мов Міланського університету (Італія). Наукові інтереси: філософія Григорія Сковороди, українська барокова література, роль Біблії в літературі Slavia Orthodoxa, сприймання патристичної думки в українській бароковій літературі, поезія української еміграції в США. Авторка монографій «*Introspecte mare pectoris tui: Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H. S. Skovoroda (1722–1794)*» (2010), «*Nello stretto triangolo della notte. Jurij Tarnavs'kyj, il Gruppo di New York e la poesia della diaspora ucraina negli USA*» (2012). Редакторка наукового збірника «Kiev e Leopoli. Il testo culturale» (2007). Членкиня наукового комітету часопису «Університетські гуманітарні студії» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Стипендіатка Українського наукового інституту Гарвардського університету (2013).

Тетяна Бурейчак — кандидатка соціологічних наук, незалежна дослідниця факультету тематичних студій відділення гендерних досліджень університету Лінч'юпінга (Швеція). Сфера наукових зацікавлень: гендерні дослідження у соціології, гендер і мас-медіа, критичні дослідження чоловіків і маскуліностей, гендерні ідентичності у контексті консьюмеристської культури, націоналізм, тіло та споживання. У 2002–2012 роках працювала на кафедрі історії та теорії соціології Львівського національного університету ім. Івана Франка. Захистила кандидатську дисертацію «Конструювання гендерних ідентичностей в дискурсах реклами». Авторка багатьох наукових публікацій у галузі соціології та гендерних студій, зокрема навчального посібника «Соціологія маскуліності» (2011).

Про авторів

Анна Горнятко-Шумилович — професорка Університету ім. Адама Міцкевича у Познані, докторка гуманітарних наук. Випускниця варшавської україністики та аспірантури у Львівському національному університеті ім. Івана Франка. Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття, зокрема інтелектуалізм прози Валерія Шевчука, феномен українського «хімерного» роману 1970–1980-х років, українська готична проза ХІХ–ХХ століть, найновіша українська проза (творчість Олеся Ульяненка), а також гендерні студії. Авторка монографій «Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське» (2001) та «Ukraińska proza chimeryczna lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Geneza, rozwój, konteksty literackie» (2011). Співавторка словників «Українсько-польський словник лінгвістичних термінів» (2005) та «Polsko-czesko-rosyjsko-ukraiński słownik pojęć literackich» (2010).

Ірина Захарчук — літературознавиця, докторка філологічних наук, працює на кафедрі української літератури Рівненського державного гуманітарного університету. Вивчає літературу доби радянського тоталітаризму. Авторка монографії «Війна і слово (мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму)» (2008).

Наталія Лебединцева — доцентка кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського державного університету ім. Петра Могили, кандидатка філологічних наук. Наукові інтереси: українська поезія ХХ–ХХІ століть, психоаналітичні практики в літературознавстві, теорія тілесності, посттоталітарні студії. Авторка навчального посібника «Сучасна українська література» (2007). Членкиня редакційної колегії наукового збірника «Наукові праці: науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство» (Миколаїв).

Агнешка Матусяк — професорка Вроцлавського університету, докторка гуманітарних наук, завідувачка відділу україністики та Центру міждисциплінарних досліджень посттоталітарних студій в Інституті слов'янської філології Вроцлавського університету (Польща). Наукові інтереси: історія російської та української літератури ХХ століття, постколоніальні, посттоталітарні та гендерні студії. Авторка монографій «Мотив сну в прозі старших російських символістів. Федір Сологуб» (2001), «У колі української сецесії. Вибрані проблеми поетики творчості письменників Молодої музи» (2006) та «Хімерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова» (2010) і багатьох публікацій. Активна організаторка наукового життя, учасниця багатьох редколегій і академічних проєктів.

Раїса Мовчан — докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття, «розстріляне відродження», проблеми модернізму, повернення у науковий обіг творів репресованих митців. Авторка монографій «Українська проза ХХ століття в іменах» (1997), «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (2008), близько 300 наукових, науково-популярних та навчальних

праць. Наукова редакторка і співавторка кількох чинних програм з української літератури для 5–11, 5–12 класів загальноосвітніх навчальних закладів.

Олександр Пронкевич — професор Чорноморського державного університету ім. Петра Могили (Миколаїв), доктор філологічних наук, автор понад сотні статей з історії іспанської і світової літератури та методики викладання літератури, автор підручника й антології «Зарубіжна література ХІХ століття» для загальноосвітніх шкіл з українською мовою навчання. Стипендіат програми академічних обмінів ім. Фулбрайта.

Матеуш Светліцкі — літературознавець, член Центру досліджень літератури й культури для дітей і юнацтва (Інститут англійської філології Вроцлавського університету) та Центру міждисциплінарних досліджень посттоталітарних студій (Інститут слов'янської філології Вроцлавського університету). У дослідницькій роботі розглядає питання розвитку ідентичності дітей та молоді в українській і американській літературах. Цікавиться постмодернізмом, афро-американською літературою, фантастикою, дитячою літературою, соціологією, культурологією і поп-культурою. Завершує роботу над дисертацією на тему маскулінного дискурсу у прозі Сергія Жадана.

Людмила Скорина — кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького. Наукові інтереси: українська драматургія 1920–1930-х років, інтертекстуальність, література української діаспори, сучасна українська література. Авторка монографій «“Звитяга слова, роздумів і діла”: Поезія Яра Славутича» (2007), «Українська драма 30-х років як модель масової культури та історія драматургії у постатях» (у співавторстві), «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» (у співавторстві), збірки критичних статей «Мистецтво складати пазли» (2012) та ін.

Леонід Ушкалов — доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Григорія Сковороди. Автор численних книжок: «Світ українського бароко» (1994), «Два століття сквородіяни» (2002), «Панас Мирний» (2012), «Григорій Квітка-Основ'яненко» (2012), «Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання» (2014). Упорядник, автор передмов, приміток і коментарів до багатьох видань української класики. Лауреат Міжнародної літературно-мистецької премії ім. Григорія Сковороди (2007) та премії Національної академії наук України ім. Івана Франка (2010).

Наукове видання

Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу

Культура й література
XIX–XXI століть

За редакції
Агнєшки Матусяк

Літературні редактори
Альона Артюх, Галина Барабаш

Коректор
Ярина Курнатовська

Обкладинка
Олени Старанчук

Відповідальний за випуск
Микола Климчук

Підписано до друку 01.12.2014.
Формат 70 × 100 ¹/₁₆, гарнітура PT Serif Pro, PT Sans Pro.
Папір офс. Друк офс. Тираж 500 прим. Зам. № 15-008.

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

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