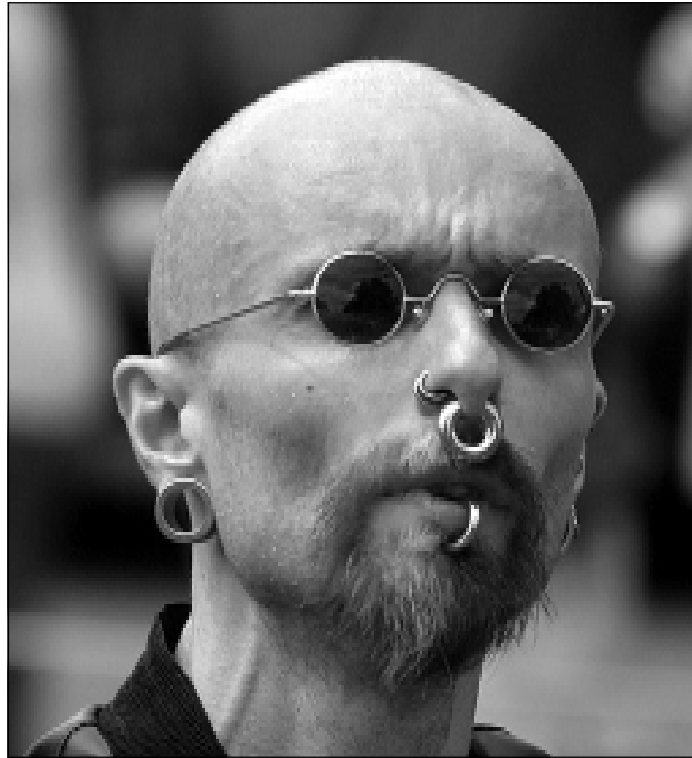


незалежний культурологічний часопис "І"  
16 рік видання



38  
2005

nezaležnyj kul`turolohičnyj časopys "І"

Про важливість стилістики

«Не нове, але по новому»
«Non nova, sed nove»

Проект здійснено
за фінансової підтримки
Фонду Гайнріха Бьоля,
Берлін



HEINRICH BÖLL STIFTUNG

РЕДАКЦІЯ ЧИСЛА

Тарас Возняк
(головний редактор)
Оксана Форостина
(куратор числа)
Ірина Магдиш
Андрій Репа
Марія Маєрчик
Наталка Римська
Олесь Пограничний
Євген Троян

Оцінки авторів не завжди
збігаються з думкою редакції

У часописі використано
редакційну версію українського
правопису

Адреса редакції:
e-mail: info@ji.lviv.ua
www.ji-magazine.lviv.ua
www.ji.lviv.ua

© Редакція журналу «ї», 2005

Однією з природних і найбільш
істотних рис кожного людського
суспільства є поділ на генерації.
Для різних генерацій характерна
не тільки різниця у віці чи фізіо-
логічному розвитку, але й різні
ролі у людському соціумі. Різні ге-
нерації виконують різні функції,
мають різний статус, різний до-
ступ до прийняття рішень чи су-
спільних благ. Якись із них готу-
ються до повномасштабної учас-
ти у суспільному житті ще будучи
у статусі «дітей». Якись проходять
процес набування прав – у при-
мітивних суспільствах цей процес
набуває форми ініціацій хлопчиків
та дівчаток, які через ритуал
стають чоловіками та жінками.
Ще якись утворюють зграї моло-
дих чоловіків/жінок, які, хоч є
фізіологічно дорослими, ще не
можуть реалізуватися у примітив-
ному соціумі з огляду на те, що
не набули статусу одружених, не
мають жінок/чоловіків та дітей.
Ці «холостяцькі» товариства за-
грожують примітивному суспіль-
ству певною деструкцією, бо пре-
тендують на повномасштабну
участь у громаді, а цього важко
досягнути, не відібравши певні
ролі у зрілих «патріархів» чи «ма-
тріярхес». Натомість, із часом
старша генерація теж втрачає свої
статусні атрибути. Вона неначе
повторно перетворюється у групу,

яка, як і «дитяча», залежить від
домінантної «дорослої» гене-
рації.

Звичайно, ця схема є приміти-
візацією та спрощенням. Однак,
можливо, в іронічному сенсі во-
на допоможе певним чином са-
мим собі пояснити таку живучість
генераційних поділів суспільств,
яка насправді перетривала тисячі
років і навіть у нашому, ніби й
розвинутому та раціоналізованому
суспільстві не тільки не нівелю-
валася, а навпаки – набуває
щораз більшого розвитку. Якщо
під кінець раціонального ХІХ сто-
ліття видавалося, що ззовні су-
спільство близьке до своєї повної
раціоналізації, а прояви диваць-
ких генераційних поділів властиві
тільки суспільствам примітив-
ним, то етнографічні та соціальні
психоаналітичні дослідження
модерних суспільств дезавуювали
ці, як виявилось, безпідставні
претензії. І модерне, і постмодер-
не людське суспільство успадку-
вало дуже багато засадничих еле-
ментів від суспільств примітив-
них. І тут немає на що ображатися.
Такою є природа людського
соціуму.

Отже, генераційні поділи у су-
спільстві людей і далі залишають-
ся актуальними. Всі ми добре пам'ятаємо відчуття певної спіль-
ности «нас, дітей» чи «нас, підлітків», яке постає у протиставленні
до «них, дорослих». Багато з нас
пам'ятають і шоківі переходи від

одного статусу до іншого — від «дитини», невинної і без-смертної, до «підлітка», який усвідомив, що він і його близькі смертні, що *життя — це помирання, це довгий шлях до смерти*. Який усвідомив, що життя як помирання якнайтісніше пов'язане з таємничим, страшним та солодким сексом. Для підлітка *разом зі смертю приходить і ерос*. Однак він ще підліток, він обмежений у своїх правах та можливостях. Соціум утримує його у правах підлітка до певного часу, доки він через ще одну ініціацію не стане повноцінним членом спільноти дорослих людей.

Але яким творчим є цей підлітковий час — час усвідомлення і символічності. Не маючи змоги реалізовуватися реально, молода людина вибудовує *уявні світи*. Перші зударя зі смертю забарвлюють її світ у гіпертрофовано чорні кольори. Вона приміряє на себе чорний саван смерти, пробує з нею фліртувати. Гіпертрофована юнеча сексуальність разом із театральним (бо насправді ще далеким) заграванням зі смертю удекоровує підліткові спільноти у чорні підв'язки та панчохи. При цьому підліток насправді страхається майбутнього з його неминучим підсумком. Він ще пам'ятає дитинство. Він кокетує — прагне повернутися у дитинство, у якому він був безсмертним, був насправді *богом*, а не *смертною людиною*. Дебелі юнки одягаються як маленькі дівчатка. Хочуть обманути смерть. Кокетки. Широкорамenni тридцятирічні хлопці знай бавляться в індіанців січу чи ірокезів. Бавляться не справжньою зброєю,

яка несе смерть, а декоративною — з супермаркета. Вони ще не готові відповідати за все — і насамперед за себе. Вони пробують затягнути дитинство. Можливо, підминивши справжню мужність жити (читай — помирати) декоративною маскулінністю байкера чи рокера.

Ще хтось бавиться у жебрацтво (аски) — ще одна форма обмеженої відповідальності, гри у дитинство — коли дитина вимагає від дорослого всього, перекладаючи на того, у кого вона просить, відповідальність за себе.

Зрештою, *гра як символічне заперечення* є невід'ємним атрибутом людських спільнот. І не меншою мірою стосується як молодішої генерації, так і зрілих.

Щоправда, не всі молодіжні субкультури мають в основі тільки гру. Інколи витворюються молодіжні генерації *соціально упосліджених* (гопників). Часто можемо зустріти і *протестні* групи (неонаці, скінгедів).

Деякі з молодіжних субкультур чи субспільнот формуються технологічними системами — як-от інтернет, який витворює замкнуті групи інтернаутів. Головним елементом такої спільноти є простір спілкування — мережа інтернету.

Взагалі для субкультур, зокрема і молодіжних, характерне *виготовлення своєї якщо не мови, то знакової системи* — усіх цих стрижок, амулетів, наколок, взагалі антуражу, який сигналізує приналежність до конкретної спільноти. Ця знакова система не тільки розділяє за ознакою «свій — не свій», але й єднає за ознакою «свій — свій». Інколи формується відповідна *мова*, свого роду

арго, яке використовується як засіб утаємниченого спілкування. Використання цього арго теж відтинає невтаємничених та єднає членів однієї субкультурної групи. У примітивних спільнотах були навіть «жіночі» мови, які розуміли діти, у тому числі і хлопчики. Однак з віком, ставши чоловіками, вони їх забували.

Готуючи чергове число журналу, редакція спробувала показати молодіжні субкультури не як суспільну аномалію, а як постійну компоненту всякої людської спільноти, вивести генеалогію молодіжних субкультурних груп з природи людських спільнот. Ці молодіжні субкультурні групи поставали і поставатимуть. Немає жодного сенсу з ними боротися — це закономірність самоорганізації людського суспільства. Нам не потрібно обманюватися щодо їхньої природи — вона в своїй основі насправді незмінна. «Не нове, але по новому», «Non nova, sed nove» — мотто цього числа журналу. То ми вистригаємо, то навпаки — відпускаємо волосся. Суть не в тому. Змінюється тільки стилістика.

Але і *стилістика* — *справа важлива*. Принаймні з естетичної точки зору.

**Тарас Возняк**

## Pro važyvist' stylistyky

«Ne nove, ale po novomu»  
«Non nova, sed nove»

Odnijeju z pryrodnux i najbil'š istotnyx rys kožnoho ľudského suspiľstva je podil na heneraciji. Dľa riznyx heneracij xarakterna ne til'ky riznyća u vici čy fiziolohičnomu rozvytku, ale j *rizni roli u ľudskomu sociumi*. Rizni heneraciji vykonujuť rizni funkciji, majuť riznyj status, riznyj dostup do pryjnat'ťa rišeń čy suspiľnyx blah. Jakiš iz nyx hotujuťša do povnomasštabnoji učasty u suspiľnomu žytti šče budučy u statusi «ditej». Jakiš proxodať proces nabuvanja prav – u prymityvnyx suspiľstvx cej proces nabuvaje formy iniciacij xlopčykiv ta divčatok, jaki čerez rytual stajuť čolovikamy ta žinkamy. Šče jakiš utvořujuť zhraji molodyx čolovikiv/žinok, jaki, xoč je fiziolohično doroslymy, šče ne možuť realizuvatyša u prymityvnomu sociumi z ohľadu na te, ščo ne nabuly statusu odruženyx, ne majuť žinok/čolovikiv ta ditej. Ci «xološťački» tovarystva zahrožujuť prymityvnomu suspiľstvu pevnoju destrukcijeju, bo pretendujuť na povnomasštabnu učasť u hromadi, a čoho važko došahnuty, ne vidibravšy pevni roli u zriľyx «patrijarxiv» čy «matrijarxes». Natomist', iz časom starša heneracija

tež vtračaje svoji statusni atrybuty. Vona nenače povtorno peretvořujeťša u hrupu, jaka, jak i «dyťača», zaležyť vid dominantnoji «dorosloji» heneraciji.

Zvyčajno, ča sxema je prymityvizacijeju ta sproščennam. Odnak, možlyvo, v ironičnomu sensi vona dopomože pevnym čynom samym sobi pojasnyty taku žyvučist' heneracijnyx podiliv suspiľstv, jaka naspravdi peretryvala tyšači rokov i navit' u našomu, niby j rozvynutomu ta racionalizovanomu suspiľstvi ne til'ky ne niveľovalaša, a navpaky – nabuvaje ščoraz bil'šoho rozvytku. Jakščo pid kineć racional'noho XIX stolitt'a vydavaloša, ščo zzo vni suspiľstvo blyžke do svojeji povnoji racionalizaciji, a proyavy dyvačykyx heneracijnyx podiliv vlastyvi til'ky suspiľstvam prymityvnym, to etnohrafični ta socijal'ni psyxoanalityčni doslidženna modernyx suspiľstv dezavujuvaly ci, jak vyjavlyloša, bezpidstavni pretenziji. I moderne, i postmoderne ľudske suspiľstvo uspadkuvalo duže bahato zasadnyčykh elementiv vid suspiľstv prymityvnyx. I tut nemaje na ščo obražatyša. Takoju je pryroda ľudského sociumu.

Otže, heneracijni podily u suspiľstvi ľudej i dali zalyšajuťša aktual'nymy. Vsi my dobre pam'jatajemo vidčutt'a pevnoji spiľnosti «nas, ditej» čy «nas, pidlitkiv», jake postaje u protystavlenni do «nyx, doroslyx». Bahato z nas pam'jatajuť i šokovi pexody vid odnoho statusu do ynšoho – vid «dytyny», nevnynoji i bezsmertnoji, do «pidlitka», jakyj usvidomyv, ščo vin i joho blyžki smertni,

ščo žytt'a – *ce pomyranňa, ce dovhyj šľax do smerty*. Jakyj usvidomyv, ščo žytt'a jak pomyranňa jaknajtisniše pov'jazane z tajemnyčym, strašnym ta solodkym seksom. Dľa pidlitka *razom zi smertu pryxodyť i eros*. Odnak vin šče pidlitok, vin obmeženyj u svojix pravax ta možlyvosťax. Socium utrymuje joho u pravax pidlitka do pevnoho času, doky vin čerez šče odnu iniciaciju ne stane povnocinny m členom spiľnoty doroslyx ľudej.

Ale jakym tvorčym je cej pidlitkovyj čas – čas usvidomlenňa i symboličnosti. Ne majučy zmoħy realizovuvatyša real'no, moloda ľudyna vybudovuje *ujavni svity*. Perši zudary zi smert'u zabarvľujuť jiji svit u hipertrofovano čorni koľory. Vona prymifaje na sebe čornyj savan smerty, probuje z neju flirtuvaty. Hipertrofovana junača seksual'nist' razom iz teatral'nym (bo naspravdi šče dalekym) zahravanam zi smert'u udekorovuje pidlitkovi spiľnoty u čorni pidv'jazky ta pančoxy. Pry čomu pidlitok naspravdi straxajeťša majbutňoho z joho nemynučym pidsumkom. Vin šče pam'jataje dytynstvo. Vin kokeťuje – prahne povernutyša u dytynstvo, u jakomu vin buv bezsmertnym, buv naspravdi *bohom*, a ne *smertnoju ľudynoju*. Debeli junky oďahajuťša jak maleňki divčatka. Xočuť obmanuty smert'. Koketky. Šyrokoramenni trydčatyrični xlopci znaj bavľaťša v indijanciv siu čy irokeziv. Bavľaťša ne spravžňoju zbrojeju, jaka nese smert', a dekoratyvnoju – z supermarketu. Vony šče ne hotovi vidpovidaty za vse – i nasampered za sebe. Vony probujuť zaťahnuty dytynstvo.

Možyvo, pidminyvšy spravžnu mužnist' žyty (čytaj – pomyraty) dekoratyvnoju maskulinnist'u bajkera čy rokera.

Šče xtoś bavyt'ša u žebractvo (asky) – šče odna forma obmeženoji vidpovidal'nosti, hry u dytynstvo – koly dytyna vymahaje vid dorosloho všoho, perekladajučy na toho, u koho vona prosyt', vidpovidal'nist' za sebe.

Zreštoju, *hra jak symvolične zaperečenná* je nevid'jemnym atrybutom ľudskyx spil'not. I ne menšoj miroju stosujeťša jak molodyx heneracij, tak i zriylx.

Ščopravda, ne vsi molodižni subkul'tury majut' v osnovi til'ky hru. Ynkoly vytvořujut'ša molodižni heneraciji *socijal'no uposlidženyx* (hopnykiv). Často možemo zustrity i *protestni* hrupy (neonaci, skinhediv).

Dejaki z molodižnyx subkul'tur čy subspil'not formujut'ša texnologičny systemamy – jak-ot internet, jakyj vytvořuje zamknuti hrupy internativ. Holovnym elementom takoji spil'noty je prostir spilkuvanňa – mereža internetu.

Vzahali dl'a subkul'tur, zokrema i molodižnyx, karakterne vytvorenná svojeji jakščo ne movy, to *znakovoji systemy* – usix cyx stryžok, amuletiv, nakolok, vazhali anturažu, jakyj syhnalizuje prynaležnist' do konkretnoji spil'noty. Ča znakova systema ne til'ky rozdiľaje za oznakoju «svij – ne svij», ale j jednaje za oznakoju «svij – svij». Ynkoly formujeťša vidpovidna *mova*, svoho rodu arho, jake vykorystovujeťša jak zasib utajemnyčenocho spilkuvanňa. Vykorys-

tanňa čoho arho tež vidtynaje nevtajemnyčenyx ta jednaje členiv odniveji subkul'turnoji hrupy. U prymityvnyx spil'notax buly navit' «žinoči» movy, jaki rozumily dity, u tomu čysli i xlopčyky. Odnak z vikom, stavšy čolovikamy, vony jix zabuvaly.

Hotujučy čerhove čyslo žurnalu, redakcija sprobuvala pokazaty molodižni subkul'tury ne jak suspil'nu anomaliju, a jak postijnu komponentu vsakoji ľudskoji spil'noty, vyvesty henealohiju molodižnyx subkul'turnyx hrup z pryrody ľudskyx spil'not. Ci molodižni subkul'turni hrupy postavaly i postavatymuť. Nemaje žodnocho sensu z nymy boroťša – ce zakonomirnist' samoorhанизaciji ľudskoho suspil'stva. Nam ne potreбно obmaňuvatyťša ščodo jixňoji pryrody – vona v svojij osnovi naspravdi nezminna. «Ne nove, ale po novomu», «Non nova, sed nove» – motto čoho čysla žurnalu. To my vystryhajemo, to navpaky – vidpuskajemo volosša. Suť ne v tomu. Zmiňujeťša til'ky stylistyka.

Ale i *stylistyka* – *sprava važlyva*. Prynajmni z estetyčnoji točky zoru.

*Taras Vozňak*



Мірча Еліаде	8	Таємні товариства, обряди, ініціації, посвячення
Ерік Гофер	14	Роль відступників у справах людських
Мішель Маффесолі, Мішель Гайо	22	Святкові сплески
Грігорій Охотін	30	Нульові
Єфім Мармер	36	Еволюція бритоголових
Наталя Гончар	40	Ціннісна свідомість українського студентства
Віктор Зінчук	46	Мас-медії і політична соціалізація молоді
Жак Рансьєр	52	Філософи без мегафону
Жак Рансьєр	56	Антиестетичний ресантимент
Роже Каюа	62	Марнославство літератури бунту
Ігор Бондар-Терещенко	68	Субкультурні практики у літературному процесі 90-х років
Назар Гончар	78	Агорафобія або де Я є
Татьяна Щепанская	96	Теорія субкультур
Ральф Фольбрехт	102	Від субкультур до стилів життя
Джон Сторі	108	Популярні культури



Дуглас Кельнер	134	Перша кібергенерація
Марія Маерчик	140	Архаїчні парадигми у поведінкових нормах гіпі
Ролан Барт	148	Дендизм і мода
Біргіт Ріхард	152	Чорні мережі: класична субкультура у сфері мас-медій
Марія Маерчик	158	Пірсинг і скарифікація з дефініціями
Марк Бенеке	162	Молодіжні вампіричні субкультури
Є. Бажкова, М. Лур'є, К. Шумов	168	Міські графіті
Елеонора Гаврилюк	186	Субкультурні мультикультурали (?) у Львові початку тисячоліття
М. Міднайт	194	Лесбійська культура міста Києва
Speedrock	200	Історія брейкдансу та його походження
Наталя Курносова	206	Військові ігри
Олена Кондратюк	212	Молодіжний сленг як мовне явище
Любомир Футорський	222	І шо і шо?? (про Інтернет-чати)
Джоан Дідіон	226	Прощавай це все
Ірена Карпа, Олег Артим	234	Галицькі бички: живий міт чи застигла реальність
Севярын Квяткоўскі	240	Дуда над горадам М



мірча\*еліаде  
таємні товариства  
обряди, ініціації,  
посвячення





Існує думка, що зникнення посвячення є однією з характерних рис сучасного світу. Будучи важливою особливістю традиційного суспільства, в сучасному світі посвячення практично відсутнє. Звичайно, різні напрямки християнства тією чи іншою мірою зберігають сліди таїнства посвячення. Так, хрещення у своїй основі є одним з обрядів посвячення; рукоположення священика також є обрядом ініціації. Однак, не варто забувати, що християнство не перемогло у всьому світі, а стало однією зі світових релігій тільки тому, що оголосило себе релігією спасіння, доступного кожному. З іншого боку, чи маємо ми право називати «християнським» сучасний світ у його всезагальності? Якщо існує поняття «сучасна людина», то її можна вважати такою настільки, наскільки вона сама відмовляється визнати себе включеною до християнської антропології. Оригінальність «сучасної людини», її новизна стосовно до традиційних культур — це, звичайно, її прагнення жити в Космосі, радикально десакралізованому. Якою мірою сучасній людині вдалося здійснити свій ідеал — це інше питання, якого ми сьогодні не торкаємося. Але факт залишається фактом: цей ідеал не має нічого спільного з християнським вченням і абсолютно чужий для образу людини традиційного суспільства.

Цей образ людина традиційного суспільства намагалася зрозуміти і прийняти через посвячення. Очевидно, існує велика кількість типів і варіантів посвячення, які відповідають різним соціальним структурам і рівням культури. Але головне полягає в тому, що всі до-сучасні суспільства (ті, що на Заході існували до середніх віків, а в усьому іншому світі — до Першої світової війни) надавали великого значення ідеології та техніці посвячення.

Зазвичай під ініціацією розуміють сукупність обрядів та усних настанов, мета яких — радикальна зміна релігійного та соціального статусу посвячуваного. У філософських термінах посвячення рівнозначне онтологічній зміні екзистенційного стану.

Під кінець випробувань неофіт отримує цілком інше існування, ніж до посвячення: він стає іншим. Серед різних категорій посвячень посвячення, пов'язане з досягненням статевої зрілості, з дорослішанням, особливо важливе для розуміння до-сучасної людини. Там, де вони існували, обряди вікового переходу були обов'язковими для всієї молоді племені. Щоби отримати право бути допущеним до товариства дорослих, підліток повинен був пройти через ряд обрядових випробувань і отримати вміщені в них знання — тільки після цього його визнали відповідальним членом суспільства. Посвячення вводить неофіта одночасно й у людське суспільство, й у світ духовних цінностей. Він довідується про правила поведінки, виробничі прийоми та організацію дорослих, а також про міти і священні традиції племені, імена богів та історію їх діянь і, що особливо важливе, про містичні стосунки між племенем і Надприродними Істотами у тому вигляді, в якому вони були встановлені від початку світу.

Кожна первісна община володіє збором містичних традицій, своєю «концепцією світу», котра поступово відкривається новачкові у процесі посвячення. Неофіт стає достойним духовного звання тільки під кінець духовної підготовки, тому що все, що він довідується про поведінку, виробничі прийоми та організацію дорослих, не є «знанням» у сучасному розумінні цього слова, тобто об'єктивною інформацією, що здатна удосконалюватися і збагачуватися до нескінченности. Світ для нього — це витвір Надприродних Істот, творіння божественне, а значить, священне у своїй основі. Людина живе у Всесвіті, котрий є надприродним за походженням, і тому його форма, і навіть його субстанція, священні. Світ — це «історія», що включає його створення Надприродними Істотами, і все, що настало після цього, — прихід Героя-Просвітника або Містичного Предка, їхні подвиги, їхні пригоди, пов'язані зі створенням світу, і, нарешті, їхнє зникнення.

Ця священна історія – мітологія – є взірцевим прикладом: вона розповідає про природу речей, вона встановлює всі норми поведінки, соціальні та культурні норми. Оскільки людина була створена і просвічена Надприродними Істотами, то всі їхні дії і поступки належать до «священної історії». Цю історію необхідно турботливо зберігати і передавати недоторканою новим поколінням. Предки отримали від Надприродних Істот нові культурні одкровення. Оскільки традиційні суспільства по суті не мають «історичної» пам'яті, деколи достить всього кілька поколінь, щоби недавнє нововведення починало сприйматися як первісне одкровення. Можна сказати, нарешті, що будучи «відкритим» для історії, традиційне суспільство має тенденцію відносити кожен сучасний йому набуток до первісного часу, розглядаючи всі події як поза-часові, від початку мітичні. Первісні суспільства також переживали історичні зміни, правда, дуже незначні. Корінною їх відмінністю від сучасного суспільства є відсутність історичної свідомості.

Відсутність, треба сказати, неминуча, якщо брати до уваги концепцію часу та антропологію, характерну для всього до-біблійного людства.

Саме до такого традиційного знання отримують доступ новопосвячені. Їх довго навчають настав-

ники, вони присутні при таємних обрядах, проходять низку випробувань, що входять в обряд посвячення, і вперше зустрічаються зі священним. Більшість випробувань, що входять в обряд посвячення, передбачає (з більшою чи меншою очевидністю) ритуальну смерть з воскресінням або новим народженням. Центральний момент посвячення представлений обрядом, що символізує смерть неофіта і його повернення до живих. Але до життя він повертається новою людиною, підготовленою до іншого способу існування. Смерть при посвяченні означає одночасно кінець дитинства, незнання і стану непосвяченості.

В архаїчній думці ніщо ліпше за смерть не виражає ідею «кінця», завершеності, та ніщо ліпше за космогонію не виражає ідею «творіння», «діяння», «будівництва». Космогонічний міт служить взірцевою моделлю для всіх видів «діяння». Ніщо ліпше не забезпечує успіх у творенні, творчості (чи це буде село, дім чи дитина), ніж копіювання космогонічного «творіння». Мало того, оскільки Космогонія в очах первісних людей – це, насамперед, вияв творчої сили богів, то, значить, становить собою чудесне вторгнення сакрального у життя; вона періодично відтворюється, щоби оновити світ і людське суспільство. Символічне повторення творення означає повторення подій початку світу, а, значить, і при-



сутність на землі Богів та їх творчої сили. Повернення до початку відбувається завдяки новій активізації священних сил, які колились себе проявили вперше. Відновлюючи Світ таким, яким він був у момент творення, відтворюючи перші діяння Богів «саме у той час», людство і весь космос стають «як на початку», тобто чимось чистим, непорочним, могутнім, діяльним, сповненим потенційних можливостей.

Кожному ритуальному повторенню Космогонії передую символічне повернення в «Хаос». Перед тим, як бути створеним знову, старий світ повинен бути спочатку знищений. Так, різні обряди, що пов'язані з настанням Нового року, можна зачислити до двох категорій:

1) ті, що символізують повернення Хаосу (гасіння вогнів, прояви «зла» і гріховності, поведінка, протилежна до звичної, оргії, прихід мертвих і т. д.):

2) ті, що символізують Космогонію (запалювання нових вогнів, відхід померлих, «інсценування» створення Світу Богами, урочисте пророкування майбутнього і т. д.). У сценаріях обряду посвячення «смерть» символізує тимчасове повернення Хаосу, вона – взірцеве вираження «кінця певного типу існування», а саме: неосвіченості та дитячої безвідповідальності. Смерть в обряді посвячення створює «чисту таблицю» (*tabula rasa*), на котрій будуть записані знання, необхідні для формування нової людини.

Ми ще будемо говорити про різні форми народження до нового життя – духовного. Поки скажу тільки, що це нове життя передбачає істинно людське існування, бо воно відкрите для духовних



цінностей. Те, що розуміють під загальним терміном «культура», охоплює всю розумову діяльність і доступне тільки посвяченим. Це означає, що участь у духовному житті стає можливою завдяки релігійним випробуванням, через які проходять при посвяченні.

Всі обряди нового народження чи воскресіння і символи, які вони містять, вказують на те, що новачок допускається до іншої форми існування, недоступної для тих, хто не піддавався випробуванням посвяти, хто не пізнав смерті. Запам'ятаймо цю особливість архаїчної ментальності – віру в неможливість замінити один стан другим, не зруйнувавши попереднього. У даному випадку, щоби стати дорослим, дитина повинна «померти» в дитинстві. Ця невідступна ідея «початку» диктується загалом ідеєю абсолютного початку, тобто Космогонії. Для того, щоби річ була зроблена добре, треба діяти так, як це робилося «перший раз». До того «першого разу» не існувало речей, тварин, певної поведінки. Коли «у той час» (*in illo tempore*) вони виникли, це сталося волею Богів, які створили буття з небуття.

Смерть у посвяченні необхідна як «початок» духовного життя. Її функція визначається тим, що вона готує народження до більш високої форми життя, до вищого призначення. Як ми побачимо далі, смерть у посвяченні символізує темнота, космічна Ніч, телургічна матриця, хатина, нутроці чудовиська і т. д. Усі ці образи виражають повернення до стану невизна-

чености, до латентної форми (до до-космічного Хаосу), а не повне зникнення (в тому сенсі, в якому сучасна людина уявляє собі смерть). Образи і символи ритуальної смерті подібні до проростання, до зародкових форм: вони показують, що нове життя вже перебуває у процесі підготовки. Як ми покажемо, існують також інші функції смерті в обряді посвячення. Наприклад, вона дозволяє увійти в товариство померлих і предків. Але й тут ще можна відрізнити ту ж символіку початку: початок духовного життя стає можливим при зустрічі з духами.

На думку первісної людини, людину створюють; сама наодинці вона «зробити себе» не може. Її «роблять» старші, духовні наставники, але користуються вони при цьому тим, що було їм відкрито на Початку Часів *Надприродними* Істотами, представниками яких, часто навіть їхньою інкарнацією, є вони. Щоби стати справжньою людиною, необхідно бути подібним на мітичну модель. І людина відчуває себе такою, коли перестає бути «природною людиною» і її створюють знову згідно з транслюдським канонем. «Нове народження» при посвяченні – не «природне», біологічне, хоч деколи й виражається акушерськими символами. Це народження за обрядами, встановленими *Надприродними* Істотами; людина – божественне творіння, створене могутністю і волею цих Істот. Вона належить не «Природі» (в сучасному, секуляризованому сенсі), а Священній Історії. Друге народження при посвяченні не повторює першого, біологічного. Щоби стати істотою посвяченою, треба знати реалії, які належать не «Природі», а до життєпису *Надприродних* Істот, тобто до Священної Історії, яка зберігається в мітах.

І навіть тоді, коли, здавалося б, мова йде виключно про явища природи, наприклад, про Сонце, міти співвідносять їх з дійсністю, яка не належить до «Природи» в тому значенні, яке вкладає у це поняття сучасна людина. Для первісної людини природа не просто «природна», вона одночасно і надприродна, тобто є також і проявом священних сил,

і шифром трансцендентної реальності. Знати міти – зовсім не означає, як думали в минулому столітті, черпати знання з регулярності деяких космічних явищ (сонячних ритмів, місячних циклів, сезонів вегетації і т. д.). Це, перш за все, знати, що відбувалося у Світі, що здійснювали Боги і Герої-просвітники: їхню діяльність, їхні пригоди, їхні драми. Це, нарешті, знати божественну історію, яка все ж таки залишається «історією», тобто низкою непередбачуваних подій, значущих і пов'язаних між собою.

Говорячи сучасною мовою, можна було би сказати, що посвячення кладе край «природній людині» і вводить неофіта в культуру. Але для первісних суспільств культура створена не людиною, її походження надприродне. Більше того, завдяки культурі людина встановлює контакт зі світом Богів та інших *Надприродних* Істот і розділяє з ними їхню творчу енергію. Світ *Надприродних* Істот – це світ, в якому все виникло вперше: перше дерево, перша тварина і перший вчинок, який з того часу ритуально повторюється (ходити у певний спосіб, викопувати їстівні корені, полювати у відповідний сезон і т. д.) У цьому світі Боги і Герої зустрічалися, вимовляли певні слова, встановлювали певні правила і т. д. Міти вводять нас у світ, який не може бути «описаний», а тільки «розказаний», тому що він складається з історії вільних дій, непередбачених рішень, казкових перетворень і т. д. Одним словом, це історія всього значного, що сталося з моменту Створення світу, всіх подій, які вклали свій внесок у те, щоби зробити людину такою, якою вона є сьогодні. Неофіт, котрий завдяки посвяченню вводиться в мітологічні традиції племені, вводиться також у священну історію Світу та людства.

Ось чому посвячення так багато означає для розуміння до-сучасної людини. Воно відкриває нам серйозність, що межує зі страхом, з якою людина первісного суспільства брала на себе відповідальність за отримання і передавання духовних цінностей.

Переклала Люба Козак



ерік\*гофер  
роль відступників  
у справах людських



Побуває така тенденція: судити про расу, народ чи відому групу людей за їх далеко не найліпшими представниками. Хоча воно явно неслухно, є у цьому і дешиця правди, бо справді: характер і доля будь-якої групи часто визначається її найгіршими елементами.

Середні люди нації, приміром, становлять її інертну масу. Життя достойних середніх людей, що виконують основну роботу в містах і селах країни, перебуває під постійним впливом меншости з обидвох боків — меншости найліпшої і меншости найгіршої.

Видатні особи у політиці, літературі, науці, фінансово-торговій сфері чи промисловості відіграють значну роль в оформленні всього народу, як також особи іншої крайности — невдахи, ті, що не знайшли собі місця в житті, парії, кримінальники й усі, що втратили становище в суспільстві чи ніколи його не мали. У грі історії зазвичай беруть участь найліпші і найгірші, а гра відбувається понад головами більшости, яка сидить посередині.

Найнижчі елементи народу можуть помітно впливати на хід подій, бо ці особи абсолютно не цінують теперішнього. Своє власне життя і все, що їх оточує, вони вважають непоправно зіпсованим, а тому те й те готові розтринькати і зруйнувати дощенту: звідси їх бездумність і прагнення до хаосу й анархії. Вони ще пристрасно прагнуть розчинити свої понівечені й безсенсовні «я» в якомусь душе-спасенному суспільному спектаклі — звідси їх схильність до об'єднаних дій. Саме тому вони одні з перших серед підбурювачів до революції, масових переселень, релігійних, расових чи шовіністичних рухів: вони накладають свою печать на ці потрясіння й рухи, які творять характер й історію нації.

Відкинені, відсунені на другий план люди стають сировиною для майбутнього нації. Камінь, що його відкинули будівничі, стає наріжним каменем нового світу. Народ, що не має суспільних викидів і незадоволених, зазвичай буває дисциплінованим,

благопристойним, мирним і приємним, але, на жаль, без будь-яких зерен великого майбутнього. Зовсім не іронія історії в тім, що саме відкинені з різних країн Європи перетнули океан і побудували на новому континенті новий світ. Лише вони могли це зробити.

...

Невдоволені трапляються на всіх шаблях життя, однак найбільше їх у таких категоріях:

- а) бідняки;
- б) невдахи (ті, що не знайшли свого місця в житті);
- в) вигнанці;
- г) меншини;
- г) підлітки;
- д) марнославиці (ті, що стоять перед нездоланними перепонами, або перед необмеженими можливостями);
- е) одержимі пороками і нав'язливими ідеями;
- є) імпотенти (фізичні і розумові);
- ж) егоїсти;
- з) змуджені;
- и) грішники.

### **Нові бідняки**

Не всі бідні люди належать до невдоволених. Деякі з них нидіють в міських нетрях, але задоволені своїм життям. Вони здригаються від думки про життя поза звичним для них брудом. Навіть бідняки із пристойним способом життя, коли їхня бідність триває довго, залишаються інертними: вони вважають такий порядок речей незмінним. Необхідний катаклізм, навала, чума чи якийсь суспільне лихо, щоб вони розплющили очі і зрозуміли, що «вічний порядок» далеко не вічний.

Невдоволеністю заражені зазвичай нові бідняки, чия бідність відносно недавня. Пам'ять про ліпші часи спалює їхні серця. Позбавлені власности і статків люди відгукуються на будь-які масові рухи. Це вони

забезпечили успіх Пуританської революції в Англії у XVII ст. У часи «відгороджування» тисячі земле-власників проганяли зі своїх земель орендаторів і перетворювали ці землі в пасовиська. Сильні і працьовиті селяни, закохані у землю-годувальницю, стали найманими робітниками, міські вулиці були переповнені жебраками, що просили милостиню. Ця маса позбавлених власності людей постачала новобранців для армії нового типу — армії Кромвеля.

У Німеччині та Італії нові бідняки із розорених людей середнього класу були головною опорою нацистської і фашистської революцій. Потенційні революціонери нинішньої Англії — це зовсім не робітники, а державні службовці й ділові люди, що втратили своє становище. Цей клас зберіг живу пам'ять про своє колишнє багатство й міць, і навряд чи добровільно примириться з погіршенням життєвих умов і своїм політичним безсиллям.

У нас в країні, як і в інших країнах, ще недавно періодично росла кількість бідняків нового типу — їх поява, без сумніву, сприяла виникненню і поширенню сучасних масових рухів. Донедавна нові бідняки з'являлися здебільшого з числа розорених як міських, так і сільських власників, але згодом, можливо, вперше в історії, у ролі нового бідняка виступив простий робітник.

До тих пір, поки люди, що трудилися довкола основної роботи на землі, жили на рівні заледве достатнього харчування, на них дивилися як на традиційних бідняків — та й самі вони так почувалися. Вони були бідняками і в складні часи, й у сприятливу пору. Депресії, застій у справах, хай які сильні, розглядалися як щось нормальне. Але мірою поліпшення життєвих умов застій у виробництві, безробіття, яку тягне за собою депресія, проявилися в новому аспекті. Нинішній робітник західного світу сприймає безробіття як приниження: він відчувається безправним і ображеним несправедливим порядком і готовий слухати тих, хто закликає до нового ладу.

### **Відкинути**

Бідняк на межі голодної смерті живе цілеспрямованим життям. Відчайдушно боротися за харч і дах — значить бути цілковито вільним від почуття безцільності власного життя. Цілі тут абсолютно конкретні й близькі. Кожна їжа — це вже досягнення мети; лягти спати з наповненим шлунком — вже тріумф; кожна несподівана знахідка — вже чудо. Навіщо таким людям висока натхненна мета, яка б надала їхньому життю сенсу й гідності? Від спокуси масового руху вони захищені немовби імунітетом. Анжеліка Балабанова описує вплив скрайнього убогства на революційний запал знайомих революціонерів, що з'їхалися до Москви в перші дні большевицької революції: «Я бачила чоловіків і жінок, що ціле життя присвятили служінню ідеям і радо відмовилися від матеріальних благ, від незалежності, від особистого щастя, сім'ї — все заради того, щоб реалізувати свої ідеали, цілковито захоплених вирішенням питання холоду й голоду».

Там, де люди працюють від зорі до зорі заради хліба насущного, вони ні на що не ображаються й ні про що не мріють. Одна з причин неревольюційності китайських мас корениться в тому, що в Китаї для найелементарнішого існування необхідні неймовірні зусилля. Інтенсивна боротьба за існування робить людей радше статичними, ніж динамічними.

### **Люди не на місці**

Ступінь невдоволення людей, що не знайшли собі місця в житті, звичайно, неоднаковий. Насамперед серед них є особи, які все ще сподіваються знайти в житті своє місце. До них належить: молодь, освічені безробітні, ветерани війни, нові емігранти тощо. Вони неспокійні й незадоволені, їх жене страх, що найліпші роки проминуть швидше, ніж вони досягнуть мети. І хоча вони вразливі до закликів масових рухів, але як послідовники рухів ці особи не завжди надійні, бо не вважають себе остаточно втраченими. Вони усвідомлюють, що їх



окреме особисте життя може бути цілеспрямованим, сповненим сподівань. Щонайменший успіх, натяк на прогрес примирюють їх зі світом і з самими собою.

Ветерани також відіграють роль у зростанні масових рухів. Часто слідом за тривалою війною в національних арміях настає період громадських заворушень — як у переможених, так і в переможців. І зовсім не тому, що під час війни пристрасті розпалилися й роз'ятрився смак до насилля, і не тому, що втрачено віру в існуючий соціальний порядок, який виявився не в стані відвернути таке грандіозне й беззмістовне марнування життів і статків. Це радше можна пояснити тим, що в мільйонів людей за час їх перебування в армії настає перерва у звичному для них житті. У час налагодження мирного домашнього життя — процесу повільного й болісного — країна сповнюється тимчасово розгубленими людьми.

З цього випливає, що перехід від війни до миру більш критичний для чинного ладу, ніж перехід від миру до війни.

...

Люди, що постійно почувуються не на місці, — це ті, що не можуть робити в житті того, до чого прагнуть усією душею або через відсутність необхідного таланту, або через невиліковні розумові чи фізичні вади. Жодні досягнення в ин-

ших сферах, хай які блискучі, не можуть вдовольнити таких людей. Хай до чого б вони бралися, ці люди вкладають туди самих себе, але ніколи не задоволені результатом і ніколи не можуть зупинитися. Вони немов нам доводять, що, коли ми маємо те, чого не хочемо, нам завжди бракує чогось іншого; ми ніколи не біжимо так швидко й так далеко, коли втікаємо від себе самих.

Люди, що постійно почувуються не на місці, можуть віднайти порятунок тільки в повному відреченні від себе, і такий порятунок віднаходять, коли розчиняються, губляться в тісній колективності масового руху. Зрікаючись власної віри, власної думки і своїх прагнень, віддаючи всі свої сили служінню вічній справі, вони врешті звільняються від становища білки в колесі, яке прирікало їх до вічного незадоволення.

Серед людей, що постійно відчують себе не на місці, найбільш безнадійно незадоволені, а тому й найбільш неспокійні, люди з непогамованим прагненням до творчої праці. Як ті з них, хто марно намагається писати, малювати, творити музику тощо, так і ті, хто хоча б раз в житті відчув натхнення, після якого побачив, як міліє творчий потік, — опиняються у полоні нагальної пристрасті. Ні слава, ні влада, ні багатство, жодні шалені успіхи в інших сферах діяльності не можуть втамувати їх спраги. Їм не завжди навіть допомагає повна відданість «священній справі». Їх спрага невгамовна, і з них зазвичай виходять



найбільш несамовиті прибічники скрайніх дій у служінні «священній справі».

### **Скрайні егоїсти**

Для скрайніх егоїстів особливо характерне відчуття незадоволення. Що егоїстичніша людина, то гостріше вона переживає розчарування. Саме тому крайні егоїсти зазвичай бувають найбільш переконливими поборниками самовідданості.

Найбільш пристрасними фанатами часто бувають егоїсти, що втратили віру в себе через вроджені недоліки чи зовнішні обставини. Їх егоїзм сам по собі — прекрасний інструмент: вони перестають ним керуватися для свого невдатного «я» й віддаються служінню якійсь «священній справі». Й хоча набута віра може бути вірою любови й смирення, самі вони не можуть бути ні люблячими, ані смиренними.

### **Честолюбці перед необмеженими можливостями**

Необмежені можливості можуть бути такою самою причиною невдоволення, як і брак чи відсутність можливостей. Коли можливості видаються необмеженими, люди починають недбало ставитися до того, що вони мають. Вони вважають: все, що я роблю чи здатен зараз робити, ніщо порівняно з тим, що ще залишилося зробити. Невдоволеність такого роду трапляється в золотошукачів у час золотої лихоманки чи турбує уми честолюбних в часи «буму». Цим пояснюється факт: у людей, одержимих користою, яка, ймовірно, є головною рушійною силою тих, що шукають золото, захоплюють правдою і неправдою землі, як також інших прихильників швидкого збагачення, існує ще й безмірна готовність до самопожертви й спільної дії. Патріотизм, расова солідарність і навіть революційні гасла зустрічають більш живий відгук серед людей, що бачать перед собою перспективу необмежених можливостей, аніж серед тих, хто живе у певних рамках встановлених звичних порядків.

### **Меншини**

Становище меншин, хай як захищене законом і владою, завжди нестабільне. У меншин, які намагаються зберегти своє групове лице, незадоволення, що його породжує неминуче відчуття нестабільності становища, не таке велике, як у меншості, яка прагне розчинитися чи злитися з більшістю. Меншість, яка зберігає своє лице, неминуче залишається одним цілим, а це захищає кожного окремого члена меншини, дає йому відчуття приналежності до чогось, оберігає його від незадоволення. У випадку з меншістю, яка прагне до асиміляції, особа одна протистоїть доволішнім забобонам і дискримінації. Окрім цього, таку людину пригнічує відчуття провини відступника — відчуття іноді виразне, іноді смутне. Ортодоксальний єврей відчувається менш невдоволеним, ніж емансипований єврей. Негр на півдні в атмосфері сегрегації відчувається менш задоволеним, ніж негр на півночі, де сегрегації немає.

І, знову ж таки, всередині меншості, що прагне асимілюватися, найбільш успішні й найбільші невдалі її члени (в економіці чи культурній діяльності) зазвичай більш невдоволені, ніж решта членів цієї меншості. Невдаха все одно відчувається самотнім, але коли член меншини хоче злитися з більшістю, то невдача посилює в нього відчуття, що він усім і всьому чужий. Те ж стосується і до членів меншості на протилежному кінці економічної і культурної шкали. Ці члени меншості мають і славу, і багатство, але часто їм важко потрапити в малодоступні кола, які представляють більшість. Це отруює їхню свідомість тим, що вони чужі. До того ж, маючи доказ власної непересічності, вони вже не бажають асимілюватися, бо асиміляція для них стає ніби зізнанням у власній неповносправності. Таким чином, треба вважати, що найбільш успішні й неуспішні члени меншості, що прагне асимілюватися, бувають найбільш сприйнятливими до спок масового руху. Серед американців італійського

походження найбільші і найменш успішні були ревними прибічниками революції Мусоліні. Ті ж кола серед американців ірландського походження гаряче відгукнулись на заклик Де Валера; те саме і серед євреїв — стосовно до сіонізму; так само найуспішніші й найменш успішні негри в Америці — найбільш «равово свідомі».

### Знуджені

Немає ліпшого показника того, що суспільство дозріло до масового руху, ніж поширення безвихідної нудьги. Майже у всіх описах періодів, що передували підйому масових рухів, згадується про сильну нудьгу; і масовий рух у своїх перших фазах радше знаходить підтримку не так серед експлуатованих і пригнічених, як серед тих, що нудьгують. Для того, хто підбурює маси до повстання, дані про знуджених мають бути однаково приємні і втішні, як і дані про тих, що страждають від нестерпних економічних і політичних зловживань.

Коли люди нудяться, це означає, що вони набридли самі собі. Усвідомлення свого безплідного, беззмістовного



існування — головне джерело нудьги. Люди, що не почуваються незалежними, як, наприклад, члени тісно пов'язаного колективу: церкви, партії тощо, недоступні для нудьги. Незалежна людина вільна від нудьги тільки в тому разі, коли вона зайнята творчою роботою, якою-небудь поглинаючою працею чи цілком поринула в боротьбу за існування. Розтринькування життя у гонитві за насолодою і задоволеннями — неадекватний засіб проти нудьги. Важко придумати, до яких фантастичних і відчайдушних спроб можуть вдаватися люди, щоб надати сенсу й мети своєму життю там, де вони живуть незалежно і при тому непогано, але без можливостей чи схильностей до творчої роботи чи до іншої корисної діяльності.

Саме нудьга є причиною того, що при зародженні масових рухів у них беруть участь старі панни і жінки «перехідного віку». Навіть у русі ісламу чи в нацистському русі, які не схвалювали жіночу діяльність поза домом, бачимо жінок цього типу, що відігравали значну роль на ранній стадії цих рухів.

Заміжжя дає жінкам багато такого, що замінює їм масовий рух. Воно дає їм нову мету в житті, нове майбутнє і нову індивідуальність (нове ім'я). Нудьга незаміжніх жінок і жінок, які вже не знаходять радості й задоволення в подружжі, з'являється від усвідом-

лення свого безплідного життя. Присвятившись «священній справі» й спрямувавши всю свою енергію і засоби на її розвиток, вони знаходять для себе в цьому нове життя, наповнене сенсом і задоволенням. Гітлер вповні використав «дам вищого світу, які шукали пригод від порожнього життя і вже не відчували задоволення від любовних історій». Гітлера фінансували жінки деяких значних промисловців задовго до того, як їх чоловіки почули про нього. Міріам Бірд розповідає про подібну роль, яку відіграли знуджені дружини ділків напередодні Французької революції: «Вони вмирили від нудьги й меланхолії та знічев'я вітали новаторів».

### Грішники

Негативна заввага про те, що патріотизм — це останнє пристановище для негідника має й менш негативне значення. Гарячий патріотизм, як і релігійний та революційний ентузіазм, часто є втечею від докорів сумління. Хоча це й дивно, але в масовий рух від неповноцінного життя біжать і покривдженний, і кривдник, і потерпілий, і той, що спричинив страждання іншому. І докори сумління, і почуття образи, хоча й різні за суттю, женуть людей в одному й тому ж напрямку.

Инколи видається, що класові рухи створені немовби на замовлення для злочинця й не лише для очищення його душі, але й для розвитку його схильностей і застосування талантів. Методика масового руху спрямована на те, щоб викликати у своїх прихильників настрої і стан розкаяного злочинця. Повне самозречення, яке є джерелом єдності й енергії масового руху, є не що інше, як жертва, акт відкуплення, яке не може існувати без гострого почуття гріха. У цьому, як і в усьому іншому, методика масового руху полягає в інфікуванні людей, так би мовити, хворобою, після чого саме рух пропонується як єдиний лік від цієї недуги. «Яке ж завдання, — скаржиться один американський священник, — стоїть перед американським духовенством, коли йому до-

водиться проповідувати добру новину Спасителя людям, які дуже часто позбавленні почуття гріха?» Будь-який дієвий масовий рух культивує ідею гріха. Він зображає незалежне людське «я» не лише як безплідне й безкорисне, але як нище й підле. Сповідатися й каятися — значить скидати з себе всю особливість, свою відмінність від інших і знаходити спасіння, розчиняючи власне «я» у священній єдності конгрегації.

Всі масові рухи стараються повернути до себе злочинців. Св. Бернар — духовний провідник другого хрестового походу — звертався до рекрутів: «Чи ж це не унікальна й безцінна можливість спасіння (з рук самого Бога), коли Всемогутній милостиво закликає до служіння Йому як невинних, так і вбивць, гвалтівників, перелюбців, кривоприсяжних і всіх інших, що вчинили будь-який злочин?» Революційна Росія теж якось поблажливо ставилася до злочинців, хоча безжалісно розправлялася з ідеологічними еретиками — «тими, що відхилялися». Дуже ймовірно, що злочинець, віддаючись «священній справі», радше готовий ризикувати своїм життям і вдаватися до крайнощів, захищаючи цю справу, аніж люди, що їх стримує недоторканість життя і власности.

Злочин певною мірою замінює масовий рух. Там, де суспільна думка й закон не надто суворі, а бідність не абсолютна, там приховані сили незадоволених і тих, що не віднайшли свого місця в житті, часто виливаються у злочини. Також завважено, що з моменту збурення, яке викликали масові рухи — чи то патріотичні, чи релігійні, чи революційні, — кількість злочинів зменшується.

*Переклала Мирослава Лемик*



мішель\*маффесолі  
мішель\*гайо  
**СВЯТКОВІ СПЕСКИ**



**Мішель Гайо:** Людина, оволодіваючи світом і собою через працю, надаючи, таким чином, своєму існуванню сенсу та істотности, сьогодні більше не залежить від праці. Тепер вона підвладна тому, що її перевищує, трансgressує. Так стає актуальною проблематика святковости, витрати, ігри і мистецтва, зростає вага неужиткового і миттєвого. Здається, Ваші дослідження головню звернені до колективних та індивідуальних практик, пов'язаних із специфічною проблемою «трансgressії» та з явищем, яке у книзі «Час племен» [1] Ви називаєте «оргіазмом». Отож чи вважаєте Ви, що «буття-разом» може даватися взнаки лишень у виході до етики миттєвості, яка, своєю чергою, звільняє шлях для первісної форми соціальности?

*Мішель Мафесолі:* Насправді будь-яке утворення «буття-разом» ґрунтується на ексцесі, надмірності. Потвердження знаходимо у старій філософській ідеї, підхопленій антропологією, етнологією, соціологією: завжди існує певна форма хаосу, з якої народжується щось на зразок структури, форми. Історики також доводять, що засновок історичного процесу формується навколо переходу, індивідуального переступання. Оргіазм, хоч і має сексуальне значення, проте виключно ним не обмежується.

**Так, найперше маємо діонісійське начало?**

Не зовсім. Оргіазм — це суспільний запал, тобто розхитування індивідуальної скутости і запертости. Я думаю, що він є визначальним чинником «буття-разом». Вже потім справа йде до самообмеження, самовідтворення, встановлення місця, притлумлення. Дюркгайм на свій лад пояснив це явище. Він писав про основоположні моменти в історії — моменти сплесків. А що ті сплески нетривали в часі, то існує необхідність затихання, послаблення, — така логіка визначає кінетику, рух, зміну. Отже, ці моменти постійно необхідні, тому я удався до поняття анамнезу як особливої дії плавлення, з якої будь-що й утворюється. Свято є фундаментальним явищем, адже воно — анамнез первинного хаосу. Мало

сказати «пригадаєш, ми любили одне одного?», «пригадаєш, як сильно?», просто намагаючись оживити спогади. Отож свято відображає трансgressивний бік, проте — треба добре це з'ясувати з праць Батая — це трансgressія усталеного. Вона відсилає до миті, що передувала акту встановлення. Що ж таке трансgressія? Насамперед я звертаюся до праць з етнології, до дюркгаймівського дослідження повторного введення у колективний обіг тих практик, які було неналежним чином приватизовано. Для мене важливими є такі особливі моменти в історії, як-от античні свята сакральної проституції. Це не просто спільний розподіл жінок, але й молодих юнаків, дівчат, долучених до колективно-сакрального обігу свята, яке з плином часу звелось до індивідуального застосування. Візьміть хоч би секс. Він повністю перетворився на приватну практику. Зрештою, я хочу висловити просту ідею: свято — це анамнез, але анамнез установчий, якщо вдається до словника соціології.

**У книзі «Час племен» або у «Тіні Діоніса» [2] Ви показуєте, що наша епоха у різноманітних формах спостерігає новітню появу народної мудрости моменту єднання, щось на кшталт нового спільнотного пориву, пристрасти, що реактивує первинну соціальність. В яких ознаках Ви вбачаєте «світанок цього нового способу буття-разом», якими є його риси?**

Байдуже, яким чином ці ознаки функціонують. Моя позиція з цього приводу видається антропологічною: існує певна незмінна константа, яка з більшою чи з меншою виразністю зумовлює соціальні утворення. У сучасному світі константа соціальних сплесків не є особливо виразною, на відміну від часів середньовіччя, занепаду Римської імперії, коротше, від еллінізму до Відродження. У ті часи вона була надзвичайно яскравою. Святкова, ігрова, у певний час вона виставляється напоказ, іншим разом — стримана, ба навіть втаємничена. Я пропоную гіпотезу, згідно з якою можна емпірично визначити

групи ознак, які б вказували на певну антропологічну константу суспільного єднання. Що скажеш про сучасність, коли відбуваються різні імплізії вивільнення від зобов'язань, імплізії розчарування стосовно великих, але від нас далеких ідей, стосовно політик, виражених у прихованій формі профспілок або чогось там іншого? Й навпаки, спостерігаємо чуття близькості, подібне до спонтанного утворення груп, до спорідненості душ (як у Гьоте), які капіляризуються у соціальне тіло. Це залежить безпосередньо від нас, як ми будемо стежити за собою й іншими у повсякденні, щоби зрозуміти, зрештою, яким чином у мистецтві, у культурних явищах, у релігійних і сексуальних феноменах, пов'язаних із задоволенням, існують ці ознаки невидимих об'єднань і скупчень.

Кожна подія такого роду завжди є приводом для незначних сплесків. Здається, наші мегаполіси — це місце, де «безнастанно щось відбувається». Йдеться про констатацію факту. Проте інтелігенція, як на мене, зовсім не помічає цього. Це справжня проблема. Свята залишаються поза увагою через один аспект (зауважу, досить моралізаторський), властивий нашим інтелектуалам: буття-в-обов'язку. Це зовсім непогано, але тоді буденна тривіальність простої людини, вулична пересічність залишається непоміченою. Щодня вирують скупчення на будь-який смак: чи то релігійні збори, чи п'ятицькі вечірки, чи зустрічі сексуального характеру, так само як імпровізовані спортивні ігри, — всі вони мають святковий характер, емоційний вияв. Це стосується й музичних та дружніх «тусовок». Наприклад, один мій студент наразі аналізує життя паризького Центрального ринку. Він встановив, що це торгівельно-бізнесове місце є надзвичайно святкове і карнавальне. Я переконаний, — а деякі соціологи просто відмовляються це помічати, — що еротична мережа довкруг Minitel Rose, підбурюючи до сексуальних стосунків, також маніфестує святковий процес. От ніби ніхто цього не бачить.

**Відтак, треба звертатися до конкретики, як Ви говорите, услід за Полем Валері, про «найграничнішу конкретність».**

Щодо цього моя позиція не є надто оригінальною. Вона феноменологічна: повернутися до речей, як вони є. Я цілковито за цей принцип.

**Загалом, життя, обмежене рамками, що поставило йому суспільство, було б позбавлене сенсу і повноти (отож згадується Батай), якби воно не могло трансгресувати свої межі, наприклад, у практиках святкування. Тому чи вважаєте Ви, що істинним фундаментом буття-разом є трансгресія, оргізм? Чи це єдина умова можливості інтенсивного і «несвоєчасного» поділяння спільного життя?**

Якщо не зводити оргізм до чистого вияву сексуальності, то я думаю, що він є основою для розділеної пристрасті, якщо пригадати етимологію слова «orge». У моїй праці «Порожнеча видимостей» [3] мова йшла про естетику, айстезис — і це ще один спосіб говорити про оргізм. У Платона, як і в Канта, естетика динамічна, себто настільки, наскільки на неї спрямована колективна емоція: ми у захваті від картин, храмових споруд, скульптур... Після Канта відбувається семантичний зсув, звуження естетики; відтепер естетичним вважається об'єкт як такий, лишень хай приверне увагу. Врешті, маємо справу з великими творами мистецтва: музикою, живописом, проте узятими як об'єкти. Якщо надати слову «естетика» динамічного значення, властивого йому із самого початку, йтиметься про певний рух, що утворений спільним переживанням з іншими людьми. Таким чином, естетизм або, як я кажу, оргізм — це тип емоції, розділений з іншими. Під-назвою всіх моїх книг є «Етика естетики». Етос в етимологічному значенні означає цемент. Я розрізняю моральне та естетичне по той бік будь-яких моралістичних перспектив. Естетика може бути цементом, етосом; зрештою, це і є оргізм. Якщо спостерегти суспільство чи інші форми буття-разом, увиразню-



ється те, що їх еднають не спільні ідеї, а спільні пристрасі. Батай чи не найглибше дослідив феномен буття-разом, проявлений у спільній інтенсивності.

**До речі, він писав про людську колективну душу. Це також нагадує фрейдівське «колективне несвідоме» з «Тотему і табу», підхоплене Юнгом.**

Фройд, як і Маркс, мислять у перспективі економіки: економіки его чи світу. Водночас, Юнг (між іншим, великий мораліст) пропонує феномен, який не має нічого спільного з економікою. У Батая усі зусилля спрямовані на переступання економіки его, подолання замкнености на собі. Або ж через трансгресію, або ж у який-небудь інший спосіб виходу індивіда за власні межі. Як на мене, індивідуалізм — це вада сучасности. Індивід є ніким іншим, як дрібним буржуа, зумовленим статтю, ідеологією, професією. І що найогидніше, це — буржуазизм. У «Порожнечі видимостей» я показую саме те, що на сьогодні відбувається повернення чи перехід від ідентичности до ідентифікацій. Скажімо, я можу володіти фізичною чи хімічною реальністю чоловіка на рівні своєї сексуальної ідентичности, але також реалізувати й інші можливі для вираження потенційности. Залишаючись добропорядним батьком сімейства іззовні, проживати будь-яку іншу з моїх численних ідентифікацій — збоченця, пиятика, гомосексуаліста — без замовчувань і лицемірства. Отже, проживати у зв'язній формі множинні ідентифікації. Я можу удавано чи насправді мати тип ідентичности, пов'язаний з певною ідеологією, а потім інший тип особисто для себе, згідно з практиками, які я проживаю. Я хочу наголосити на переході від економічного мислення до чогось набагато ширшого. Уся моя праця протягом двадцяти років полягала у спробі помислити цей перехід, який би дозволив не бути більше затисненим тим, що обіймає в собі велика буржуазна категорія індивіда.

**Чи можна сказати, що музика «рейв», техномузика та відповідні святкові вечірки насправді засвідчують «етику миттєвого», або навіть те, що Ви називаєте «трансфігурацією політики», так ніби це сучасний прояв діонісійства?**

Не належачи до цього покоління, я безмежно тішуся від споглядання. Немов той професор дивиться, як його формули рівняння діють на практиці. Я дійсно спостерігаю потвердження своїх тез, й це поліпшує настрій. Поза тим, у сучасних музичних клубах, де нічого немає, окрім ритму, існує надмірна напруга — надрив і розкол «я» у собі самому. Надрив фізичний і досить виразний. Стан посилюється музичними, наркотичними чи ще якими субстанціями, також елементами надриву. Скажу, справжнє втілення античного діонісійства. На території величезного заводу, що має форму собору, набилося 3000 людей, а у прилеглий каплиці ставалась справжня оргія. Мені здається, такі дієства не можуть бути асексуальними. Соціологи засвідчують, що цей тип афективности зараз встановлюється повсюдно, й не лише у великих містах. Я не належу до цієї нової культури, але радо вітаю її діонісійський потенціал.

**В одному розділі Вашої книги «Час племен» під характерною назвою «Бахус-засновник» вино має «цементувальну» властивість для суспільства. Що Ви можете сказати про місце наркотиків у сучасних святах, зокрема, на рейв-вечірках?**

Я завше повторюю: «Кожне суспільство потребує власного наркотика», щоби бути суспільством як таким. Дійсно, необхідність «протезу» існує завжди, позаяк ніколи до кінця не уникнути відчуття хисткости, несталости навколишніх речей. Я зростаю на цінностях середземноморської культури, і для мого покоління, для мене таким наркотиком є вино. Воно збуджує мій смак, підтримує у житті. З цієї точки зору той чи той наркотик слугує тим, чим для мене є вино. Етнологія дає численні приклади

суспільств, де прийнято вживати гриби або інші галюциногени. Я зовсім не захищаю різну гидоту і не кажу, що це корисно. Просто так є. Протез поміж будь-яких інших. Уся проблема — у «правильному вживанні». Коли я пишу про насильство, воно є; справа полягає в тому, щоб із ним правильно поводитись. Його слід ритуалізувати. Вино? Ритуалізуймо його, щоб не стати алкоголіками. Так само з наркотиками. Усі репресивні заходи шкодять, вони лишень пожвавлюють збочення. Урівноважене суспільство — це суспільство, яке спромоглося інтегрувати і ритуалізувати ексцес.

**Таким чином, йдеться про захисток від зон знищення, аби не зірватися у збочені форми безладдя?**

Є стара ідея з ділянки гомеопатії: інтегрувати зло, щоб захиститися від нього. Треба називати речі своїми іменами. Наркотики — це зло, пити теж шкідливо. Однак проста заборона нічого не дає. Необхідна установка на інтеграцію. Важко це прийняти, але дійсне нерозуміння насправді походить від різноманітних форм моралізму, особливо серед інтелігенції, яка відсахується од принципу ексцесу. Щойно згадували Батая, який найліпше довів необхідність оволодіння, введення ексцесу в економіку використання. Одна моя студентка, Мартін Ксібера (Martine Xibberas), написала дуже гарну книжку «Інтоксикуване суспільство» [4]. Саме про це. Вона описує індіанців, які вживають коноплю, таким робом утворюючи «сліпу пляму» спільноти, навколо якої відбувається єднання. Це видається банальним для розуміння, однак лишень тому, що не сприймається як слід. Мартін показує, яким чином належне вживання коноплі серед індіанців допомагає уникнути суспільного безладу.

**З іншого боку, чи не добачаєте Ви певної іронії в парадоксальній з'яві екстазу і трансу у новітній технологічній музиці?**

Так, насамперед вона слугувала ідеї раціоналізації існування. Я спираюсь на визначення Макса Вебера. Він називає сучасність раціоналізацією нашого життя, яке призводить до «розчарування світу». Щоправда, веберівський аналіз цілком прийнятний для опису технологічного становлення суспільства. Натомість, у книзі «Порожнеча видимостей» я пишу про пере-зачарування світу. Все те, що Гегель міг би назвати «хитрістю розуму», конституює і сучасні технології. Сьогодні відбувається інверсія їхнього порядку і місця. Тому ваш приклад із музикою «техно» свідчить про схильність технологій «зачарувати» світ. І в музиці, і в більш знайомих для мене явищах, які я досліджував: відео-кліпах, дитячих телефільмах (повних середньовічних лицарів і космічних кораблів із лазерними променями). На символічному рівні тут присутня якась синергія технологій, а отже бажання іншого, трансу, воління виходу за свої рамки, взагалі, жадання зачарованого світу. Ось так анекдотично технології хапають себе за хвоста. Коробка передач стає парадигмою синергії технологій, породжує трансовий стан. Маємо хитрощі технологій, схожі на хитрощі розуму Гегеля. На емпіричному рівні це все мало вивчається, хоча такий феномен кристалізації доступний для дослідження. Книгу «Порожнеча видимостей» погано зрозуміли. Я мав на увазі щось подібне до епіфанізації тіл спектаклю, власне, великі моменти свят, які є завше порожнечою (creuset). Мова не про порожнечу в сенсі порожнього (vide), незаповненого місця, як думають деякі другорядні мислителі «ери порожнечі», це — порожнеча, в якій по-справжньому знаходить вияв «буття-разом». У таких сплесках — хоч би у музичних, як Ви кажете, — криється дійсна порожнеча: надінтенсивний тілесний спектакль. Вебер повторює фразу Ніцше: «Глибина ховається на поверхні речей». Більше не шукати, за Ніцше, «по той бік», «поза світом», але мати справу зі шкірою життя, її актуальною даністю. І це правда, що великі трансові скупчення, натхненні музикою,

виражають себе у чистій процесуальності плавлення — власне, у порожнечі.

**Коли Ви пояснюєте причини послаблення, зубожіння життя, захопленого в лещата рутинних імперативів праці і технологій, то ніколи не закликаєте до повного відкидання, знищення їхньої ролі та місця. Для Вас технології (як-от Minitel) здатні сприяти розвитку суспільства, взаємодії його індивідів. А що скажете про Інтернет та нові інформаційні мережі?**

О, сьогодні доводиться безнастанно мати з ними справу, хоч «мінітел» знайомий мені набагато ліпше. Тому я говоритиму тільки про те, що мені відомо. Звідси — невелика кількість студентів досліджують Інтернет, відштовхуючись від моїх концепцій. Проте хочу зауважити: кореляція між працею і технологіями не така вже безпечна. Значущість технологій надзвичайна, чого не скажеш про аспект праці. Асиметричне зміщення між їхніми функціями відбувається надзвичайно стрімко.

**Тож давайте торкнемось питання праці. З одного боку, мислячи глобально, «людина стає людиною» в процесі праці. Але така концепція також стосується вигадки, боцімто людина є нічим іншим, як власним витвором.**

Згодом ми повернемося до проблеми технологій, а поки варто зазначити, що праця як категоричний імператив — у кантівському розумінні, що стосується пізнішому її поясненню у Гегеля та, звісно, у Маркса, — це велика модерна ідея оволодіння світом. Ось визначний маркер сучасності: я — господар природи, сам собі голова. Праця — це категоричний імператив, завдяки якому я себе реалізую.



Яскравий приклад подібної установки подибуємо в сцені з другої частини «Фауста» Гьоте. Герой у своїй келії побивається з того, що всі книжки прочитано, а плоть його сумна... Водночас він прогортає Біблію, те місце, де в Євангелії від Іоанна написано: «На початку було Слово». Фауст вигукує: «Ні, на початку була дія!». Таким чином, він висловлює велике переконання, характерне для Нового часу: те, що нас конститує як таких, це імператив оволодіння. Отож реалізація свого «я» відбувається у праці, так само це стосується суспільства загалом. Проте така позиція викликає зауваги, ба навіть спротив. Зокрема, в царині соціології видається проблематичним таке твердити: зрештою, праця – одна з модуляцій творення. Це – сама модуляція творення. Ось що я маю на увазі, коли кажу: «Робити з життя витвір мистецтва». Креацію, яка б не була неодмінно пов'язаною з концепцією праці. Не-активність не обов'язково є пасивною. Праця, однаково й політика, як вже зазначалось, не є витвором сучасності; немає гарантій, що в подальшому вони не зміняться. Інша справа – технології, техне. Вони не можуть вважатися неодмінним накладанням «я» на світ, однак добре дозволяють це «я» виразити або проявити щось знайоме у несподіваному світлі. Відкривати щось сучасне. Наскільки я релятивізую ідею праці, зовсім не зрікаючись її, настільки ж вона мене приваблює. Якщо є спокуса дати визначення постмодерній ситуації (слово «постмодерн» мене не лякає), то можна сказати, що це синергія архаїчних елементів плюс технологічний розвиток. Чим є «мінітел», як не старим добрим об'єктом спілкування завдяки технологічним нововведенням? Його евфонічними чи якими там іще хитрощами можна торкнутися іншу людину. Стан синергії: чимала кількість технологічних ефектів викликає бажання, бажання іншого. Будь-якого характеру. Це пароксизтична форма підтримки старої доброї комунікації з боку технологій. В Інтернеті також. Теоретично, Інтернет створено ніби сітку. Я можу увійти

в неї, піти на контакт, у світовому масштабі відкинути індивідуальність.

**На противагу модним течіям думки, Ви не оплакуєте втрату спільноти, не чекаєте її, не відкидаєте її у більш-менш далеке майбутнє, натомість демонструєте безупинну інноваційну формотворчість спільнот у наші дні. Нібито ці форми не треба й вигадувати, позаяк вони ніколи не припиняли існувати. Яким же чином не тільки знову помислити таку «спільнотність», але також (і насамперед) надати їй можливості конкретно зреалізуватися? Як витворити спільнотний ідеал, який Ви обговорюєте у роботі «Споглядання світу»?**

Я не погоджуюсь з вами у виразах. Зовсім нічого не треба «витворювати». То вже буде політична перспектива в епістемологічному сенсі. Думають, що можна впливати на се, на те... Що Гайдегер назвав «гарантованим напрямком» або соціологи – «тенденціями». Те, що я називаю ідеальною спільнотою – це спроба запропонувати сучасній демократичній перспективі поглянути на речі зовсім інакше. Цебто утворюються групи, спільноти, отож так воно є, треба якось з цим жити, реагувати. Зрештою, не можна нічого вдіяти, лишень вирішивши, що маємо ідеал для спільного життя. Ми тут не вчителі чи організатори, хай навіть займаємо якесь місце в суспільстві. Втім, так уже склалося, існує тенденція, їй треба дати ім'я. Мені видається, що усе схиляється до того, що люди об'єднуються в певні колективи навколо почуття приналежності. Тут і зараз, у певному місці ми проживаємо це з іншими, спільно поглинаємо певні цінності. Усе це носить комунотарні характеристики.

Тож спільноту не треба творити, вона – не твір (l'œuvre), а радше те, що Батай пропонує називати «розтворенням» (désœuvrement)?

Над цим треба подумати, але я вже сказав, що можна займатися творчістю, яка б не була вироб-

ництвом. Так само, як розрізняємо працю і творчість, так не тотожними будуть творення і виробництво. Не буду вигадувати, але фактично мистецька творчість стосується й життя у спільноті. Через вписування у миттєвості...

**Час трансресії, що завше є й часом спільного розділення, є також часом мистецтва. Адже мистецтво глибоко вкорінюється у колективні емоції, що вирують у суспільстві. Не спадає Вам на думку, що мистецтво – навіть, врешті-решт, ліпше за політику – здатне окреслити риси первинної соціальності, дати їй голос?**

Так, звісно. Коли згадати Батая, пролягає певна відмінність між проекцією та дієвим життям. Мистецтву належить вимір вічної миті. У певну мить вічність кристалізується. Мистецтво – це жест. Однак жест, який не прагне виключно перфекціоністського завершення, як зустрічаємо у «великих витворах культури»; проглядаємо його у повсякденному житті, наприклад, коли їмо чи п'ємо, робимо те-се... Ось це мистецтво. Деякі імпресіоністи казали, що ми живемо мис-

тецтвом у буденному. Робимо зі свого життя щось таке, що рівне мистецькому ладу. Форму інтенсивності. Енергію, яка себе більше не проєктує, а конденсує. І в цьому – мистецтво.

1. *Le temps des tribus*, LGF 1981, Le livre de poche bibliothèque.

2. *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Librairie des Méridiens 1991, Le livre de poche.

3. *Au creux des apperences: pour une étique de l'esthétique*, Plon 1990, LGF 1993, Le livre de poche.

4. *La société intoxiquée*, Méridiens Klicksiek 1989.

*Переклав Андрій Рена*



Г р і г о р і й \* о х о т і н  
Н у л ь о в і



*Печально я гляжу на наше покоління...*

М.Ю. Лермонтов

*Не вір тим, кому за тридцять*  
Заповіти 1968 року

Сам належачи до покоління двадцятилітніх, я би із задоволенням перетворив цю статтю на памфлет або й навіть маніфест «покоління нульових», якби це було бодай трохи цікаво читачеві. Втім, без самозамилування й мінімального перераховування характеристик власного покоління обійтися не вдасться. Насамперед варто сказати, що я жодною мірою не готовий підписатися під першим епіграфом — жодного суму покоління двадцятилітніх мені не навіює, я радше відчуваю до нього цікавість і величезну надію. Далі слід сказати, що особисто я — не візьмуся говорити за ціле покоління — у другому епіграфі бачу долю правди. Розуміючи, що читачі журналу в своїй більшості складаються із тих, кому за тридцять (Редакція не поділяє думку автора. — *Прим. ред.*), хотілося би свою позицію коротко пояснити — лише тезисно, не вдаючись у конкретику.

Насамперед я не схильний вірити поколінню тридцятилітніх (від 29 до 38 років). Це безпосередньо найближче до «двадцятилітніх» покоління, найбільш активне у всіх сферах, яке займає стосовно «нульових» позицію начальника або партнера. Взаємовідносини із наступним за ним поколінням — вже інше, це позиція учень-вчитель, присутня певна повага до знань та досвіду «Вчителя» з боку «Учня», а також певне зацікавлення у зворотньому напрямку. Покоління тридцятилітніх практично є «панівним класом» і не без підстав вважає саме своє покоління найбільш значимим для суспільства. За віком вони не так сильно віддалені від «нульових», аби щиро ними цікавитися. Для них двадцятилітні — молодші брати, які намагаються переспати з їхніми друзинами, даруйте невибагливу метафору.

«Нульові» відчувають певну поблажливість до «Вчителів» — у постсоветському суспільстві їхній менталітет надто суттєво відрізняється від нової ідеології, а рівень компетенції — на думку «нульових» — не може конкурувати зі знаннями й уміннями молодих. Останнє багато в чому не є правдою — практично не залишилося людей, які працюють і не володіють сучасною технікою й новими методиками. Однак реальна ситуація у цьому випадку абсолютно не важлива, імідж — все, і ставлення «нульових» все одно залишається ставленням «покровителя». Це відчуття водночас поваги й легкої іронії я згадую виключно для того, аби підкреслити, що подібна «поблажливість» відсутня у ставленні до покоління «старших братів». «Нульові» цілком виправдано очікують від них близьких ідеологічних установок і схожих компетенцій, розуміння своїх проблем і бажання дії. Можливо, у більш стабільних суспільствах ці очікування виправдані хоча б частково. На постсоветському просторі взаємовідносини поколінь виливаються в реальний конфлікт.

Крах імперії припав саме на той період, коли сьгоднішні тридцятилітні завершували освіту, тобто вчилися вони ще в советських ВНЗ. Становлення особистості практично завершилося ще в «совку», а продовжилося — у часи хаосу початку дев'яностих. «Дозволено все», «урвати щонайбільше», «надурити бабцю» — ось домінуючі ідеологеми у бізнесі початку нової ери. Варто зазначити не стільки альтернативну моральність цих установок, скільки їхню межову кон'юнктурність і недалекоглядність — така стратегія не може лежати в основі *бачення* серйозного бізнесу.

Саме тут проходить основний ідеологічний вододіл між двома поколіннями — формування менталітету відбувалося в абсолютно різних ситуаціях. «Нульові» практично не знали «совка», особливо їхня передова частина — ті, хто здобув вищу освіту у перші роки 21-ого століття. «Нульові» змогли

отримати бодай трохи пристойну освіту, адаптовану до сучасних реалій. Їхнє формування й вихід на ринок припадає на період економічного зростання (як в Росії, так і в Україні), тоді як тридцятилітнім довелося виходити на ринок в період спаду, а потім пережити серйозну кризу наприкінці 90-их.

Тут напрошується, можливо, суперечлива теза — я вважаю, що покоління тридцятилітніх можна назвати «переляканим». Тридцятилітні, які не отримали нормальної освіти — або з причини її советськості, або через притаманне для 90-их нехлюйське ставлення до навчання, почувається вкрай невпевнено, відчуваючи неконкурентоспроможність своїх компетенцій. Переживши важкі роки початку становлення капіталізму, ті, хто вижив, отримав удар під дих — кризу 1998 року. Невпевненість у завтрашньому дні зростає, й досі страх перед можливою кризою не минає — зарплати вже більш-менш наблизилися до докризових часів, однак гарувати за них доводиться вдвічі більше. Ледве оклигавши від економічних потрясінь, і стикнувшись з новою зміною ідеології (в Росії — з приходом до влади Путіна, в Україні — з перемогою Помаранчевої революції), тридцятилітні отримали мобільність — вони навчилися адаптуватися в будь-яких умовах. Характеристика вкрай позитивна, якби мобільність, зливаючись із переляком, не призводила до втрати відчуття країни — тридцятилітні втратили вже одну батьківщину, хай багато хто її і не любив, і, гнані непевністю, у своєму майбутньому вони готові у будь-який момент без бою втратити й нову. Мобільність дозволить їм адаптуватися в іншій країні, ось тільки такий менталітет не сприяє стратегічному мисленню й розвитку бізнесу у країні «тимчасового» перебування — кон'юнктурність і миттєвість початку 90-их займає панівну роль у мисленні тридцятилітніх і на початку 21-го століття.

Будь-які узагальнення — справа небезпечна й невдячна. На захист тридцятилітніх варто сказати, що саме завдяки видатним представникам цього

покоління економіка колишніх советських республік змогла вийти зі стагнації й розпочати планомірне зростання. Якби не жив у Росії Михайл Ходорковській, володар рідкісного стратегічного мислення, не було б російської економіки. Те ж з тою чи іншою долею справедливості можна сказати і про Віктора Пінчука, який хоч і використовував кон'юнктурні механізми в інтересах свого бізнесу, володів достатнім стратегічним розумінням ситуації, аби створити найсерйознішу бізнес-імперію в Україні. Є й інші, менш відомі бізнесмени, які відкинули кон'юнктуру на користь стратегії — поки двадцятилітні закінчують престижні ВНЗ і розважають про маркетингові стратегії й політичні концепції, керують бізнесом (у багатьох випадках вдало) саме тридцятилітні. Тільки якщо Ходорковській і Пінчук виразно довели, що їхні стратегії спрямовані на розвиток як бізнесу, так і суспільства, і при цьому у конкретній країні, то успішність бізнесу загалом ще не доводить відсутність кон'юнктурності і спрямованості на швидкий зиск.

Адже «переляк» призводить і до позитивних результатів. У покоління тридцятилітніх виробилася не тільки мобільність, але й гранична працездатність. Через страх опинитися не при ділі, втратити постійний дохід, не встигнути оновити свої компетенції тридцятилітні прагнуть самоствердитися, закріпити свої позиції і зачепитися за якомога більшу кількість гачків. Це спричинює продуктивність і високу працездатність — вони намагаються робити все й одразу. Постсоветські тридцятилітні створюють колосальну кількість проєктів, бізнесів і продуктів й безумовно є лідерами у бізнесі, мас-медіях, культурі — втім, часто це прагнення «встигнути все й одразу» веде як до втрати стратегічного розуміння бізнесу, так і до серйозного погіршення якості продукту. Грубо кажучи, їхня стратегія скерована на максимальне збільшення поточного продажу на шкоду стратегічному розвитку. Нарощування обігу за загальної розбалансованості системи зазвичай при-





зводить до кризи й подальшого банкрутства. Хоча моя ідея й висловлена в економічних термінах, насправді те саме можна застосувати й до культури, і до політики, й до будь-якої іншої діяльності. Тридцятилітній журналіст пише по тридцять статей на місяць, а потім виявляється, що жодна редакція більше не замовляє у нього текстів.

Позитивні характеристики «нульових» такою ж мірою суперечливі, як і негативні тридцятилітніх. Претензії є, скажімо, до постсовєтської освіти — повністю зруйнована система медичних ВНЗ, економічні інститути замість пропаганди марксизму-ленінізму взялися так само неприховано нав'язувати багато в чому застарілі ліберальні концепції. Багато говориться про фундаментальність совєтської освіти і надмірну спеціалізацію постсовєтської.

Однак знову: реальність не є такою суттєвою, куди важливіше самопочуття «нульових». Рефлексія з приводу неактуальності системи освіти у покоління, на жаль,



не спостерігається — «нульові», у більшості своїй, абсолютно впевнені в якості й вагомості отриманих дипломів. Та й враховуючи ситуацію економічного зростання, знайти роботу після більш-менш пристойного ВНЗ не складна — інша справа, що заробітна платня часто не відповідає очікуванням молодих спеціалістів. Усвідомлення односторонності постсовєтської освіти приходить уже після працевлаштування. В економічній сфері з'ясовується, що в інституті вчили лише теорію, яка різко відрізняється від реалій сьогоденного недорозвинутого капіталізму. Те саме — у медицині, яка пішла за останні десятиліття далеко вперед, а у ВНЗ все ще викладають за підручниками повоєнних років. Навіть у науках, які не вимагають особливих інвестицій у дороге обладнання спостерігається те саме — від світового контексту постсовєтська гуманітарна освіта відірвана колосально. Проте все це не заважає «нульовим» бути амбіційними і впевненими у собі: диплом запихається у найдальшу шухляду — і філолог перетворюється на піарника, біолог — на менеджера з продажу і т. д. Без жодної додаткової освіти — як і покоління тридцятилітніх. Мобільність і вміння адаптуватися, здається, притаманні «нульовим» не меншою мірою, ніж тридцятилітнім, які пройшли вогонь і воду.

Аби зрозуміти, чим є покоління «нульових», варто повернутися до визначення тридцятилітніх як «переляканого покоління». Параметр страху є вкрай важливим для характеристики будь-яких поколінь — з того, чого бояться люди у різні часи, можна багато зрозуміти. «Нульових» можна назвати «неляканим поколінням», повністю таким чином визначивши усі відмінності між двома поколіннями. До постсоветських двадцятилітніх ідеально підходить американське гасло «No Fear!» Не те, щоб вони нічого не боялися, але сама установка — Страху нема — стає частиною ідеології і менталітету двадцятилітніх. «Нульові» дійсно нелякани. Вони не пам'ятають «совка», не бояться повернення тоталітаризму — тому й такі некритичні до влади (у Росії). Вони починають активну діяльність у період економічного зростання, тому не бояться фінансових проблем. Їхнє становлення відбувалося вже у новій країні з новою ідеологією, тому вони не знають, що таке розвал і втрата країни. Мало того, «нульові» — перше вільне покоління, перше покоління, яке живе тільки цією країною, що не може не надавати їм амбіцій і впевненості у собі — це їхня країна, і добрі вони чи погані, саме вони будуть вирішувати, якою бути цій країні. Усвідомлення цього і дає «нульовим» впевненість у собі, тоді як тридцятилітні вже частково свою країну втратили — принаймні в Росії, і, хоч як це прикро, покоління тридцятилітніх вже готове змиритися із втратою вдруге.

Красиві слова про «нелякане покоління», на жаль, правдиві лише частково. Ідеально це визначення підходить лише до українських двадцятилітніх — останні залишки советських комплексів і страху влади знесла Помаранчева революція. Треба визнати, що українську революцію зробив не Віктор Ющенко, не Джордж Сорос на пару з Джорджем Бушем і навіть не Юлія Тимошенко. Революція належить «нульовим» — хай скільки б говорили зараз, після закінчення еuforia, про використання населення, про політтехнології та інше — все це не має жодного

значення. Революція — це не політика, не Ющенко з Януковичем, революція — це «Пора», революція — це молодь, яка тижнями стояла на Майдані. Заради своєї країни і свого, «нульового», майбутнього — яке, завдяки їм, встигнуть в Україні побачити і тридцятилітні. Випустивши джина з пляшки — прилучивши двадцятилітніх до політичних процесів — владі вже ніколи не вдасться запхати його назад, Україна вже належить «нульовим».

У Росії, на жаль, експеримент не вдавсь. «Неляканого покоління» не вийшло. З економічним зростанням все нормально, із впевненістю у собі — ніби теж. Тільки ось притаманну двадцятилітнім нерозважливості й авантюризму російська влада намагається стримувати всіма силами — паспортним режимом, лютим призовом в армію, забороною пити пиво на вулиці, і, врешті-решт, війною в Чечні й терактами. Хай як би розвивалася далі ситуація в Росії, присмак страху, майже фізичне відчуття крові і м'яса, змішаного з гексогеном, залишиться в пам'яті й менталітеті російських «нульових» вже назавжди — цього не витравити жодними революціями і жодними терапевтичними засобами. Єдина надія на те, що російські двадцятилітні виявляться достатньо розумними, аби скерувати весь той негатив, нанесений їхньому менталітету і життю, на тих, хто придумав такий жадливий метод стримування бунтарського духу покоління. Тоді, можливо, попри позитивний присмак крові, у «нульових» з'явиться відчуття, що постраждали вони не дарма. У такому разі і в них, і в Росії буде майбутнє, а «неляканим поколінням», на жаль, стануть уже тільки їхні діти.

*Переклала О. Ф.*



є ф і м \* м а р м є р  
еволюція бритоголових



Усе — жарти закінчилися. Для мене особисто вони закінчилися 13 листопада (2004 р. — *Прим. ред.*), минулої суботи, коли провідних журналістів «УЦ» Оксану Гуцалюк, Геннадія Рибченкова та репортера місцевої інформагенції «Комівояжер» Руслана Худоярова десяток бритоголових молодчиків відлупцював і принизив у самому центрі Кіровограда — під час концерту на підтримку Віктора Януковича.

На сцені, розігриваючи публіку, весело стрибали хлопчики і дівчатка. Близько 5 тисяч глядачів чекали Наташу Могілевську і Філіпа Кіророва, а двох хлопців і дівчину (!!!), заломивши їм руки за спину, дупо-пелили гобліни у шкірянках. Абсолютно не звертаючи уваги на півсотню міліціонерів, які стояли неподалік і старанно не помічали бійки. Підставою для розправи стала помаранчева хустка на шиї в одного із журналістів...

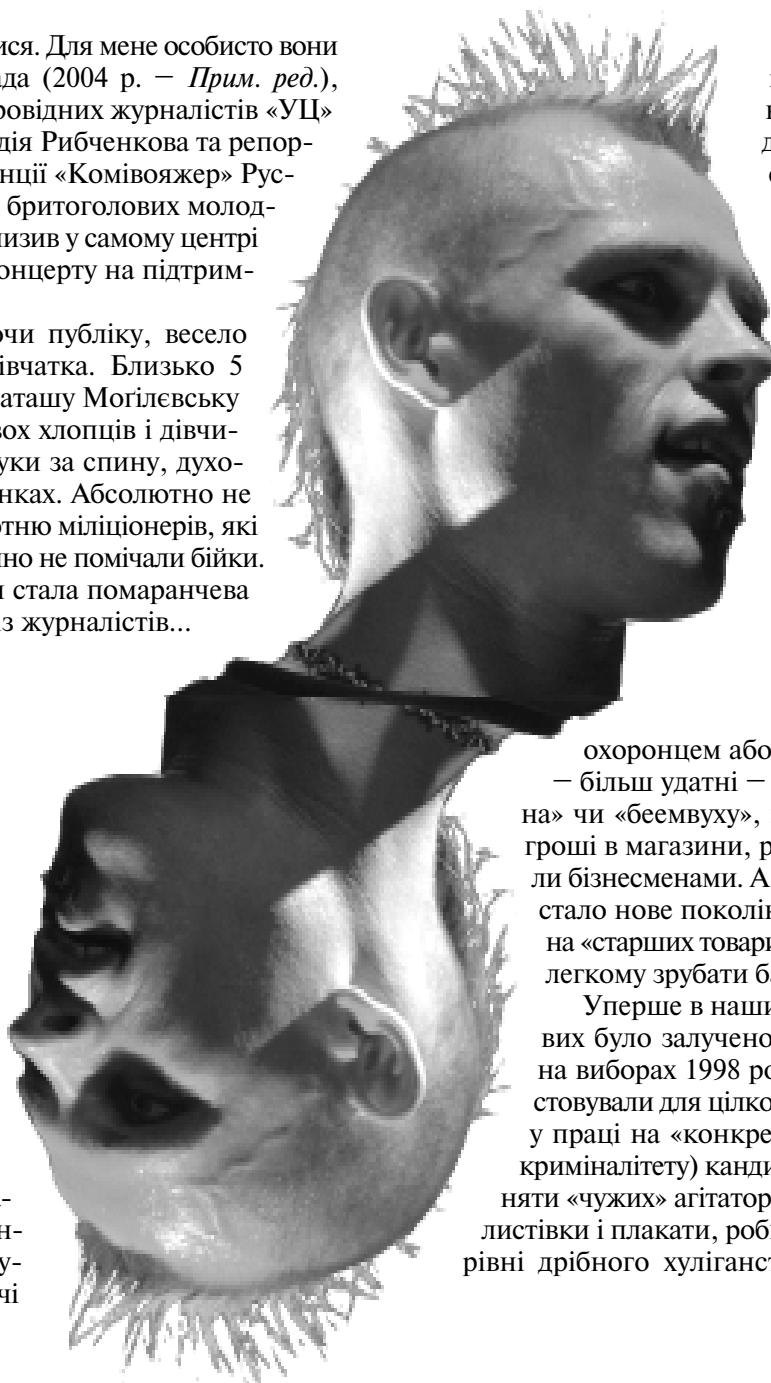
Років із 30 тому людина, пострижена під «нуль», викликала у громадян однозначну реакцію: чи то вчорашній зек, чи п'яничка-п'ятнадцятидобовик, у «ліпшому» разі — лишай. На початку 90-х кремезні бритоголові хлопці у спортивних костюмах і чорних в'язаних шапочках з непристойною назвою стали символом базарного рекету. Вони швидко навчилися вибивати данину у торговців на ринку, а потім почали «дахувати» підприємців. Бичачі

шиї, пальці віялом і невиразна манера висловлювати свої думки і бажання — саме тоді їх і прозвали «мурчунами», «мурчиками». Незважаючи на ласкаве прізвисько, їхнім жертвам було зовсім не до жартів...

Багато з них самі полягли в бандитських «розборках»: «пацанські» могили є на всіх кладовищах. Дехто взявся до роботи — став

охоронцем або валютником; деякі — більш удатні — купили собі «мерина» чи «беемвуху», вклали награвані гроші в магазини, ринки і сауни — стали бізнесменами. А в той час уже підросло нове покоління, яке, дивлячись на «старших товаришів», теж хотіло полегкому зрубати бабок...

Уперше в наших краях бритоголових було залучено у політтехнологіях на виборах 1998 року. Тоді їх використовували для цілком простих операцій, у праці на «конкретних» (близьких до криміналітету) кандидатів в депутати: ганяти «чужих» агітаторів, охороняти «свої» листівки і плакати, робити інші капості на рівні дрібного хуліганства й організовано



курсувати між виборчими дільницями, голосуючи за відкріпними талонами.

У 2002 році на виборах до парламенту статус «мурчиків» зріс. Їхні добре організовані загони працювали відразу в декількох партіях, наводячи страх на штаби конкурентів. В руках у них з'явилися ножі і біти, з допомогою яких в одну мить не лише знищувалися паперова агітація і намети, встановлені в центрі міста, але й розбивалися машини і голови політичних супротивників. Саме тоді бритоголових відморозків почали називати гоблінами. Медичний факт: придумали цю ганебну кличку свої ж — ті, які командували бритоголовими із штабів. Саме тоді, у 2002-му, вперше так чітко проявилася типова для нашого часу синхронізація дій міліції і криміналітету: під час рейдів гоблінів правоохоронці щезали.

На тих самих виборах практично в усіх великих містах до органів місцевого самоуправління і виконавчих структур прийшли ті, хто на початку дев'яностих їздив на «стрілки» і «терки», а на межі тисячоліть вперше одягнув дорогий костюм і вирішив, що бути депутатом, мером або чиновником — це круто! І пробутково...



На нинішніх виборах бритоголові здійснили ще один виток еволюції. Вони покинули свої рідні міста й окраїни, почали вільно мігрувати країною, працюючи «вахтовим» методом, поселяючись у найліпших готелях і пансіонатах (в Кіровограді вони поселилися в готелі «Європа»). Розцінки на послуги бритоголових «агітаторів» суттєво підвищилися — вони вже знають собі ціну. Їхні загони стали більш автономними і професійними, їм більше не потрібні команди і контроль за кожним кроком, головне — вони навчилися самі ідентифікувати ворога. І розправлятися з ним будь-яким способом...

Саме цей етап дав підставу людям, хоча б трохи знайомим з історією минулого століття, відзначити вельми стійкі аналогії з Німеччиною 1933 року. Там теж спершу використовували своїх бритоголових — штурмовиків — як гарматне м'ясо, але дуже швидко тамтешні гобліни вирішили, що пора виходити на перші позиції влади...

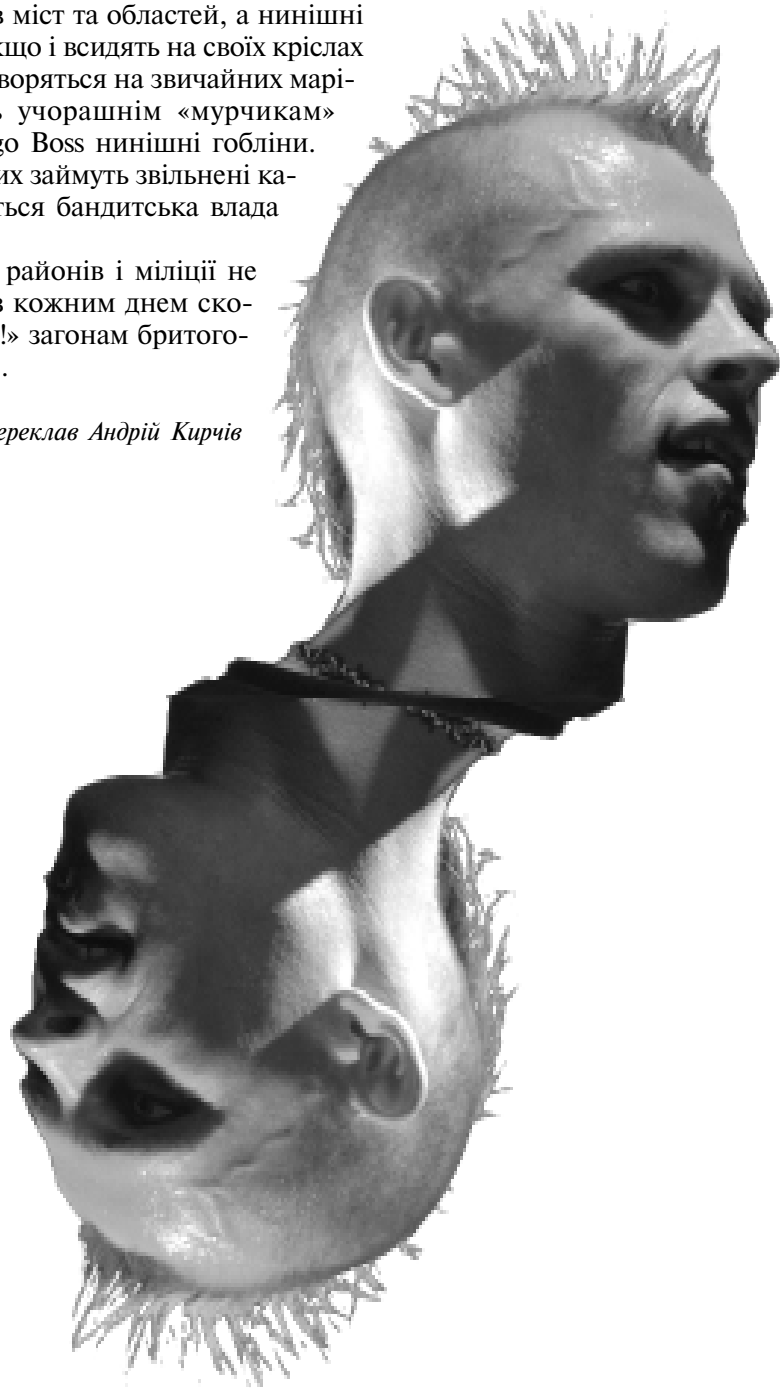
Історія, як відомо, повторюється, і нашим господарям районів і областей, партійним босам і керівництву СБУ (а більшість із них — досить освічені люди), хоча б із міркувань власної безпеки слід замислитися, якого джина вони випускають із пляшки. Завтра «мурчики» того, першого призову захочуть самі контролювати фінан-



сові потоки б'юджетів міст та областей, а нинішні мери і губернатори, якщо і всидять на своїх кріслах до 2006 року, то перетворяться на звичайних марионеток. Допоможуть учорашнім «мурчикам» в маринарках від Hugo Boss нинішні гобліни. Найбільш спритні з них займуть звільнені кабінети – так формується бандитська влада в нинішній Україні.

І нехай керівники районів і міліції не творять собі ілюзій: із кожним днем скомандувати «Розійдись!» загонам бритоголових буде все важче...

*Переклав Андрій Курчів*



наталія \* гончар  
ціннісна свідомість  
українського студентства





Соціокультурна трансформація, яка зараз відбувається в Україні, подібно до інших посткомуністичних країн, актуалізує наукове дослідження ціннісних змін, які відбуваються як на рівні суспільства загалом, так і в його окремих соціальних групах. Зацікавлення соціологів вивченням даного питання, яке чітко виявилось наприкінці 1980-х — початку 1990-х років, зараз не тільки не слабшає, а навпаки, зростає. Таку ситуацію пояснює роль, яку зараз відіграють ціннісні преференції різних соціальних суб'єктів не лише в трансформації всіх сфер життєдіяльності суспільства, але й самої його структури. А отже ціннісна динаміка — не лише показник, але й потужний фактор політичних, економічних, моральних, соціокультурних та ін. змін, які є властивими як посткомуністичному простору, так і світові загалом.

Особливе місце у ціннісному дискурсі соціології посідає проблематика, пов'язана з аналізом ціннісної свідомості різних соціальних, а також соціально-демографічних груп, передусім молоді, яка відіграє особливу роль в «динамічному суспільстві».

Щоб чіткіше висвітлити це питання, найперше слід розтлумачити сам термін «молодь». Отже *молодь* — це суспільно диференційована соціально-демографічна спільнота, якій притаманні специфічні фізіологічні, психологічні, пізнавальні, культурно-освітні та ін. властивості, які характеризують її біосоціально-дозрівання як здійснення самовияву її внутрішніх сутнісних сил і соціальних якостей. Саме тому молодь є специфічною спільнотою, суттєві характеристики і риси якої, на відміну від представників старших поколінь і вікових груп, перебувають у стані формування й становлення. Сутністю молоді та проявом її головної соціальної якості є міра досягнення нею соціальної суб'єктності, ступінь засвоєння суспільних відносин та інноваційної діяльності [1].

Власне динаміка ціннісної свідомості молоді зумовлена кількома причинами:

1. Ця соціальна група за характером своєї діяльності, поглядами, ціннісними орієнтаціями і т. д. дуже близька до інтелігенції, тому важливо досліджувати студентство як резерв формування інтелектуальної еліти, а, відповідно, вищу школу розглядати як головний канал такого формування й, отже, як суб'єкт соціально-культурної трансформації.

2. Динамічність і відносно високий рівень організованості студентства робить цю групу досить привабливою для різного роду ідеологів і політиків, які намагаються втягнути студентську молодь у політичні ігри, що мають, як правило, досить брудний підтекст.

3. Демографічні та інтелектуальні характеристики студентської молоді роблять цю соціальну спільноту однією з найбільш ресурсомістких суспільних груп, оскільки вік та освіта, безсумнівно, є найважливішими соціальними ресурсами.

Відповідно до концепції нормативних років Р. Інглехарта (згідно з якою найбільш значущим періодом для формування особистості є віковий період від 12 до 18 років) аналізуються ціннісні орієнтації та порівняно аксіонормативні системи різних груп студентської молоді. На базі цього виділили такі її покоління (починаючи з кінця 60-х рр. минулого століття дотепер):

«покоління *«відлиги»*: студентська молодь кінця 60-х — початку 70-х рр. ХХ століття, соціалізація якої відбувалась у період хрущовської *«відлиги»*;

«покоління *«застою»*: студентська молодь другої половини 70-х — першої половини 80-х рр.; формативні роки цього покоління студентів збіглися із брежнєвським *«застоем»*;

«покоління *«перебудови»*: студентство другої половини 80-х — початку 90-х рр., соціалізація якого відбувалась в умовах горбачовської *«перебудови»*;

«*перше покоління незалежності»*: студенти середини 90-х рр.;

«*друге покоління незалежності»*: студентська молодь кінця 90-х рр. ХХ — початку ХХІ століття.

Виокремлення двох «поколінь незалежності» зумовлене динамічною соціокультурною ситуацією першого десятиліття незалежності української держави, завдяки якій умови соціалізації молоді, у тому числі студентської, початку, середини й кінця 90-х років істотно відрізнялись [2].

Аналіз відмінностей ціннісних орієнтацій студентства різних поколінь, згідно з типологією цінностей на основі цивілізаційних критеріїв, показує:

**Покоління «відлиги».** Йому властива досить висока оцінка як модерністських (творчий підхід до справи, відповідальність, цілеспрямованість, ініціативність), так і традиційних цінностей (принциповість, самокритичність, тактовність, ввічливість, товариськість). Зіставлення оцінок значущості інструментальних цінностей і самооцінки рівня розвитку свідчить, що найбільшим чином індекс значущості розходиться щодо модерністських цінностей, які були для даного покоління радше декларованими, ніж реалізованими. Також у структурі цінностей покоління «відлиги» досить мало представлено досягальницькі цінності: орієнтації на здобуття високого становища в суспільстві, прагнення професійної кар'єри і т. ін. [3].

**Покоління «застою».** Цінування головним чином таких якостей як чесність, правдивість, чуйність, уважність, повага до людей, скромність, простота, колективізм, почуття товариства, тобто традиційних аксіологічних феноменів. Модернізація ціннісної свідомості цього покоління студентів насамперед виявилась в його орієнтаціях на професійне вдосконалення, у скеруванні на творчу професійну діяльність.

**Покоління «перебудови».** Зміни, які відбувались у країні в той період, актуалізували модерністський пошук ціннісної свідомості молоді ВНЗ. Зокрема, досить високі оцінки студентів отримували такі якості як заповзятливість, ініціативність, терпимість щодо іншого напрямку думок та ін. [4].

**Перше покоління незалежності.** Різке зростання міри модернізації цінностей. Після здоров'я родини, головні цінності – особиста свобода, незалежність у судженнях і діях, матеріальне благополуччя, повноцінний відпочинок, цікаві розваги. Тільки сьоме рангове місце (за даними дослідження 1996-1997 рр.) займає така цінність, як можливість розвитку, реалізації своїх здібностей і талантів.

**Друге покоління незалежності.** Найвищий ступінь ціннісної модернізації. Головні цінності – можливість саморозвитку та самореалізації, економічна незалежність, толерантність. Матеріальний добробут займає одне з останніх місць [5].

Особливе значення має кластерний аналіз ціннісних орієнтацій студентства «другого покоління незалежності»<sup>1</sup> («кластер» (з англ. *cluster*) – згусток, пучок, група. Кластерний аналіз – це сукупність методів, які дозволяють класифікувати багатовимірні спостереження, кожне з яких описують певним набором змінних. Метою кластерного аналізу є утворення груп подібних між собою об'єктів, які зазвичай називають «кластерами». Кластерний аналіз розбиває на групи з урахуванням усіх групувальних ознак одночасно).

Таким чином було виділено 5 кластерів:

1. «Постмодерністи-прагматики» (4%). Самореалізація і якість життя пов'язані з матеріальними факторами (економічна незалежність, матеріальний статок). Властива самооцінка якостей, серед яких переважають суто ділові характеристики (цілеспрямованість, наполегливість, вміння доводити справу до кінця, прагматизм).

2. «Постмодерністи-ідеалісти» (18%). Самореалізація і якість життя пов'язані зі здоров'ям, сімейним добробутом і творчою діяльністю. Характерними є такі якості як чесність, доброта, терплячість до поглядів інших. Їм найбільшою мірою, порівняно з рештою кластерів, властива готовність поступитися

власним добробутом заради громадянського обов'язку.

Причину розходжень між групами постмодерністів зумовлено об'єктивними характеристиками. До прагматиків переважно належать представники чоловічої статі. Більшість із них навчається у технічних ВНЗ. Згідно з самооцінкою, це найбільш забезпечені люди, діти найбільш освічених (порівняно з іншими кластерами) батьків. Переважно це мешканці великих міст (обласних центрів). У них найбільшою (порівняно з іншими кластерами) мірою виявляється власна економічна поведінка. До ідеалістів переважно належать представники жіночої статі. Серед них практично однаковою мірою представлено студентів природничих, технічних, гуманітарних та економічних спеціальностей. Як і «прагматики», це діти найбільш освічених батьків, мешканці великих міст.

3. «Модерністи-індивідуалісти» (24%). Переважають орієнтації на досягальницькі цінності: високе суспільне становище, професійна кар'єра, особиста свобода, економічна незалежність, побутовий комфорт. Порівняно невисокий рівень орієнтації на такі цінності, як порозуміння з навколишніми та корисність для суспільства. Реалізують свої ціннісні орієнтації, насамперед, розвиваючи почуття власної гідності, товарищескості та впевненості в собі.

4. «Модерністи-комуналісти» (32%). Переважають орієнтації на досягальницькі цінності: високе суспільне ста-



новище, професійна кар'єра, особиста свобода, економічна незалежність, побутовий комфорт. Високий рівень орієнтації на такі цінності, як гарні стосунки з навколишніми, взаєморозуміння з батьками, корисність для суспільства, участь у суспільному житті. Для досягнення обраної мети апелюють насамперед до колективістських інструментальних цінностей (чесність, сумлінність, відповідальність, наполегливість, працьовитість, вміння доводити справу до кінця, самодисципліна, товариськість). Їм досить значною мірою властива така якість, як готовність поступитися власним добробутом заради громадянського обов'язку.

Обидва «модерністські» кластери переважно жіночі, та все ж чоловіків більше серед «індивідуалістів». Також більшість «індивідуалістів» — вихідці з обласних центрів, їх матеріальний статус досить високий. У «комуналістів» порівняно висока економічна активність, водночас їхній матеріальний статок дещо гірший.

5. «Нові традиціоналісти» (22%). Ціннісна свідомість представників кластеру орієнтується не тільки на традиційні, але й на модерністські цінності. Вони — діти найменш освічених батьків, вихідці з малих міст, райцентрів, сіл. Економічна поведінка — пасивна. Більшість представників (майже 2/3 кластеру) становлять жінки [6].

Отже сьогодні студентство набуває характеристик соціальної суб'єктності, *визначаючи не просто сам процес переходу до иншого суспільства, але і його спрямованість*. Це виявляється у процесах модернізації та постмодернізації цінностей студентської молоді, які, хоч відбуваються досить активно, як це можна зрозуміти з характеристик, все ж є *амбівалентними*. Це явище – адекватна реакція на стан українського суспільства загалом, зокрема на його маргінальність та транзитивність. Тобто ціннісна свідомість сучасного студентства («друге покоління незалежності») формується в умовах, коли в суспільстві відбуваються революційні зміни, коли воно стоїть перед альтернативою вибору подальшого шляху розвитку. Ці події і загальний негативний стан в державі призвели до того, що молодь виявилась однією з найбільш соціально занедбаних і найменш соціально захищених спільнот нашої країни, що молодіжне середовище розшарпують різні проблеми, що питома вага цих проблем вже давно перевищила критичну масу і загрожує соціальними вибухами. Наслідком цього є логічне зростання конфліктного потенціалу молодого покоління. Та оцінка кластерів «другого покоління незалежності» свідчить, що, попри популяризацію опозиційних ідей, вони мають *не аномічний, а конструктивно-творчий характер*. Яскравим доказом цього є Помаранчева революція.

<sup>1</sup> У статті використано два соціологічні дослідження. Обидва проведено на кафедрі соціології Харківського Національного Університету ім. В.М. Карабіна. Перше – «Сучасні університети як центри формування інтелектуальної еліти українського суспільства» – провели у 2000-2001 рр. Друге – «Вища школа як суб'єкт соціокультурної трансформації» – у 2002-2004 роках.

## Література

1. Черниш Н. *Соціологія. Курс лекцій*. – Львів: Кальварія, 2004. – С. 234.
2. Сокурянская Л.Г. *Субъектные диспозиции молодежи как фактор социальной трансформации*. // Молодь в умовах нової соціальної перспективи. – Житомир, 2002. – С. 6-9.
3. Сокурянська Л.Г. *Проблема суб'єкта в сучасній соціології*. // Вісник Харківського Національного Університету ім. В.Н. Карабіна. – 2003, ч. 577: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. – Харків: Вид-во ХНУ ім. В.Н. Карабіна, 2003. – С. 534-539.
4. Сокурянская Л.Г., Крилова О.Н. *Ценностная дифференциация украинского студенчества: кластерный анализ*. // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: Зб. наук. праць. Харків, 2003. – С. 534-539.
5. Сокурянская Л.Г. *Высшее образование как модель социокультурной трансформации: институциональный аспект анализа*. // Проблеми розвитку соціологічної теорії. Трансформація соціальних інститутів та інституціональної структури суспільства. – К.: Інститут соціології НАН України, 2003. – С. 404-409.
6. Сокурянская Л.Г. *Качественная методология в контексте развития социологической теории*. // Проблеми розвитку соціологічної теорії: Наукові доповіді і повідомлення / Ред. М.О. Шульга та ін. – К.: Інститут соціології НАН України, 2001. – С. 48-53.



ВІКТОР \* ЗІНЧУК  
МАС - МЕДІЇ  
І ПОЛІТИЧНА СОЦІЯЛІЗАЦІЯ  
МОЛОДІ



Під мас-медіями (засобами масової інформації) у модерному світі розуміють газети, радіо, телебачення. Вагому роль відіграє всесвітня павутина Інтернет, у якій успішно існують інформаційні сайти, веб-сторінки тих самих газет, радіостанцій та телеканалів і яка щораз активніше пробивається у сферу електронних ЗМІ.

Сучасне наукове бачення політичного впливу засобів масової інформації на аудиторію, що складається з громадян, потенційних учасників виборів, коштом чого (політичного впливу) і відбувається політична соціалізація особи, ґрунтується, зокрема, на таких ключових концепціях, як визначення порядку денного та спрямування уваги аудиторії [1]. Дослідник Б. Коген окреслив цю ідею таким чином: засоби масової інформації не завжди можуть досягти бажаного результату, підказуючи нам, що думати (яким чином аналізувати (сприймати) і які робити з цього висновки (приймати рішення), але вони «беззастережно досягають успіху», підказуючи, «про що ми маємо думати» (що саме аналізувати, обговорювати) [2, с. 57]. Іншими словами, ЗМІ наділені властивістю впливати на сприйняття людьми політичного світу.

Поруч із зазначеними вище «класичними» мас-медійними концепціями, слід поставити ще одну запоруку успішного (результативного) діяння мас-медій — силу повторювання, суть якої полягає в тому, що на політичну соціалізацію впливає не отримувана інформація (сама по собі), а радше сила повторювання, що властива ЗМІ.

Результати проведеного соціологічного дослідження\*, об'єктом якого виступив чи не найактивніший і найкреативніший сегмент процесу політичної соціалізації — учнівська і студентська молодь, — показали, що респонденти здебільшого погоджуються з невідворотними наслідками «спрямування уваги» та «сили повторювання». Майже 80% опитаних повністю або частково погоджуються з твердженням, що мас-медії підказують людям, «про що тре-

ба думати». Практично стільки ж респондентів вважають, що «спрямування уваги аудиторії» засобами масової інформації є вирішальним у формуванні політичних поглядів та поведінки молоді. І нарешті менше, ніж 70% повністю або частково погоджуються, що на людину впливає не стільки сама отримана інформація, як сила повторювання, що властива ЗМІ.

Здатність мас-медій впливати на формування порядку денного і спрямовувати увагу істотно обмежується, коли аудиторія цікавиться громадським життям, має тверді політичні переконання і доступ до альтернативних джерел інформації. Якщо, навпаки, аудиторія взагалі не цікавиться політичними проблемами, здатність ЗМІ спрямовувати увагу також виявляється недостатньою. У випадку молодого покоління міста Львова, що навчається, ситуація є посередньою на осі «цікавляться/не цікавляться суспільно-політичним життям», а отже, дотримуючись зазначеної логіки, залежність від спрямування уваги мас-медій є очевидною. Вже згадане раніше соціопитування подає ось яку картину. Найчастіше суспільно-політичну інформацію учні старших класів та студенти Львова отримують через телебачення. Лише десята частина респондентів, дивлячись телевізор, не звертає увагу на новини та політику (усі інші, тією чи іншою мірою цікавляться). Ситуація з періодикою, радіо та мережею Інтернет значно відрізняється. Кожен п'ятий 15-29-річний львів'янин, що перебуває на студіях (з тих, хто читає періодику), у газетах і журналах зовсім не акцентує увагу на політиці.

Ще менший відсоток зацікавлення у львівської молоді, що навчається, політикою під час слухання радіостанцій (це головним чином FM-діапазон) та перегляду Інтернету. Лише 52,5% цікавлять новини про політику, що подаються радіійною складовою мас-медій. Найменше політика привертає увагу львівських старшокласників та студентів, коли вони мандрують павутиною Інтернет. З тих, хто хоча б

инколи заглядає в net (а це 64% від загальної кількості опитаних), більша половина (51,3%) читають матеріали політичної тематики.

Мінімальна більшість респондентів (50,9%) також зазначила, що цікавиться у мас-медіях «грунтовними аналітичними матеріалами про політику». Свою позицію вони здебільшого аргументували тим, що політична аналітика допомагає ліпше розібратися у політичних подіях, дає можливість порівняти із власним розумінням подій. Утім, такий доволі значний відсоток зацікавлення політичною аналітикою є середнім показником 15-29-річних львів'ян, які навчаються. Найвагоміший внесок (73,7%) зробила «університетська молодь» – студенти й аспіранти вищих навчальних закладів Львова III-IV рівнів акредитації. Найменше далеко не завжди цікавому політичному аналізу приділяють увагу старшокласники львівських загальноосвітніх шкіл, ліцеїв та гімназій (26,3%).

Які ж головні чинники успішності мас-медійної політики спрямування уваги аудиторії, а відповідно, хай і посереднього, та все ж зацікавлення політикою молоді, що студіює? Виявляється, першочергово не суб'єктивні, не ті, що полягають в усвідомленні серед молодого покоління необхідності не лише добре орієнтуватися у громадсько-політичному житті міста, регіону країни, а й бути готовим брати у ньому участь – впливати і домагатися врахування власних позицій. Найменша частина учнівської та студентської молоді міста Львова звертає увагу на політичні події тому, що «хоче добре орієнтуватися у політичному житті» – 69,6%. Більше до цього спонукають так звані зовнішні фактори. У нашому випадку це позиції: «про політику говорять і пишуть усі канали та газети» (81,2%) та «нею цікавляться мої родичі, друзі, знайомі» (75,9%).

Люди не можуть звертати і не звертають увагу на всю інформацію, яку вони отримують, їх оцінка ефективності діяльності політиків чи окремих політичних питань зазвичай будується на аналізі кількох

головних тем та евристичних схем. Якщо робиться наголос на матеріалах, присвячених питанням національної оборони, громадяни оцінюватимуть ефективність роботи Президента переважно за тим, як він, на їхню думку, забезпечує стан національної оборони; якщо перевага віддаватиметься матеріалам, що стосуються рівня інфляції, Президента й оцінюватимуть за тим, наскільки він здатний з нею впоратися й утримувати ціни на низькому рівні тощо [3, с. 114-115]. Оцінка політиків та політичних явищ серед громадян, значною мірою нав'язана засобами масової інформації, відіграє важливу роль у процесі політичної соціалізації, проте ще важливішим є *реакція* спрямовуваної уваги аудиторії, увага якої спрямовується. Якою мірою Ви готові реагувати на отриману у мас-медіях суспільно-політичну інформацію? Таке питання було поставлене перед студіюючою молоддю Львова незабаром після Помаранчевої революції. Результати опитування показують, що спрямування уваги аудиторії засобами масової інформації спонукає ще й до більш чи менш активної реакції на отриману інформацію. Понад 80% львівської молоді, що навчається, тією чи іншою мірою готові взяти участь в обговоренні політично важливих (чи принаймні представлених такими у мас-медіях) для суспільства подій і явищ. Майже 60% опитаних готові взяти безпосередню участь у вирішенні тих чи інших суспільно-політичних питань, що постають на порядку денному держави. Чимало старшокласників і студентів Львова (7,1%) заявляють про свою радикальну позицію в обстоюванні свого права активно впливати на політичну ситуацію в країні.

Емпіричні дослідження американського соціолога Ієнгара показують, що використання різних видів спрямування уваги аудиторії, зокрема й у телевізійних новинах, по-різному впливає на розподіл у свідомості людей відповідальності за ті чи інші політичні питання. Використання епізодичних форм призводить до того, що у людській свідомості відпо-



відальність покладається на окремих осіб, натомість тематичні форми спричиняють зміщення відповідальності у бік суспільних інституцій. Телевізійні новини, наприклад, здебільшого застосовують епізодичні форми, отож їхній вплив зазвичай призводить до того, що у свідомості людей відповідальність за соціальні явища переноситься на самі жертви або на окремих злочинців, а не на масові політичні сили і, отже, загалом ефект використання стандартних форм спрямування уваги має проелітний характер [4, с. 15-16].

**Р і в е н ь** відповідальності того чи іншого політика чи державного інституту обернено пропорційний рівню довіри. Якщо громадяни вважають, що їх представники у владі несуть відповідальність за катастрофічний стан справ у країні, то і рівень довіри до них буде відповідним – катастрофічним. Учнівська та студентська молодь Львова лише на 8,7% вважає, що сьогодні можна довіряти людям, які «роблять політику» в Україні. Практично кожен вось-

мий львів'янин на студіях взагалі не довіряє українським можновладцям. Майже однакові частини респондентів заявили, що готові довіряти політикам, лише за певних умов. В анкеті було запропоновано два варіанти обумовленої довіри: більш прагматична (за умови постійного контролю громадськості (в т. ч. демократичних мас-медій) та більш популістська (після Помаранчевої революції можна буде довіряти).

На відміну від уніфікованого підходу до вияву довіри українській владі, структурований подав дещо інші результати – вищий рівень довіри до основних «політмейкерів» в країні. Беззастережною підтримкою (майже 67% «повної довіри») серед 15-29 річних молодих львів'ян, що навчаються, користується Президент України. Величезною довірою у респондентів користується Кабінет Міністрів. Очевидно, що рівень довіри цієї державної структури формує не лише постать глави уряду, але й уся команда загалом, яка є доволі молодою і це не може не підтримуватися серед



молоді Львова, що перебуває на студіях. Інші державні і громадські інституції (Верховна Рада, суди, місцева влада (мер, губернатор, інші), політичні партії) мають набагато менший рівень довіри. Найменше молода генерація львів'ян, що навчається, симпатизує своїй місцевій владі. А одіозна постать мера Львова дозволяє робити припущення, що саме він «тягне донизу» обидві вертикалі чиновників: як міську, так і обласну. Доконаний факт, що серед респондентів, які зовсім не довіряють керівництву Львова, не лише корінні львів'яни, але й приїжджа молодь, що здобуває освіту у цьому місті. Незадоволення львівською мерією пропорційно представлено й за статтю і типами навчальних закладів.

На думку Ієнгара, телевізійні новини, наприклад, сприяють обмеженню демократичної відповідальності політиків у США, оскільки заважають громадянам бачити зв'язок між соціальними проблемами та суспільними структурами і політикою уряду. На думку багатьох дослідників [5, с. 13-42; 6, с. 122-139; 7], найсильніший вплив ЗМІ здійснюють на формування уявлень про сучасний стан суспільства, про рівень соціальної справедливості в ньому та найбільш типові риси молодого сучасника. Меншою мірою вони впливають на формування різних граней суспільного ідеалу, пов'язаних з уявленням про ідеальний спосіб життя, ідеальний суспільний устрій, ідеал соціальної справедливості і бажані риси людини. Об'єктивні мас-медії є одним із головних чинників розвиненого суспільства західного типу. Тож якою мірою їх діяльність відповідає уявленням громадян, якою має бути демократія? Майже кожен п'ятий опитаний молодий львів'янин на студіях (відповіді «зовсім не відповідає» і «радіше не відповідає») вважає, що не відповідає. Ще неповних 6% не змогли визначитися з відповіддю.

Найбільш демократичними, чи такими, що відповідають уявленням молоді на студіях про те, якою має бути демократія, є інформаційно-аналітичні

Інтернет-видання. Понад 81% тих респондентів, які користуються Інтернетом для здобуття суспільно-політичної інформації, вважає, що всесвітня мережа є достатньо демократичною.

Підсумовуючи, зазначимо, що політичний вплив мас-медій на політичну соціалізацію молоді, що навчається, забезпечує амбівалентність даного процесу. З одного боку, засоби масової інформації допомагають сформувати політичний порядок денний для індивіда, натомість з іншого — виступають носієм політичної аморфності, нав'язуючи своє бачення тих чи тих подій або явищ. Політичні впливи мас-медій вносять суттєві корективи у площину реакції аудиторії на суспільно-політичне життя в країні, на рівень довіри до того чи того політика або громадсько-політичної інституції. Зрештою, своєю діяльністю вони формують ставлення аудиторії до себе і впливають на рівень демократизації суспільства.

\* У рамках дисертаційного дослідження «Роль засобів масової інформації у процесі політичної соціалізації львівської молоді, що навчається», було опитано понад 200 (n=217) учнів та студентів міста Львова зі збереженням відповідних пропорційних квот за типом навчальних закладів, віком (15-29 річні) та статтю. Час проведення соціопитування: 7 лютого — 5 березня 2005 року.

1. Крос К., Гакет Р. Політичні комунікації та новинні засоби масової інформації у демократичних країнах: конкуруючі підходи — <http://soc-gw.univ.kiev.ua/PUBLICAT/SOC/POLCOM/content.htm>.

2. Kunczik M., Zipfel A. Wprowadzenie do nauki o dziennikarstwie i komunikowaniu. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2000.

3. Iyengar Sh., Kinder D. News that Matters: Television and American Opinion. — Chicago: University of Chicago Press, 1987.

4. Iyengar Sh. Is Anyone Responsible? How Television Frames Political Issues. – Chicago: University of Chicago Press, 1991

5. Media, człowiek, społeczeństwo. Doświadczenie Europejsko-Amerykańskie // Edycja Świętego Pawła, 2000.

6. Morawski W. Realizacja zasad sprawiedliwości społecznej w Polsce jako miara «powrotu do normalności» // Kondycja moralna społeczeństwa polskiego. – Warszawa, 2002. – 237 s.

7. Психологія масової політичної свідомості та поведінки // Відп. ред. В. Васютинський. – К., 1997.



ж а к \* р а н с ь є р  
філософи без мегафону



Що робити з Фуко сьогодні? Одні безперестанку сперечаються: чи його аналіз сексуального вивільнення спричинив queer-революцію, а, може, став викривальним передбаченням геївських шлюбів? А чи не стали його тези про дисциплінарне суспільство провісницькими щодо деяких авторитетних мислителів, які штурмують ідеї соціальної Безпеки, славословлячи моральну красу ризику на відміну від мерзенних проявів суспільства забезпечення? Ще дехто думає, що віднайшов у його дослідженнях біовлади онтологію такого життя, що дозволило б утвердити рух множинностей.

Інші віднаходять у нього теоретизування про надзвичайний стан, що перетворює сучасність у безмежний концентраційний табір. Ще хтось пристрасно слідує в його ідеях – від інтерв'ю до інтерв'ю – за обрисами етики індивіда, згідно з якими не могли не вийти на аналіз турботи про себе в Сократа і Сенеки. Хіба філософи тут не для того, щоб навчити нас принципів трансформації світу або принципам нашого власного удосконалення?

Можливо, головний спадок, що зостався від Фуко, – це зруйнування спрощеного образу відносин поміж мисленням й життям. Хіба увесь його шлях не був позначений відхиленнями і перешкодами? Найперше, що це за спосіб такий займатися філософією, розказуючи про в'язницю чи лікарню, що існували двісті років тому, замість того, щоб розробити ясний дискурс про те, чим насправді є буття, і про те, що його протиставляє небуттю. Немає нічого дивного, мовилось, що така антикварна діяльність спричиняє нову форму історичного детермінізму, відбиваючи будь-яку охоту трансформувати світ, доводячи, що суб'єкти не можуть мислити нічого іншого, ніж те, що вони мислять.

Два роки по тому – зміна декорацій; достатньо було підійти до речей з іншого боку. Чи не було природнім, що той, хто досліджував виключення божевільних й утвердження медичної влади, став на чолі руху, що критикує не просто економічну й

державну експлуатацію, а всю сукупність панівних відношень, розпорошених в соціальному тілі? Хіба не вдатно позиціонував себе історик казематів, коли заснував чинну комісію з вивчень сучасного стану в'язниць? Тоді й з'являється образ: озброєний мегафоном філософ на вулиці своє знання про форми пригнічень перетворює на засіб ведення боротьби проти них.

Однак відхилення не набувають перетворень, перешкоди не стають щасливим збігом обставин. Пізнання дисциплінарної системи не віддає своє усвідомлення бунту. Вона просто перепозначає територію, на якій мережа розмислів про одне пізнання може зустріти мережу другого. Сама зустріч й передбачає це відхилення, яке належить виключно (але не остаточно) «суб'єктивному» відчуттю: «Ситуація у в'язницях є нестерпною», – каже Фуко. Тут вживання дієслова «бути» не дорівнює аналогічному його використанню в позитивних науках, де відшукують речам об'єктивність чи приписують їм певну властивість. Матеріалістична історія умов нашого мислення й діяльності не навчає нас ні про необхідний порядок речей, ні про свободу суб'єктів. Лишень проміжок між ними в спроможності виповнити такі почуття, як «нестерпність», за котрими не стоїть жодної потреби і які вказують на свободу, що є звичайною здатністю діяти, а не практикою самоопановування. Жодної дедукції між пізнанням і дією філософія не чинить. Вона лише відкриває прозір, де можна було б похитнути засновки і певність, на які спираються сили панування.

Аби подати належний образ, я згадаю мою першу зустріч з «філософом на вулиці». То був червень 1968 року. Якщо вірити серйозним біографам, які деколи губляться в здогадах, увесь той час Фуко був далеко від Парижа й усіх його заворушень. Втім, того ранку він був тут. Звісно, у відпустці, але хто тоді не був у відпустці? Інкогніто й без мегафону, але в плащі. Щоб уберегтися не від поганої погоди, радше – від води, якою страйкарі «Сітроену», до

яких він приєднався, бризкали на «автономів», які хотіли зірвати пікет. Він там був без жодної потреби, зовсім не вносячи до боротьби знання науковця і голос філософа, але єдино щоб зміряти кроками територію енігматичних форм солідарности, в яких мислення віднаходить свої об'єкти й настанови.

Відійшовши від будь-яких ретроспективних раціоналізацій, варто було б поглибити міркування про цю енігматичність.

*Переклав Андрій Рена*





ж а к \* р а н с ь е р  
а н т и е с т е т и ч н и й  
р е с а н т и м е н т





З естетикою коїться щось зле. Вже двадцять років тому в ній добачали занепадницький дискурс, що приховує за туманними критеріями вишуканого смаку, автономного мистецтва й піднесеного твору грубу реальність суспільних форм дистинкції [1]. Соціологія Бурдьє чи англосаксонські дослідження соціокультурної історії мистецтва продемонстрували, як естетика стає притулком для наївності, нічого не тямлячи у питаннях, що заторкують соціальну дійсність мистецьких практик, об'єкти власної репрезентації й політичні чи ринкові умови функціонування артистичного поля.

Тим часом наступ, що відбувся на різноманітні форми «думки 68-го року» [2], вочевидь, не поліпшив її справ. Колись естетику звинувачували у прикритті суспільних реалій мистецтва під запевненнями про його позірну автономність. Віднині її звинувачують у тому, що витісняє свою суверенність, віддаючи мистецькі практики на поталу філософським спекуляціям або маренням про нове суспільство. Свого часу тішились з ангелічного доктора Канта, котрий протиставляв універсальність судження про прекрасне емпіричній насолоді від смакування келиха канарського вина. Тепер же оплакують сатанізм доктора Шелінга й Гегеля, які кинули мистецтво на поталу філософії чи романтичним поетам разом із авангардними художниками включно, тим самим пов'язавши майбуття естетики із творенням нових форм колективного життя. Одні засуджували естетичну утопію за те, що стала коліскою для тоталітарних режимів. Інші дорікали їй за кризу чи кінець мистецтва як такого, що спричинилося паразитизмом естетського дискурсу аж до поняттєвого самосунення. Навіть ті, хто десятою дорогою обходив ці масмедійні суперечки, хором відокремлювали мистецьку практику від блукань естетичної ідеології. Жан-Франсуа Ліотар у книзі «Нелюдське» чи у «Постмодерних моралях» протиставляв естетичному дискурсові чутливість піднесеного живописного мазка чи музичного тембру. Жан-Марі Шефер проголошує

«Прощання з естетикою» [3] і збирається відновити пошуки звичних артистичних практик і суджень смаку на противагу романтичним абсолютизаціям мистецтва. Ален Бадью публікує тексти, присвячені поезії, танцю, кіно під назвою «Кишеньковий підручник з неестетики» [4].

Ці ідеї нам повідомляють, зрештою, одну напроцуд ясну річ: естетика — з того, як вона складалася протягом останніх двох століть — не є певною дисципліною, що мала б за предмет властивості мистецьких практик або судження смаку. Вона є суцільним режимом ідентифікування мистецтва, яке передбачає також і весь режим мислення. Не буває мистецтва самого по собі: недостатньо виснувати, що ось це — «мистецтво» з того, що маємо художників або музикантів, акторів або танцюристів, чи людей, які люблять на них дивитися, їх слухати. До цього треба, щоб їхні виступи ще були й об'єктом поглядів, які вирізняють їх як особливу сферу діяльності; потрібні судження, які аргументують їхню особливість, інституції, які дають побаченому плоть.

Дехто волів би угледіти у цій необхідності лишень результат узурпації. Під ім'ям естетики філософія — цебто, звичайно, *погана* філософія (якою займаються інші) — підібрала би під свої правила мистецькі практики, абсолютизувала мистецтво, спорядивши його повним інструментарієм мислення, способами вписування його у соціальну практику або ж політичною місією, яка б геть спотворила його риси. Однак естетика зовсім не вийшла з голів кількох філософів (Канта, Шелінга, Гегеля) чи спокушених філософічними витіями поетів (Шілера, братів Шлегелів). Не філософи, а саме філологи у XVIII столітті взялись вичитувати древні поеми вже як не мистецький витвір, а як несвідоме вираження певного способу життя. Зовсім не філософська диктатура, а революційні потрясіння й наполеонівські завоювання викорчувували пам'ятки та емблеми минулих імперій з їхнього усталеного місця,

віднімали в них звичну функцію, аби перетворити їх на музейні експонати. Відомо, як зміщення й вихолощування спричинили розпад старої ерархії сюжетів і жанрів, устелили шлях до самого зникнення суб'єкту. І зовсім не філософи принесли на місце старої аристотелівської раціональності історій новітню практику чергування кадрів та епізодів, яка тріумфально ствердилась у романному письмі та його чутливості, надалі відкривши можливості для кінематографу та фотографії; філософи не вигадували жодних форм опису повсякденности, способів сприйняття швидкоплинного чи багатозначного, що підводили під спільний знаменник як велич поеми чи картини, так і відпочинок від читання газети, розваги міського життя чи потвердження до тез соціальних наук; або ж форми реклаमाції товару, репродукції творів, картинок із зображеннями предметів споживання, які геть розмили межі поміж світом мистецтва і світом комерції, поміж артистичними заходами і винаходженням нових форм життя.

Естетичний режим мистецтва [5] — це чутлива тканина, мережа нових стосунків між «мистецтвом» і «життям». Він утворив водночас місце для художніх винаходів і царину для мутацій звичних повсякденних форм сприйняття та відчування. Втім, цей режим не є простим наслідком зовнішніх перетворень. Він володіє своєю раціональністю, проте у неї інша «комплексність», аніж у раціональності, що постала з філософських декретів. Естетичний режим звільнив твори мистецтва від правил репрезентації, полишивши їх на вільне волевиявлення художника й на внутрішні критерії творення. Однак, разом з тим, ця свобода має з'єднати твори із силами, які вкладають в них відзнаку іншого: дихання суспільства, власне життя мовлення, відкладення матерії, неусвідомлена робота думки. Естетичний режим ототожнив силу мистецтва з безпосередністю чуттєвої присутности, *також* змусив увести в саме життя творів мистецтва безнастану й

відчужену роботу критики. Він освятив музейне безсмертя творів, *а також* дозволив запустити їх у рухливий процес інсценування, різноманітних переписувань і перетворень. Він утвердив автономність мистецтва і помножив відкриття незнаной краси в об'єктах буденного існування, або ж стирав розрізнення між формами мистецького і торгівельного чи колективного життя.

Це напруження протилежностей настільки запаморочливе, що професійні філософи — чи філософи принагідні — прагнуть його приборкати. У цій справі естетизм кінця XIX століття став першою формою такої редукції. Він прагнув повністю відділити мистецьку насолоду від вульгарних розваг. Парадокс, проілюстрований дез Ессентом Гюїманса [6], полягав у тому, що для цього потрібно було залучити мистецтво в самий стиль життя, а парфумерам чи садівникам треба було поводитись як непересічним митцям. Другою типовою формою цієї редукції став модернізм 1940-х років, зокрема, у Клементя Грінберга [7]. Він волів списати усю складність естетичного режиму мистецтва на простий розрив між старим — репрезентативним і гетерономним — мистецтвом і новим мистецтвом, в царині якого письменники, живописці, скульптори, музиканти та всі інші на повну силу застосовували можливості свого матеріялу. Втім, такий священний підхід до властивостей мистецтва мав політичне підґрунтя. Воно було справою рук розчарованих революціонерів, які будь-що прагли оберігати радикальність мистецьких революцій — та закладеного у них вірогідного емансипаторного потенціалу — від катастроф «зраджених» соціальних революцій. Тільки-но ця модель виявилась недієвою у питанні зв'язків мистецьких форм із формами не-мистецького життя, що принципову слабину хутко ототожнили з кінцем мистецтва чи з розвалом модерну. Таким чином, естетика визнається винуватицею: за бажання її можна засуджувати або за те, що пов'язала мистецтво з ілюзіями модерністського радика-

лізму, або ж за те, що, навпаки, поруйнувала цей радикалізм, давши хід «абичому» різноманітних аватар концептуального мистецтва, поп-арту чи усіляких притаманних сучасним інсталяціям сумішей.

Сучасна антиестетика безперечно становить третю хвилю зусилля повернути мистецтво до самого себе. Але цього «самого себе» не існує. Власне, ті, хто викриває естетичні вилучення мистецтва, відривання художніх творів від «них самих», не так звільняють їх, як змушують слугувати власним філософським завданням, аби перетворити естетичне судження на особливий випадок когнітивної теорії (Шефер), поезію — на потвердження теорії події (Бадью [8]), чи полотно — на свідчення Непредставленого (Ліотар [9]). Мистецькі практики завжди були водночас й дечим іншим: церемоніями, розвагами, навчанням, комерцією, утопіями. Їхня ідентифікація завжди відкривала такі мисленнєві форми, що пов'язували їх з іншими формами досвіду. На цей об'єднувальний характер і звертає увагу саме ім'я естетики. Ось чому вона завше збурюватиме ворожість у тих, хто жадав би, щоб мистецтво й філософія, філософія й політика були роз'єднані одне від одного. Естетика — це не доктрина чи наука, яку

можна підвести під який-небудь трибунал. Вона є конфігурацією чуттєвого, яке можливо осмислити лишень ламаючи рамки дисциплін, котрі ставлять кожного на своє місце.



1. Жак Рансьєр натякає на працю П'єра Бурдьє «Дистинкція. Соціальна критика судження» (1979), у якій французький соціолог на прикладі сучасного суспільства скрупульозно вивчає усі нюанси естетичних тактик «віддавання переваги» у сфері літератури, театру, кіно, музики, за допомогою яких одні домінуючі групи вирізняють від інших свої владні, економічні чи культурні потенції, виражаючи особливі естетичні вподобання, передаючи свої привілеї у «спадок» через інституції сім'ї, школи та інші механізми «символічної влади» чи «культурного капіталу». *(Тут і далі — прим. перекладача)*

2. Мається на увазі інтелектуальна традиція, що сформувалася у Франції протягом 1960-70-х рр. головним чином з бажання радикалізувати й переосмислити певні теми марксизму, екзистенціалізму, структуралізму, психоаналізу, феноменології та літературного авангарду. У книзі *La pensée 68* (1987) Люк Фері та Ален Рено викривають водночас дрібнобуржуазний індивідуалізм та «лівацький» екстремізм деяких чільних представників цього руху. На думку авторів (до речі, консервативних лібералів у душі А. Токвіля й Р. Арона), усі вони розвивають інтелектуальні традиції німецьких філософів: так, філософія Ніцше знаходить свій розвиток у М. Фуко і Ж. Дельоза, Маркса — у Л. Альтюсера і П. Бурдьє, Фрейда — у Ж. Ла-

кана, Гайдегера – у Ж. Дерріда. Попри всю тенденційність і полемічність, що виникла на хвилях «реакції» 80-х років, термін «думка 68-го року» міцно закріпився в мас-медійній ментальності.

3. Жан-Марі Шефер (Schaeffer) у розвідці під красномовною назвою *Adieu à l'esthétique* (2000) відмовляється від «метафізичного» витлумачення естетики й визначає її мету в чітко дескриптивній перспективі: аби залишатися адекватною і притомною для сучасних форм розуміння дійсності, естетика мусить ідентифікувати, описувати й каузально пояснювати сукупність людських факторів, адже «естетична поведінка має для всіх загальнозначущий ментальний фундамент».

4. У книзі *Petit manuel d'inesthétique* (1998) Ален Бадью визначає стосунок між філософією і мистецтвом. На його переконання, філософії не випадає помислити мистецтво (це – найперший принцип «неестетики»), позаяк «у мистецтва є свої процедури істини», воно осмислює себе й навколишній світ через власні твори й будь-які диспозитиви, що змушують ці твори «діяти». Мистецтво не чекає ні філософа, ні цензора, ні ідолопоклонника, які, зрештою, говорять лишень про себе. «Мистецтво залишається розчарованим від усього, що про нього мовить філософ». Останній бажає висловити істину *pro* мистецтво (ба навіть того прагне й естетика, розділена поміж волею до контролю й шанобливим поклонінням, або мистецькі авангарди, карбуючи маніфести), втім, насправді у філософії є одне-єдине завдання: не мислити Мистецтво, а ідентифікувати мистецькі практики через їхні різноманітні конфігурації, виражати їх в адекватних категоріях, схоплювати художні істини у танці, театрі, поезії чи кіно. А це вже немало. Чого ж вимагати від них, щоб вони продукували ще й естетику?

5. Естетичний режим мистецтва – центральне поняття в дослідженнях естетики Жака Рансьєра. Якщо класичні естетичні принципи репрезентації кодифікувалися і прикладалися до творів мистецтва іззовні, визначаючи їх належне жанрове і родове місце в загальній ієрархії мистецтв, то німецький романтизм, а також творчість Флобера й Малларме, вводить естетичне мислення в саму чуттєвість художніх творів, змушуючи їх критично саморепрезентуватися (осмислювати мистецтво й осмислюватися мистецтвом). З цього режиму філо-

соф виводить три принципи для мистецтва розгалуження: етичний режим дієвого мовлення (за Платоном), зображальний режим театральної постановки (за Арістотелем), естетичний режим письма (за Кантом і німецькими романтиками). В історії західної культури відбувається перехід від «міметичної» (чи «поетичної») до «експресивної» (чи «естетичної») художньої системи: відтепер завданням творчості є не відтворення реальності мистецькими засобами і кодами, а творити саму реальність, що проявляється у тканині свідомої/несвідомої чуттєвості творів.

6. Дез Есент – головний герой роману Жоріса-Карла Гюїсманса «Навпаки» (1884).

7. Клемент Грінберг – художній критик, «апологет повоєнної абстракції» (зокрема, високо цінував живопис Джексона Полока), досліджував авангард, кітч та популярні форми американського мистецтва. У 1936 році опублікував статтю «Авангард і кітч», де закликав до інновативного формального методу в живописі («Тільки авангард спроможний врятувати мистецтво від насильства кітч»), а в 1947 році вийшла не менш знакова стаття «Криза станкового живопису». Критикував занепад «високого» мистецтва через засилля «посереднього» мистецтва, для якого, на думку Грінберга, визначальними є своєрідні характеристики «американського мислення»: «позитивність, небажання міркувати, прагнення швидко отримати результати й оптимізм».

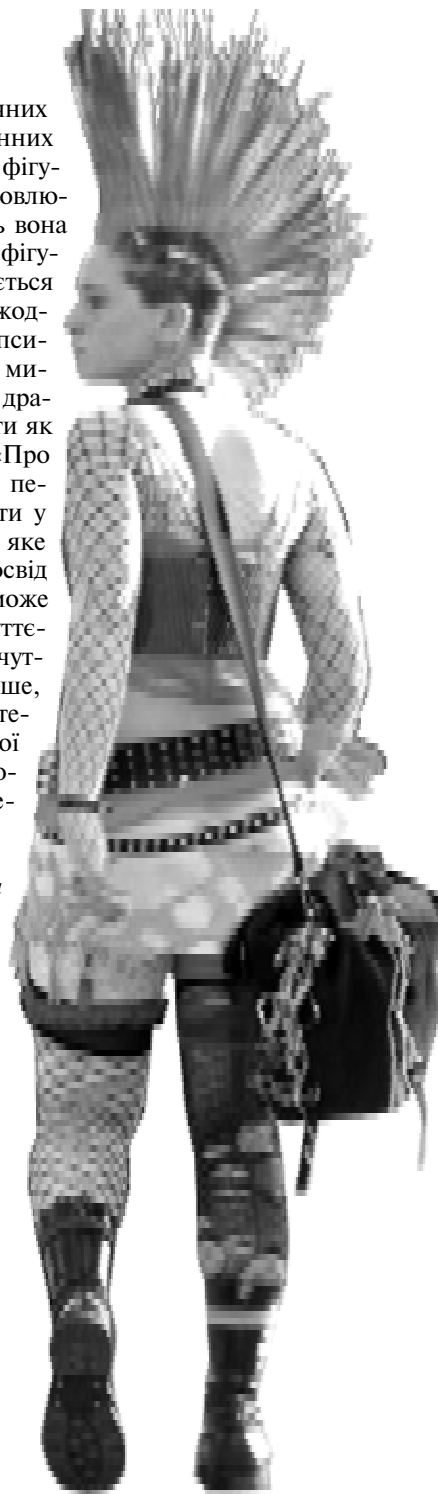
8. Ален Бадью пов'язує питання події з революційними потенціями істини. У фундаментальній праці «Буття і подія» (1988) продемонстровано неможливість онтології буття, яка була би позбавлена творчої відкритості й бунтівливої суб'єктивності універсальної категорії події, яка конститує сингулярні істини «мистецтва, науки, політики й любови». Бадью ілюструє ці тези, зокрема, на прикладі поетичної творчості Малларме, Рембо, Целяна, Мандельштама та інших. Короткий вступ до «естетики» мистецтва-події Бадью можна знайти в «Тезах про сучасне мистецтво» (<http://www.gif.ru/themes/culture/chtodelat/badieu/>).

9. Жана-Франсуа Ліотара, починаючи від дисертації «Дискурс. Фігура» (1971), цікавлять насамперед теми репрезентації та її меж у зв'язку з проблематикою сугестії, трансгресії та кантівського піднесеного. На думку філософа, існує дика чуттєва присутність твору («фігу-



ра»), що не зводиться до будь-яких теоретичних надбудов («дискурс»). Звертаючись у численних працях до психоаналізу, Ліотар доводить, що фігура не є чуттєвим або матеріальним, невисловлюваним чи неунікним виразом ідеї, натомість вона маніфестує «інтенсивний простір бажання» («фігуральне») в той самий момент, коли з'являється чи відображається на поверхні твору. Однак жодних польових досліджень із застосуванням психоаналітичного інструментарію щодо творів мистецтва! Вони не репрезентують глухонімої драми несвідомого; фактично, їх треба осмислити як «енергетичний *аналог* психічного апарату» («Про диспозиції бажання» (1973)). Надалі Ліотар переймається проблемами естетичної чуттєвості у її межових проявах. Досвід піднесеного чуття, яке пручається формальному синтезові – це досвід чистої «присутності» (*présence*) того, що не може бути оприсутненим (ре-презентованим): «чуттєве передреує усякому пізнанню чи волінню», «чуттєве не творить світ, а чуттєвість». Щобільше, Ліотар переконаний, що така «до-формна естетика» несе в собі обіцянку утопії естетичної універсальної людської спільноти («Що малювати? Адамі, Аракава, Бюрен» (1987), «Нелюдське» (1988)).

*Переклав Андрій Рена*



р о ж е \* к а ю а  
м а р н о с л а в с т в о  
л і т е р а т у р и б у н т у





Відтоді, як письменник запитав себе: «Що я?» й відказав [1]: «Для світу – ніщо, для себе – все», дещо змінилось в загально усталеному сприйнятті літератури. Враз література більше не збирається славословити велич Граду, зображаючи його палаці, парки і славетні місцини. Автор не пнеться долучитися до загального стилю епохи, ніби якась скрипка, що звучить в унісон усьому оркестрові. Навспак, у нього на гадці бажання мовити про себе, висловити свої страждання, поневіряння тремтливої, легкодухої й безталанної душі. Однаково він прагне викресати дисонантну ноту, умисне розпалити неповторну самотність. Виступаючи на авансцену, й замість того, щоб приховати оригінальність, яка й так випиналася без його бажання, він її силує й від того втішається найдужче. Твір мистецтва перестає бути привілейованим, але й покірливим виразником світу, якому він завдячує своє народження і який він прагне осмислити. Він стає свідком стражденного і мстивого серця. Наскільки раніше мріяли побачити твір схожим на інші твори, настільки сьогодні воліють – й подеколи несамовито – принципово відійти від них подалі. Так, персона – щоб не сказати персонаж – автора потрохи дістає перевагу над достоїнствами твору, а публіка, зі свого боку, виказує цікавість радше автору, ніж твору. Вона конче потребує, щоб автор висповідався. Нехтує ті майже анонімні твори, що нібито зійшли з небес і кризь які ледь-ледь угледити характер і життя письменника. Кидаються на пошуки автора, радіють, що віднайдено людину: звісно, це доводить, що життя цінують вище від риторики, а справжнє – вище від штучного. Також це є доказом того, що твори стали цікавити менше.

Важливість розуму, ясності, інтелекту в них маліє, адже світ ідей є менш персональним, ніж світ емоцій. Навпаки, дуже бажано, щоб письменник був щирим, адже щирість не перешкоджає відрізнятись від інших. Вона закликає його до протилежного, й дедалі дужче, коли виказує меншу

повагу до пристойності. Та саме від неї просять подолати цю прикру перепону. Почуття та емоції ще бережуть дешицу твердості й притомності, що дозволяє свідомості їх сприймати, а мові перекладати. Та цього ще замало; літературі скоро доведеться ставати на ледь уторовані стежки, на яких світ відчуттів приносить такий простір, де вже важать не стільки зір та слух (майже безплотні, легко подолані розумом), а радше смак, дотик, нюх, – менш прозорі субстанції, до яких розум не допнається, а справу з ними, здається, має лишень тіло. Якраз до цих розрізнених і темних почуттів, – що зринають із глибини нутрощів, з тепла слизової оболонки, – радше і звертається письменництво, тоді як звичайна розмовна мова не відає, як їх висловити, а вчені змушені шукати допомогу в грецьких термінах. Ті почуття є розпливчасті, невловні, неперекладні. Вони дають нам знаття про той світ, приступ до якого захарашено для свідомості, яка пізнає їх лишень за допомогою завданих ними ж турбот. Мало-помалу, автор, аби привернути увагу все більш вимогливих читачів, завершує патологічними або штучними почуттями, наркотичними галюцинаціями, тужливими чи божевільними ознаками. Подібні стани мають спільну рису: вони є відразливими й непридатними для обміну, тож запихають їхніх володарів у замкнений світ, де їх відрізано від комунікації зі собі подібними. Ця самотність додає їм престижу. Нею вони зваблюють.

Окрім того вони творять ілюзію, нібито відчиняють двері в інший світ. Хоч віднині письменники заперечують його існування (принаймні його освітлений бік), вони охоче повертаються до його темного боку, що виглядає для них сповненим обіцянок безмежжям. Вони втішаються думкою про його невичерпність. Віддають себе повністю відчуттю нескінченності. Погано зносять обмеження людського становища й у цьому пориванні повстають проти Творця, творення й творинь. Щоби висловити свою непокору Божеству, щоб виголосити йому своє роз-

чарування або свою ненависть, вони оживлюють різних легендарних героїв, які загинули через свою самовпевненість. Вони віншують Прометея, Каїна, Люцифера й Сатану. Вигадані ними персонажі радо звертаються до чорнокнижництва. Сміливо ставлять підпис під угодою із чортом. Зрікаючись небес, вони дають хід силам безодні. До того ж славу їм приносять прокляття, втім, уявне, та все ж втішне для їхньої гордині.

Такий бунт лишається незмінним. Предметом осуду зостається загальний план людського існування, якого ніхто не може змінити. Насамперед нових письменників такого гатунку дратує дійсність, яку вони звинувачують у байдужості до їхнього існування. Але ж як уявити її співчутливою? Роблять висновок, що вона є жорстокою, й не без самозамилування переконують себе в тому, що вона втішається їхніми стражданнями. Врешті, докоряють їй у реальності, тобто в спротиві швидкоплинним фантазійним забаганкам. Мислителі такого ґтибу жадали б бачити її покірливою й невагомою, наче їхні мрії або чарівлива непогамовна феєрія, що заповонила їхній вільний час. Проте дійсність залишається суворою і непорушною. Також вони не виказують їй щонайменшого інтересу, боуцімто вона — це лотерейний білет, який рвуть після розиграшу, або відривний аркуш календаря за вчорашній день. Таким чином, вони проголошують відмінну реальність, невидиму, але глибшу за інші реальності, відкриття якої належить поезії.

Радше за все, бунт проти реальності супроводжує бунт проти розуму. Цей останній пригнічує інстинкти й за одне вже це стає ненависним. Гірше: він утискає натхнення, що є найвищим інстинктом духу. Силкується упідлеглити його безсилій логіці — осоружному гнітові, від якого поет мусить якнайшвидше відкараскатись. Треба було не так вже й багато часу, щоби перестати дивуватися виміру, якого досягла поезія, звільнена одночасно від розуму й зв'язности, наблизившись до божевілля, божевіль-

нішого за просто божевілля, хочемо сказати, до шерги слів, з яких навмисне викинуто свідомі чи розумні стосунки.

Такого візонера, як Рембо, ушавлено за те, що написав, ніби перетворився на казкову оперу, й багато часу витратив на перекручування глуду (або на доведення цього факту); иншого (Нерваль) вшановано за розповіді про те, як він перетнув двері зі слонової кістки, що розмежовували світ денний від світу марення; а творчість третього (Лотреамон), сповнена богохульницьких і жахких картин, дітлахівський надмір яких викликає усміх у самого автора, здається, надихало саме пекло. Цього неповздержливого інфернального письменника піднімають до рангу двох инших. Вторинна слава дісталась тим візійникам, яких спокусила надія донести зізнання від ангелів (Сведенборг, Блейк, Словацький). Вони записували їх у трансовому стані, а пробуджуючись, дивувались несвідомо отриманим повідомленням. Звісно, плодюче несвідоме видається дивовижним, та їхнє небесне походження викликає сумнів. Радше воно схильне до демонічного начала. Треба ж одним робом все заперечити: світ, розум, небо й провидіння.

Важить, найперше, випнутися проти суспільства, проте зовсім не в іпостасі політичних реформаторів, що стають проти теперішнього суспільства на користь иншого, незвіданого й жаданого, пришесть якого прагнуть прискішити. То було б замало. Це нове покоління письменників, що допасовує до традиційних своїх функцій небачені risks, заперечують самий факт суспільства. Як їм здається, кожне суспільне утворення однаково жорстко ганьбить художника і поета: воно їх знищує або штовхає на самогубство. Одним порухом стирають низку століть, коли поети і художники жили при королівських дворах, виконуючи накази, отримуючи нагороди, виважуючи благості або не гордючи їх прославити. Віднині ж вважають, що справжній поет, достеменний художник має зоставатись на межі суспільства,



якщо навіть не втікати від переслідувань. Ще трохи й оцінити його можна за ступенем ворожості, що йому виказують, і що забезпечує для нього певне зростання шанувальників.

Дійсно, письменник відкидає все те, що складає й зміцнює соціальний порядок. Він виказує симпатію каторжнику й повії. Сам він не є людиною поза законом, яку підтримує, повсякчасно ганячи тих, хто веде розмірене життя. У їхній посередності він знаходить доказ обмеженості, вульгарності, пожадливості до грошей, безлічі забобон й відсутності уяви. Він тільки й знає, що вигадує, як їм протиставити себе або висловити свою зневагу. Нервально статечно гуляє Пале-Роялем із живим омаром на рожевому мотузку. Бодлер фарбує волосся у зелений колір. Одного разу на терасі кафе, бажаючи налякати сусідів, він голосно звертається до товариша, запитуючи, не їв той часом мозок немовляти. Й додає, що його смак нагадує свіжі горіхи. Бодлер не був канібалом й не куштував нічого подібного. Це був лишень провокативний вибрик.

Можна згадувати й інші приклади, але вони ніколи не набувають загрозливих форм. Поети і далі голяться в громадських перукарнях, і хай якими б високими й піднесеними були їхні писання, вони ніколи не підуть на вулицю стріляти з револьвера в перехожих. Символічне вираження абсолютного бунту, — і тут ми нічого не маємо проти, — але бунту вербального й приреченого таким залишитись, про це не треба забувати. Проста манера поведінки — от і вся радикальність. Лишень обмежений своїм задумом бунт має точні, одного разу встановлені правила, від котрих не пасує відхилитися. Крім того, він потребує розважливих дій, безперервних зусиль, чіткої дисципліни, одним словом, різного плану підпорядкувань, яких і хочуть здихатись, звертаючись до бунту.

Врешті-решт, письменник обертає свою лють проти самого мистецтва. Жбурляє геть риторичку й просодію. Йому знавісніле будь-яке правило. Вига-

дують, що воно радше утискує геній, ніж приходить йому на допомогу, розбиває поетичні поривання, а не дає йому роздолля й волі. Письменник невдовзі кидає літературну працю, бо вважає її згубною для щирості. Адже поети мають виразити таїнства світу, а прозаїки — відкрити людині її саму, не спиняючись перед жодною перепорою.

— Чому задля цього вони мусять іти за умовностями та прийомами? Їм потрібна лишень відвага. На їхнє переконання, уся література — це лицемірство і штукування, облудний симулякр. Настав час розвінчати хитрощі, виверти, нищі стратагеми, аж до турботи про красу і досконалість, що слугує ширмою для корисливої брехні.

З цих причин літератори виказують презирство до літератури. Втім, вони не перестають повністю віддавати їй себе, часто з не меншою турботою про красу та досконалість, ніж їхні попередники. Старанно стежать за відповідністю між словами і ділами. Творять шедеври. Без сумніву, вони відрізняють попередників так, щоби бачити їхню відмінну від інших епох прикметну ознаку. Тому навіть занадто радикальні напрямки залишаються не без впливу: недовіра, яку вони висловлюють іншим, штовхає їх примножувати свої тексти з неймовірними претензіями, що ставлять перед ними далекі від літератури цілі, приписують їм чужі для мистецького твору чесноти.

Насамперед вони відверто відрікаються від якості, а як наслідок — від тривалості. Ця жертва дається їм неважко, адже хочуть вони створити щось сучасне й запотребоване моментом. Рідко їм спадає на думку, що нові турботи зумовлені певним характером часу, коли навіть у дрібничках, у тканині у деталях не надто кидаються на пошук чогось тривалого: міцної матерії і прикрас, що передають з покоління в покоління. Тяжіють до частих змін і модних віянь. Досконалість поступається місцем примхливій уяві й поетичному пориванню.

Дивним чином лякаються того, що твір недостатньо пройнятий епохою. Тоді як радше треба боятись, щоб він не був занадто від неї залежний, щоб не втрапити в її пастки, які не так уже й просто оминуть. Маємо за приклад стільки пожбурених на смітник історій творів-летючок.

Перші письменники, які донесли цю ще не так давно майже немислиму турботу (настільки кожен вірив у розважливість запобіжних заходів проти навислої загрози), виказували незвичайну прихильність до руїн, нібито хотіли таким чином позначити — у відчаї від стану безсмертя, — споглядаючи тлінні й напівзруйновані пам'ятники, своє відкриття незвіданої меланхолійної насолоди від втішливого відчуття бути смертним. Барельєф, що вцілів і увічнив Град після його падіння, більше не служить за модель витвору мистецтва. Воно обирає долю руїн, либонь, навіть вимагає свого зникнення разом з ними. Його творець нічого не робить, аби уникнути навислої над ним майбутньої катастрофи. Навіть не намагається упевнитися в довговічності палаців і храмів. Можна сказати, що йому достатньо буде вибудувати лишень шатро на випадок дощу чи снігу.

Без сумніву, багато з тих, хто думає про майбутнє, не мириться з таким байдужим ставленням, але і їх охоплює похмурий смуток. Здається, що вони задалегідь оплакують поразку. Архітектор Національного банку Великої Британії сер Джон Соан у свої часи був художником. Мені доводилося бачити багато картин в його помешканні, що тепер стало музеєм. Я пригадую, що на них була зображена велетенська будова, проєкт якої належить Соану. Вона зображена в руїнах, геть поруйнована, заросла травою й виткими заростями. Тут виявлено менше гордості за грандіозність забудови, ніж розуміння її минулості.

Він будував, передбачаючи падіння. Це скорботне відчуття більше не обходить переважну більшість письменників.

Спішають умиль піднести ефемерне свідчення, люблять і закликають любити все те, що не можна побачити двічі. Подібне завдання ставить перед собою і принцип неспростовних максим. Дуже скоро лишень один виняток із правил буде гідним інтересу, неначебно не вистачає необхідних уяви та уміння задля доведення виключного до рівня банальності. Мистецтво звертає увагу лише на загадкові аспекти, що відрізняли б людину від ближнього свого та перетворювали б її на щось подібне до хатнього монстра. Що більше герой збиває з пантелику, то більше він скидається на людину.

Насправді у полюванні на оригінальність справа полягає в сотворінні чогось відмінного, а не переважного, що вимагає від творця старання зробити ліпше. Втім, найвищу своєрідність надбують в собі самому. У власне «я» вкладають найширше, найдорогоцінніше, найпотаємніше. Достатньо лишень наважитись усе сказати. Ось він — письменник, що став привілейованим об'єктом власної цікавості. Твір щезає за його постаттю. Треба просто жити й відкривати публіці кожну хвилину свого життя. Обмежитись нотатками про зроблене, бажане, гадане, відчуте чи омріяне. Зовсім не варто забагато мучити себе. Менше записи впорядковано — більша їм ціна. Щобільш неотесане — найкраще. Слід навіть утриматись відбирати: цей пил важить більше завдяки об'єму. Найвища чеснота цих недоладних, заяжених зізнань полягає в тому, що від них вимагають нічого не ховати, а особливо те, про що, зазвичай, мовчать: екстравагантне й нище, брудне й безсоромне, сміховинне й гротескне.

Нарешті, в цьому зарізкому світлі людина без маски постає зі справжнім лицем. Гримаси маріонетки не надто бентежать лялькаря. Що ж насправді зостається опісля? Один з найшановніших метрів (Малларме) вірив у виправданий світ, що завершився би гарною книгою; він її не написав. Перед білим аркушем його вжахнула відсутність чого-небудь значущого для письма. Справді, якщо знехту-



вати все, що ж зостанеться гідним слова? Якщо спустошити світ, література стане неможливою. Інший (Рембо) поставився до неї як до незначної витівки. Дуже розчарований, він відмовився далі йти за нею; кинув це заняття й счез.

Одна та друга авантюри, здається, добре демонструють, як можна покінчити з літературою. Дійсно, часто запитуєш себе, чи віднині не продовжує вона свою болісну й непотрібну агонію. Та зарозумілість цих письменників, у яких навколишній світ викликає лютю, зростає разом з безладом їхніх ідей. Погорда посилюється відповідно до безсилля. Вони ганяють, ображають, плюють. Їх підтримує заповзята гарячковість. Вимога відмови й бунту — це останнє, на що вони удатні. Від них вони дістають упевненість в тому, що на цій зіпсутій планеті лише вони несуть повій величі та чесности.

Таким от чином, я упевнююсь в необхідності кожному втриматись від докорів, спрямованих супроти загальних умов існування, що були встановлені природою для незадоволеного племені людей, і з цієї могутньої причини — супроти вторинних умов, яким випало, завдяки вільному вибору, додатися до першої та неунікної даности. Немає нічого величного, мудрого й чесного в бунті, який нічому не служить, від якого нема чого сподіватись. Я не схвалюю, втім, по-людськи розумію, раптові повстання проти людства. Також не надто буде доречним приймати поставу похмурої легкодухости чи теоретичного осуду. Спокуса така є, адже осуд і зневага добре співіснують разом. Окрім того, вони дають легкий

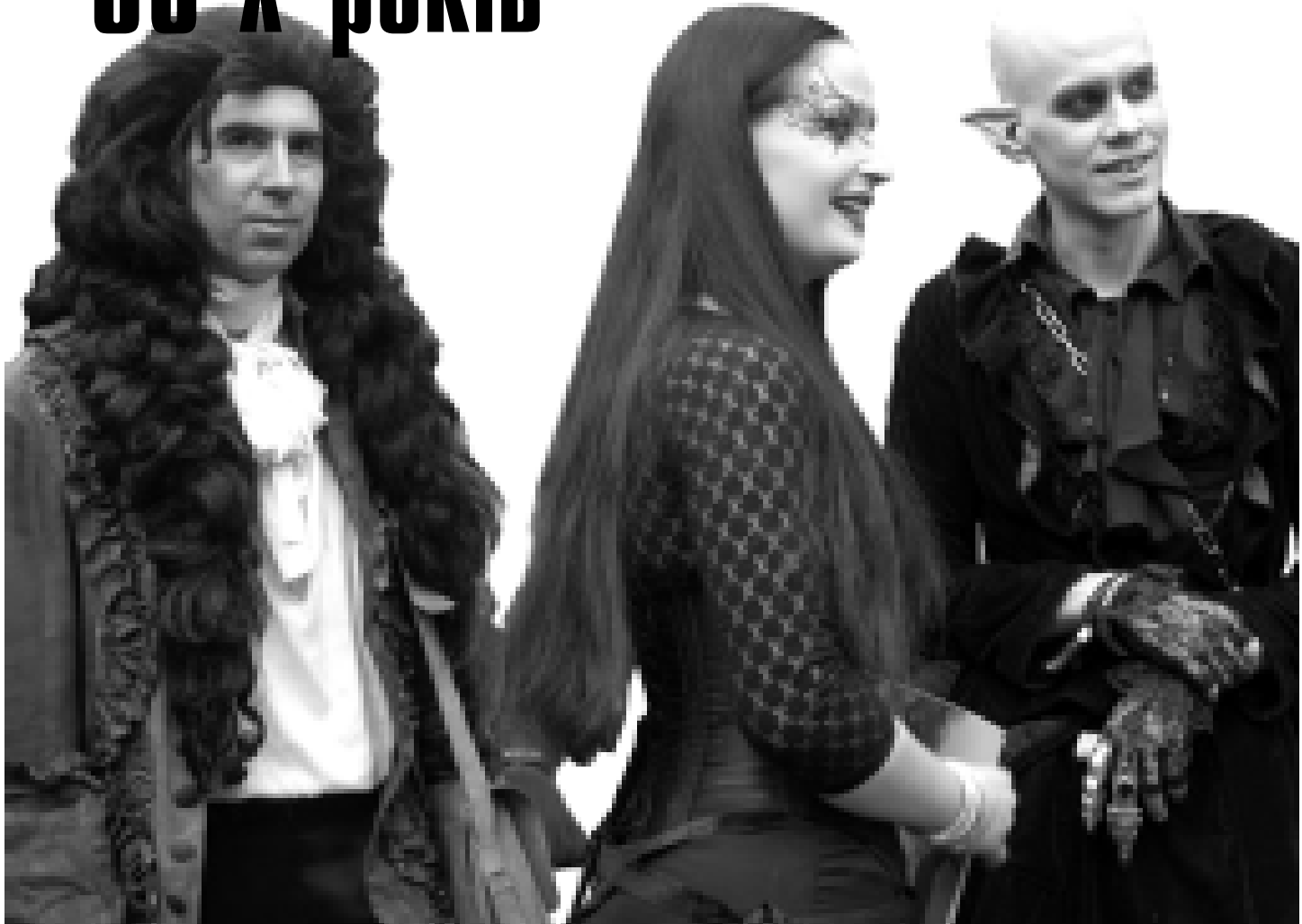
привід уникнути будь-якої обов'язковости. Але я не схвалюю і не розумію письменника, який злостиво говорить про літературу. Адже якщо не обирають бути людиною, то буття письменником — справа вибору. Від тебе одного залежить рішення відкласти вбік перо. Приклади ми бачили. На довершення, ті, хто відчуватимуть велику потребу їм слідувати, хай про це не забувають.

[1] Цей письменник — Сенанкур. Того дня він висловив одну з чільних романтичних засад; їхні наслідки Р. Каюа аналізує на цих сторінках, маючи на увазі цілий шерег авторів, з яких найсучаснішими представниками є дадаїсти, сюрреалісти, летристи тощо. — *(Примітка редакції «Ревю де Парі»)*

*Переклав Андрій Рєпа*



ігор\*бондар-терещенко  
субкультурні практики  
у літературному процесі  
90-х років





Молодіжні субкультури 1990-их років, створивши опозиційні щодо офіційної літератури дискурсивні системи, не просто неутралізують загальну культуру комунікації, а радше кидають їй виклик, активізуючи її адаптацію. Зокрема комісії по роботі з молоддю в системі СПУ, а також офіційні літературні конкурси на кшталт «Гранослова», вже не спроможні задовольняти творчих потенцій індивіда, оскільки сам він уже не вписується до суспільного контексту. В Україні початку дев'яностих, де відбулись значні зміни в структурі літературного поля, загострюється також конфлікт літпоколінь, і нова генерація в письменстві шукає, відповідно, нових актуальних ідентифікацій. Як значить В. Єшкілев, «останнє десятиліття вирізняється специфічною і незвичною рисою: одночасним перебуванням в об'єднаному метапросторі кількох літературних генерацій та регіональних альянсів», пропонуючи відмовитись від символічних дефініцій «грунтізм» та «постмодернізм» (які мали б означувати «дві великі конвенції»), і замінити їх на конвенції «ризому» та «кореня» (на означення радикальної альтернативи замкненим лінійним структурам)<sup>1</sup>. Насправді ж у даній ситуації простежується нівеляційний зв'язок як з літературними 1980-ми (зокрема літгуртом «Пропала грамота»), так і з традиційними формами комунікативних осередків студентського наповнення («Гурт ім. Марка Проклятого», «Червона Фіра»), які занепадали по завершенню студіювання їхніх учасників по столичних і не дуже навчальних закладах.

Тривала стагнація культурного вектора в Україні (нехай навіть украй продуктивна суто комунікативно), не могла не викликати, як відповідну реакцію, зміну його знаку на протилежний: ідеалізм культуртрегерських акцій видавництва «Смолоскип» з часом спровокував цинізм, а прожектерство «на місцях» (поетичні акції В. Цибулька, С. Жадана, Р. Скиби) — приземлений прагматизм. При цьому слід зазначити, що саме літпокоління 1980-их рр., як значить В. Цибулько, сформувало певну модель

поведінки, не спромігшись на сформування «справжнього масового запиту на продукт українського інтелекту, воно не сформувало певної моди»<sup>2</sup>. Натомість мода на стрімку кар'єру в межах генерації 1990-их рр. і проваджене у такий спосіб омолодження значної частини владних структур, як в політиці, так і в культурі, лишається одним з основних надбань періоду реформації нашого суспільства. З іншого боку, згадавши Ж. Дерріду, вільно буде зазначити, що при тому був зроблений лише перший хід, передбачений стратегією деконструкції, згідно з яким діялектика перевертання і скидання не призвела до зміни самої структури Системи. Втім, за даної ситуації повністю ігнорується другий пункт програми, який полягає у тому, що перетворюється сама структура і змінюються загальні поняття. Отож розвал ієрархії в системі офіційних спілчанських комунікацій — це лише перший крок у дев'ятдесятницьких спробах деконструкції: так руйнується певна модель і побороється опозиція збоку її клясичних правонаступників. У розглядуваному контексті все походить з усвідомлення того, що в Історії може існувати Інакша система координат. Так, за Е. Гусерлем, Історія — це, в першу чергу, мова, себто середовище вільного обертання смислових еквівалентів, що й є головною умовою існування тієї Історії. «Нормальна співдружність, — значить Е. Гусерль у «Початку геометрії», — це здорове людство, якому протипоказані божевільні та діти, які постійно порушують основний принцип — розуміти один одного»<sup>3</sup>. Інакше кажучи, вхід до подібним чином інтерпретованої Історії забезпечений тільки «animal rationale», до категорії яких конвенційно не належать дев'ятдесятники, які створюють свою власну, відмінну від усіх попередніх, модель існування. Звідси походить їхня впевненість у тому, що культура — це насамперед контекст, себто люди та їхні стосунки між собою, а мистецькі надбання з'являться самі собою і придадуться. Так само, слідом за Р. Бартом, вони імітують презумпцію відповідальності власних

творів щодо імовірного споживача, вважаючи, що саме завдяки цій верстві твір набуває цілісності, себто його цінність полягає не у власному походженні, а в передбаченому контекстом призначенні. Тож не дивно, що у такій системі дискурсивних комунікацій з'являється своєрідна парадигма 1990-их, згідно з якою культура і спілкування мусять постійно множитись і плодити компактні групи, які відчували б власну самодостатність та універсальність. Прикладом існування такої парадигми можемо визнати явище субкультурної «тусівки», яку характеризують такі риси:

- а) момент самоорганізації;
- б) залежність від ринку;
- в) персоналізованість,
- г) внутрішня конфронтаційність,
- г) динамізм як порушення стабільної ідентичності;
- д) обмеженість в інформаційних можливостях і суспільній мобільності,
- е) соціальна агресивність<sup>4</sup>.

З іншого боку, таке посттоталітарне явище, як «тусівка», будучи правонаступником попередньої культури (маргінальних гетто), а також змушеною формою структурування культурного життя, вже не підпадає під звичну характеристику «зміни поколінь», оскільки «лінійна» історія у 1990-их роках руйнується. Стикаючись з новим фактом буття – відсутністю поняття ідентичності – літпокоління 1990-их формує компактні групи виживання по регіональних гетто саме на принципі стилістично-формальної аморфності. «У покоління-90 немає академічності, а отже й перспектив потрапити у нормальні підручники історії, – вважає Я. Боренько, – адже історія пишеться академіками, а не політичними партіями, «мозковими центрами» чи арт-бізнес-структурами»<sup>5</sup>. Перебуваючи у такий спосіб певний час за порогом історії, літератори дев'яностих в силу певних умов позбавлені виховання іманентним духовним модулем попередніх поколінь, симулюючи натомість

постійно розширюваний список «текстів» як «товарів», куди входять також особливі стилі літиснування. ««Тусовки» несумісні з діалогом як способом існування культури; – значить І. Лисий, – вони практикують суто внутрішнє спілкування, до того ж не поліфонічне. Заперечуючи – згідно з канонами постмодерну – тиск, силу, ієрархію, інституціональність, офіційність, «тусівка» все ж таки реально віддає перевагу не горизонтальним зв'язкам, а вертикальним залежностям»<sup>6</sup>. Такої стратегії не скасовує навіть спільна ситуація поколінь, що існували у межах «незалежних» дев'яностих років, оскільки вона не передбачає спільного світогляду. «Після великого емоційного викиду кінця 80-х – початку 90-х, – свідчить В. Цибулько, – українська людина як феномен поринула у пошуках своєї суті углиб себе. Вона стала людиною-лябораторією, людиною-скепсисом, людиною автоаналізу, тобто особою, яка аналізує події радше для себе, а зовсім не задля того, аби поділитися результатом пошуків із цілим суспільством»<sup>7</sup>.

У такий спосіб спостерігаємо зростання диверсифікації молодечо-літературної стратегії, за якою молодь дев'яностих років не бере на себе ролі продуцентів культурних форм виразу, і не перебуває в ролі контрольованих системою споживачів ідеологічного продукту. Зокрема А.Б. Оліва стверджує, що на будь-яку «макроподію технологічного розвитку людина реагує мікроподією власного існування, пов'язаного з прихильністю до конкретних цінностей і відкиданням тих, що несуть у собі загрозу мікроподіям інших, сусідніх індивідів»<sup>8</sup>. Віртуальним прикладом такої ситуації може слугувати думка про те, що творчість більшості учасників Івано-Франківського феномену (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, В. Єшкілев) – це ніщо інше як споконвічний спротив конвенційному шовінізмові пролетарських столиць, який має позалітературну природу, і ставновить собою своєрідну школу стоїчного спротиву: якщо не можна відмінити «окупацій-

но-спілчанський час» як фізичну величину, то вільно буде заборонити його відлік у своєму творі<sup>9</sup>. Так, однією з розповсюджених мітологічних конфігурацій 1990-их років залишається стратегічне протистояння Івано-Франківськ – Київ, що остаточно реалізувалось після напівофіційного визнання літературознавством т. зв. «івано-франківського феномену». Культурологічні концепції, побудовані на цьому ґрунті, висвітлюють такий логічний ряд. З одного боку, мало не в кожній з маніфестацій Івано-Франківського мистецького конгломерату присутні неадекватні полемічні пасажі з приводу засилля київських «концептуалістів». Втім, варто завважити, що наполеглива і нав'язлива самоідентифікація у стосунку до чогось Іншого завжди корелюється із власною несамодостатністю. З іншого боку, в літературно-мистецькому континумі Івано-Франківськ тому залишався довгий час «європейським» містом, бо не робив жодних спроб самоідентифікації у центральному напрямі (щодо Києва), залишаючись романтичним локусом напівмаргінальних літераторів. У такий спосіб провінційність цього регіону скасувала проблему усезагальної ідентичності. Але при тому актуалізувала малопримітну донедавна «геополітичну» проблему сучасної культури, що виплекала модельну концепцію відмови від структурованої організації буття, а також дискретно диференційованого простору. «Номадизм і стильова еkleктика, що керує формою, – пояснює це явище Б.А. Оліва, – сприяє все більшому розкладові просторової цілісності (у творчому процесі) і часовій цілісності (у процесі споглядання)»<sup>10</sup>. При тому ідеться про засади номадології, себто про модельну концепцію відмови від структурованої організованості буття, а також дискретно диференційованого простору, притаманну зокрема парадигмі 1990-их рр. Саме на цій межі закріплюються певні стратегії згаданого періоду, коли мистець, затверджуючи право на існування свого власного образу світу, ухиляється від вимушеного вибору між двома крайнощами: глоба-

лізацією або трибалізацією. Завдяки цьому формується особливий стиль існування в літературі дев'яностих, який стає не лише виявом основної життєвої позиції посттоталітарного покоління, але й засобом відмежування від інших генерацій у письменстві. Об'єднувальним елементом у даному стилі альтернативної культури виступають вже не впорядковані системи тлумачень, які задають політичні партії, організації й медіа, а субкультури, які самоорганізуються і черпають свої ідентифікаційні шаблони значною мірою з індивідуальної мистецької поведінки. «Досвід попередніх десяти років, – висновує В. Цибулько соціокультурні передумови подібної децентралізації в Україні 90-их, – зводився, фактично до того, що різні гілки влади дбали про те, аби не дай Бог не витворився українець як українець, не дай Бог буде єдина Церква, єдина мова, не дай Бог буде єдиний світоглядний первень, єдиний кістяк. А доти, доки Україна існує у площині малих груп, здається, що легше їх зіштовхувати лобами і балянсувати поміж різними групами»<sup>11</sup>.

Втім, у порівнянні з історією української літератури 1970-80 рр. саме період 1990-их років можемо вважати найбільш альтернативним щодо традиційних форм побутування в культурі. Адже «сімдесятники», як значить І. Булкіна, «ніби відразу зайшли в тінь, не маючи звички вступати в будь-які стосунки з владою, взагалі – силою обумовленої певними історичними обставинами асоціальності вони і в час явної соціальної еuforia із цієї своєї «тіні» не вийшли»<sup>12</sup>. «Вісімдесятники», як вважає М. Горинь, взагалі «ввійшли в літературу тихенько, непомітно, скоріше вповзли в неї через прозорку, не відчиняючи навіть дверей»<sup>13</sup>, залишившись в пам'яті нащадків виключно «дрібними пігмеями мізерного розрахунку»<sup>14</sup>. Натомість політична історія країни, яка вершилась у 1990-ті роки, надає усім художнім тенденціям і пошукам в Україні надзвичайної гостроти і переконливості, реалізуючи в межах цілого покоління авторів відчуття упевненості в актуаль-

ності та важливості їхньої творчості, а також у можливості мистецтва змінити життя. Як уже згадувалось вище, загальні зміни в Україні, тісно пов'язані із системним переворотом, спричинились до деструкції сенсу буття, породивши як декадентські настрої (у формі відсутності колишнього раціоналізму), так і цілком креативні можливості посттоталітарної трансформації в літературі.

Формування в рамках літдискурсу 1990-их рр. індивідуальних творчих стратегій, перейнятих послідовною тематизацією естетичних і соціокультурних реалій, а також табуйованих або непрезентабельних художніх напрямків (соцарт, нацреалізм, квазіреалізм, кіберпанк), призвело до з'яви відповідних мистецьких практик. Слід зауважити, що у даному випадку важко розрізнити різко визначені формальні приклади альтернативи і контркультури 1990-их рр., оскільки зв'язок між ними підтримується крізь призму критичного ставлення реципієнтів-правонаступників до негативних/позитивних наслідків системної трансформації в Україні (зубожіння, корупція, піднесення-занепад національних ідеалів), і тому чи не вперше творчий індивід може не залишатись відстороненим маніпулятором вибраних (субкультурних) мов, ототожнюючи з ними власні смаки та уподобання. Так, згадуючи покоління 1970-их, І. Булкіна значить: «Вони залишились побутовими персонажами й з оцим своїм «асоціальним побутом» увійшли в літературу, створивши модний у середині 90-их напрямок, який називають «квазіреалізмом», інакше кажучи квазілітературу: вони принципово не розрізняли літературу та нелітературу, біографію та фабулу, «типів» і прототипів»<sup>15</sup>. При цьому дослідниця вважає, що на відміну від сімдесятницької «київської альтернативи», яка була явищем радше субкультурним, аніж альтернативним, квазіреалізм 1990-их був якраз альтернативним явищем, яке протиставляє «живих» діючих героїв і персонажів — клясичному «ліричному героєві», і стверджує при цьому: «Те соціальне про-

тостояння, яке зазвичай властиве різним формам субкультури, тут (у «київській альтернативі» — І. Б.-Т.) виражалось у виборі тієї чи іншої мовної ніші, головно, суржику й обценної лексики»<sup>16</sup>.

Так само коректно говорити при розгляді соціокультурного контексту 1990-их рр. про функціональність літератури і відповідний вплив на формування згаданих вище персональних, чи пак альтернативних художніх практик. Ідеологічний вплив при тому здійснює офіційна література, натомість пізнавальну функцію реалізує література непідцензурна, яка представляє зразки «елітарної» та «лябораторної» творчості по, як правило, самвидавних журналах («Четвер», «Авжеж», «Гігієна»). Таким чином, різниця між підцензурним і непідцензурним мистецтвом полягає не в естетичному виборі, але у виборі типів літснунання та формах побутування тексту. Що ж до категорії подібної, вимушеної асоціальності, а також принципової урбаністичності літературної альтернативи в дискурсі 1990-их рр., то, як значить І. Булкіна: «У світі архаїчному, світі сталих соціальних зв'язків і стосунків маргіналізація зі своєї природи не може бути чимсь «типовим». Там маргінал неодмінно «на світлі», він виняток із правил, він не може загубитися «в тіні», бо «тіні» як такої не існує. Місто дає «альтернативу», і в цьому сенсі логічно, що історія «соціальної альтернативи» диктує «міський текст»»<sup>17</sup>.

Безумовним досягненням у згаданому етапі «маргіналізації» літератури у 1990-их роках видається народження формули *персонажного автора*. На відміну від згаданого квазіреалізму, в якому конкретна топографія з ідентифікованими персонажами, поєднана, відповідно, з фабулою і героями, стає текстом («Бурдик» В. Діброви, «Московіяда» Ю. Андруховича, «Досвід коронації» К. Москальця), така формула означає роздвоєння автора щодо свого ліричного героя, від імени якого він надалі промовляє. Така позиція дозволяє використати весь спектр мовлення масової культури, не обмежуючись



лише іронічним цитуванням соцреалізму (О. Ірванець, Ю. Позаяк, В. Врублевський, А. Кокотюха). Відмова від прямого авторського висловлювання, а також від ідеї анонімного мистецтва доби самвидаву, виявляється точкою відліку для актуальних естетичних практик літературного процесу 1990-их рр. Під безперечним впливом тези Р. Барта про історичну «смерть автора» формується концепція автора-персонажа: мистець створює вже не художній твір, а перш за все фігуру власного ліричного героя. При цьому метафізичні пошуки нової ідентичності ведуться шляхом персоніфікації цінностей різноманітних соціокультурних груп або спільнот. Так, діяльність знакових постатей 1990-их рр. на зразок В. Цибулька (як «народного поета» і «горлана-главаря»), Ю. Андруховича (як «патріярха Бу-Ба-Бу» і «відмовника від держпремії»), В. Єшкілева (як «екзегета» і «сірого кардинала української літератури»), І. Бондаря-Терещенка (як «фашиста» і «реформатора»), С. Жадана (як «українського Рембо» і «лідера покоління 90-их»), Р. Скиби (як «менестреля» і «богеміста») доводить, що на зміну безособовому автору-деміюргу часів клясичного модернізму прийшов постмодерний мистець з обмеженою (маргіальною) відповідальністю, яку він поділяє з обраною артистичною позою, культурною маскою або соціальним амплуа. Важливим наслідком цього стає народження так само нової естетики, чи пак, естетичного коду. Наразі ідеться про мистецтво об'єкта й



апропріації, в якому використовується нова система кодування готової речі (тексту) як архетипу цивілізації (напр., палімпсестні «Житіє гаремное» Ю. Винничука, «Дзеньки-бреньки» В. Даниленка, «Листування Т. Шевченка з П. Кулішем» С. Жадана, «Золотий Любисток» І. Бондаря-Терещенка). Результатом такої практики (і зокрема її ретроспективної лінії) стає нова ідентифікація вітчизняної культури, її входження у більш широкі історико-культурні рамки, перехід від параметрів підпільного явища до національної археології тощо.

Тісно пов'язане з вищеописаною формулою персонажного автора також явище *акціонізму* — як особливий жанр одиничного мистецького жесту, що зберігає безперечну актуальність для періоду 1990-их рр. На відміну від літературного перформансу, який має жорсткі сценарні межі, будучи повністю замкнутим на ролі автора-виконавця, акція, як правило, скерована на публічний, громадський простір, і передбачає «персональні» стосунки між виконавцем і глядачами. Діяпазон акціоністської практики 1990-их виглядає достатньо широким: від інсценування особистих поведінкових артефактів, коли акція наближається до театральньо-циркової («Крайслер Імперіал» гурту «Бу-Ба-Бу») або субкримінальної ескапади (мистецькі імпрези «Вивих» з програмками «Аби-НеМент»), до організації масових заходів («Святкування ювілею» В. Цибулька на пароплаві; «Футбол на кістках» гурту «Червона Фіра»). У цьому різновиді операційного мистецтва автор, як правило, відмовляється виходити за межі власного «я», зосереджуючись на

проживанні публічної автобіографії, заміщуючи своїм виступом психологічні та релігійні практики і перетворюючи літпроцес на безперервну низку включно літературно-мистецьких акцій. Таке мистецтво набирає своєрідного ступеня свободи, оскільки може існувати незалежно від публікаційного контексту, і наснажуватись лише виходом у невербальний простір дійства чи ритуалу.

У процесі поступової націонал-культурницької стагнації протягом 1990-их рр. з'ясується, що власне мистецькі явища неухильно абсорбуються соціумом, тому виникає потреба робити наголос на соціальному, звертаючись безпосередньо до суспільства, у чому й полягає суть іміджмейкерських стратегій сучасного мистця. Оскільки за умов надзвичайної трансляційної потужності, якою володіють культурно-соціальні проекти, мистець може виходити за межі власної вузької компетенції, стаючи публічною фігурою (В. Цибулько, О. Забужко, Ю. Андрухович, О. Бузина, Д. Корчинський), себто імітуючи ту соціальну відповідальність, яку в певних межах може на себе взяти. Пролонгуючи у запропонований спосіб літературний процес 1990-их, мистець в колі своєї акціональності стає або політичною персоною, або винахідником чергового акціонального коду в літературі (спалення книжок, симуляція книговидання, імітація контркультурності). Себто для актуалізації «кінця історії» в літературі приймається не Бойсівське уявлення про мистецтво, яке містить ідею соціальної місії і бажання змін, а Варголівське розуміння, в основі якого лежить популярність і слава<sup>18</sup>.

Спорідненим з явищем акціонізму виступає також феномен *літературного перформансу*, завдяки якому деякі актуальні жести сублітератури 1990-их рр. спроможні транслюватися на широку публіку: проект «Культуру не відчистиш» гурту «Червона Фіра», поезоакти Р. Скиби в межах фестивалю «ЛПР» і «Півлірня», виступи харківського об'єднання «Жива Література» під проводом ІБТ. Автори цього

кола ставлять своїм завданням відрефлексувати сучасний стан літератури в контексті культурної ситуації. Успішність такої технології походить з того, що концептуалізм завжди був пов'язаний з письменством, а семіотична теорія, яка ґрунтувалась на розумінні культури як «тексту», виникла з лінгвістики, розвинувшись на основі європейської філології і, потрапивши до Советського Союзу як теорія образотворчого мистецтва, набуває значущості для поглядів цілого покоління: від неї походить зокрема концептуалізм В. Цибулька, Ю. Позаяка, Н. Гончара, а також такі креативні маркери постмодернізму в Україні, як «іронія» і «гра».

Своєрідним відкриттям у контексті 1990-их рр. стає також новий етап концептуальної традиції, який можемо визначити як *літературний шизоаналіз*<sup>19</sup>. Унікаючи безпосереднього контакту з соціальним замовленням (В. Кожелянко, О. Ірванець, В. Цибулько, О. Яровий, Є. Баран), літератори цього кола декларують негласний курс на відсторонену аналітичну позицію, що унеможлиблює їхнє ангажування в культуртрегерських утопіях державотворчого характеру (акції видавництва «Смолоскип», фестивалі «Червона Рута», діяльність Асоціації «Нова Література»). На противагу креативному ентузіазмові представників жанрового офіціозу в культурі, шизоаналіз реґляментує низку ігрових інтелектуальних творів, де знаходять своє відображення ті проблеми, що в процесі структурних змін в суспільстві, як правило, залишаються на марґінесі творчої уваги. Це зокрема усвідомлення окремої особистості, екзистенційні страхи, надії та бажання, що керують її поведінкою, а також ті предметні й фантазійні світи, які вона вибудовує згідно із власними уподобаннями. «З великою долею ризику беремося стверджувати, — значить В. Заник, — що у нинішньому світі більше індивідів, для котрих існування в масі протилежне. Комусь у цьому помагає вироблений імунітет, комусь — схильність мислити, комусь за браком першого і другого, психостимулятори.



Ті ж, хто мають дар від Бога, шукають свою останню територію, творять свої Чортополі і Ялівці, де, на відміну від, скажімо, змальованої з дійсності Фолкнерової Йокнапатофи, дійсність є міт»<sup>20</sup>.

Загалом напрямкові шизоаналізу в літературі 1990-их рр. відповідає відсутність концептів (І. Андрусяк, А. Підпалый, М. Бриних), рефлексія на межі банального (Т. Прохасько, І. Ципердок), репрезентаційна інтимність у виявленні самотності автора (Ю. Издрик, В. Махно, В. Стах). Наприклад, В. Єшкілев, даючи соціально-історичну оцінку Івано-Франківському феномену, чії учасники виступають яскравими представниками літературного шизоаналізу (Ю. Издрик, Т. Прохасько, Я. Довган), наголошує, що у даній проблематиці спротиву семантико-метафізичній колонізації «набагато важливіша присутність «синдрому діяспори», наскрізного відчуття віддаленості від материка тієї культури, яку звикнув уважати своєю»<sup>21</sup>. Завважмо, що програмовий твір Т. Прохаська має назву «Від чуття при сутности», а про мистців подібного, шизоїдного типу А.Б. Оліва, зокрема, значить, що вони «здійснюють вибір на користь діяспори, відтворюючи ту трагічну долю, яка в історії дісталась багатьом народам Сходу і Заходу, і у цьому сенсі твір набирає «утопічного» – в етимологічному сенсі слова – смислу; перевага віддається події, що не має географічної локалізації, безтілесному *десь там*, для якого не існує фіксованого місця проживання» (курсив автора – І.Б.Т.)<sup>22</sup>.

Тематизації ірраціональних горизонтів посттоталітарного світу, підлеглого владній маніпуляції новітніх інформаційних технологій, присвячена діяльність учасників такого дискурсивного руху в літпроцесі 1990-их, як *симуляціонізм*. Стратегема цього напрямку актуальної літератури полягає у створенні вербальної рефлексії нової гіперреальності в колі, як правило, офіційних мас-медій, що на момент описуваного періоду в історії суспільства втрачають звичний статус і документальні гарантії факту.

Іронічно-драматичне включення мистця у метафізичне обертання віртуальних образів і сюжетних фікцій, фатально неадекватних у власній достовірності, відбувається в межах нової журналістики 1990-их рр.: як по офіційних часописах («Post-Поступ», «Слово»), так і малоформатних щодо ознак інформативності виданнях (бюлетені «Числівник 500» і «Знак», журнали «Четвер», «Гульвіса» і «Гігієна»).

У контексті симуляціоністської практики мистець вільний обирати предметом маніпулювання власний імідж («зміна статі» Ю. Винничука у «Post-Поступі»), діяти шляхом запозичення культурних або персональних масок (імітація «Гігієною» історичного епістолярію – листування Т. Шевченка з П. Кулішем – у квазіпародійному стилі футуриста Е. Стріхи – К. Буревія), доводячи до повного нерозрізнення «лиця» і «личини» (квазіекстремістська автура «Слова»: А. Щербатюк, Є. Пашковський, І. Бондар-Терещенко), як в серії архетипних «історичних» портретів (О. Ульяненко – Г. Сковорода, С. Жадан – А. Рембо, В. Цибулько – В. Маяковський). На іншому полюсі цієї практики знаходимо апеляцію до мітології та колективних фантазмів сучасного інформаційного суспільства, що робить водночас і абсолютно прозорим (Є. Пашковський, О. Ульяненко)<sup>23</sup>, і цілком ірреальним (Ю. Андрухович)<sup>24</sup> життя своїх кумирів. «Береться історично авторитарний текст (релігійний, художній, політичний, філософський) або легендарний історичний персонаж, – роз'яснює Т. Чередниченко стратегію даного явища, – і безпосередньо поєднується із сучасним товаром та його потенційним споживачем. Товару лестить почесна історична асоціація, натомість споживач захоплюється культурною авторитетністю товару. А на місці культурно-історичної тканини виникає дірка»<sup>25</sup>. Зразками цього в літературно-художній парадигмі можуть слугувати такі тексти, як «Моя лєнініана» В. Цибулька, «Гамлет, або Феномен датського кацапізму» і «Павлік Морозов» Л. Подерв'янського, «Вурдалак Тарас Шевченко» О. Бузини,

«Котигорошко» В. Кожелянка, «Золотий Любисток» І. Бондаря-Терещенка.

Таким чином, криза логоцентричної системи в Україні 1990-х років, будучи ініційована культурними імперативами постмодерної естетики, яка інсталує у всіх галузях соціокультурного поля механізм перекодування ціннісного категоріяльного апарату – з його риторичного реєстру тоталітарної епохи на прагматику «живих» комунікацій літературного процесу – актуалізує також ситуацію, коли, як вважає Ю. Андрухович, «хотілося б жити це життя, проживати, бо власне – це важливіша справа, ніж писати тексти»<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> Ешкілев В. Діти різних конвенцій // Критика. – 2000. – № 5. – С. 24.

<sup>2</sup> Цибулько В. Біда в тому, що покоління восьмидесятників поза літературою не реалізувалося повноцінно майже ніде. Інтерв'ю А. Павлишина // І. – 2002. – № 24. – С. 70.

<sup>3</sup> Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 1996. – С.9 6.

<sup>4</sup> Лисий І. «Тусівки» колись і тепер // Дзеркало тижня. – 2002. – № 25. – С. 16.

<sup>5</sup> Боренько Я. Академічні заручники системи: політологія, політика і покоління // І. – 2002. – № 24. – С. 22.

<sup>6</sup> Лисий І. «Тусівки» колись і тепер. – С. 16.

<sup>7</sup> Цибулько В. Біда в тому, що покоління восьмидесятників... – С.72.

<sup>8</sup> Олива Б.А. Диаспоры: искусство, публика и окрестности / Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 192.

<sup>9</sup> Бондар-Терещенко І. «Івано-франківський феномен»: міт чи реальність? / Бондар-Терещенко І. Текст 1990-их: Герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003. – С. 111.

<sup>10</sup> Олива Б.А. Диаспоры: искусство, публика и окрестности. – С. 192.

<sup>11</sup> Цибулько В. Біда в тому, що покоління восьмидесятників поза літературою не реалізувалося повноцінно майже ніде. – С. 71.

<sup>12</sup> Булкина І. Портрет героя на сірому тлі // Критика. – 2004. – № 3. – С. 25.

<sup>13</sup> Горинь М. Відгук на статтю М. Ільницького в журналі «Київ». – Український вісник. – 1987. – № 7. – С. 28.

<sup>14</sup> Там само. – С. 28.

<sup>15</sup> Булкина І. Портрет героя на сірому тлі. – С. 25.

<sup>16</sup> Там само. – С. 26.

<sup>17</sup> Там само. – С. 25.

<sup>18</sup> Краусс Р. Постструктурализм и паралитература / Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 292.

<sup>19</sup> Ильин И.П. Шизоанализ / Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 102-107.

<sup>20</sup> Заник В. Крах урбаністичної культури // Кінець кінцем. – 2003. – № 3. – С.9.

<sup>21</sup> Ешкілев В. Обособление ткани / Ткань и ландшафт: Антология русскоязычной литературы Прикарпатья. – Ивано-Франковск: Гостинець, 2003. – С. 7.

<sup>22</sup> Олива Б.А. Диаспоры: искусство, публика и окрестности. – С.192.

<sup>23</sup> Зборовська Н. Про романи Євгена Пашковського / Зборовська Н., Ільницька М. На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми. – Л.: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – С. 144-159.

<sup>24</sup> Бойченко О.В., Сандул О.В. Рекреація жанру мєніппєї у творчості Ю.Андруховича // Питання літературознавства. Науковий збірник. – Чернівці, 1998. – Вип. 5 (62). – С. 76-86.

<sup>25</sup> Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Портреты. Проблемы. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 107.

<sup>26</sup> Андрухович Ю. «Література – це лише один із варіантів...». Інтерв'ю Н. Дзиги // Книжковий огляд. – 2004. – № 7-8. – С. 124.



назар\*гончар  
аграфобія  
або де я є



Сашкові Кривенкові  
і Ісусові Христові

Аж після всього, після митецької ехспотикції в печеру на ім'я Озерна і купелі там у крижаній Нежданці, після вже львівської гарячої купелі, мені нарешті припекло звіритися по словниках щодо етимології.

ПЕЧЕРА зводиться до\ виводиться від\із ПЕЧІ. Тобто – «пічкоподібна». Нетиповий для нашої мови рідкісний суфікс викликає в мене згадку про слово, що фігурує не в одному з моїх письменницьких імен і не фігурує в словниках, бувалих у моїх руках. Слово «багнера» не я сам собі вигдав. Моя (бічна від Глинянського Тракту) вулиця Над'ярна веде до лісу, де по дорозі на Чортові скелі є цілих два топоси з таким іменем – Мала Багнера і Велика Багнера. По сей бік – гора (вища і стрімкіша), по той бік – друга (дещо пологіша і менша), по-між тими гороньками – багниста ба-гне-ра-а. За моєю етимологічною реконструкцією *багнера* < *багно*, *багно* ж – доведено наукою – споріднене з *багнути*, *баг-ти* («бажати») – первісно «терпіти спрагу», ще первісніше «горіти, пектись».

Печера, багнера, бабера... пічкоподібна... піхво-подібна...

В моїй уяві вже заздалегідь ми (учасники арт-проєкту Ромка Рося «*Агорафобія*») подібні на зграйку живчиків у Піхві Землі. Мене навіть під'юджує спокуса підмовити хлопців на символічний ансамблевий сеанс гротескного солодійства... Мене стримує той фізіологічний факт, що в Печері залишаються наші фекалії. До екологічної катастрофи це не призведе, а от символізм акту творчого запліднення закаляє. Зрештою, насправді – все, напевне, навпаки: бо ми – по суті – жінки (чи ти читав тичинине «жінка завжди рождає?»), і ми віддаємося Підземному Світові, щоби принаймні зачати, хоча всі багнуть таки родити. Творити. Чудити.

А все-таки Печера – це Піхва Землі, і вона народить нас, чи переродить, певна річ, якщо не поховає. Хотів би'м знати, що присниться мені там, і хотів би'м знати, що присниться не піхвець. Хоча ймовірність загибелі під землею аж ніяк не вища, як на землі, але йти під землю все-таки якось маркітно. Проте кортить причаститися: Печера – піч, у котрій спечено не одну бабку-паску-казку. Печері людство має завдячувати страшенно, фантастично потойбічно-дивовижними верствами своїх міхвологій.

До того ж печерне мистецтво (і в печерну епоху, й після постмодернізму) – це тобі (Подольчаку) не виставка вже готових творів на якійсь там космічній орбітальній станції «Мир». Тут тебе (мене, Гончара) притягає печерна глина навкруги, тут Родос – тут родити-творити-чудити, стрибати до стелі від піднесення. А надихати мене буде прадавня гончарська мудрість: що таке посуд? – глина, сформована до-вкруг порожнечі, – таке значення начиння. Цінність обмеження порожнечі – у можливості наповнення, начинення. Чим? – це вже інше питання.

Маю ще один інтерес: думаючи про дорогу туди, думаю про дорогу назад. Старий паліндроміст (як я) не випустить із рук нагоди попечерувати (полапати раків). Ще на землі записую в записничку: «А ПЕЧЕРА РЕЧЕ: ПА!», – «па-пір, факс-папір» – дописую, щоб не забути. Взагалі-то, з собою треба брати тільки найнеобхідніше, нічого зайвого. Єдиний припустимий мотлох – той, якого не так просто позбутися: захарашення ментальності (свідомі і не-свідомі). І то треба притлумити. Ціле щастя, що маю не тільки мотлох. *Omnia tua...*

Рось каже, що Печера (особливо – екстремальна) прочищає людину (її змисли) від всяких шлаків. Що ж, дасться чути.

Я наразі не чув про прецеденти-аналоги до нашого проєкту. Мені, Назарові Гончарові, мандрівочка пахне і «заповіддю моєю» – «задрипанкою,

шинкаркою, перекупкою п'яною... моєю кралею мальованою». Му-узо! В тебе сильна доля?

Якби ми вирушили так, як задумував Рось, то Печера прийняла б нас на «Пе[й]сах» (знахідний однини, а не місцевий множини), у повню, а відпустити могла б на моє 39-ліття, у Папську Вельканоц, на Вербну Неділю за східним обрядом. Я вже починаю подумувати про провокативний перформенс: Я, Помазаник (глиною), і я, осел (і-я-і-я-і-я) в'їжджаємо в «Єрусалим» до Львова, проголошуючи ранню штучку Адама Загаєвського NIEDZIELA PALMOWA: «Христос розп'ятий вдосвіта,/ на тиждень завчасу, неголений,/ у брудному вбранні, із виразом/ заскочення на худому лиці...». Доля вирішила інакше: не вдається наптити ключа від Піхви Землі (Піхва Землі – на замку), отже, в ехспотикцію прийдеться йти через тиждень.

На дев'ятий день по Сашкові я ще на землі. Під склепінням церкви навпроти майстерні Ягоди хвилини три дослуховую відспівування. Під склепінням майстерні Ягоди навпроти церкви випиваєм по три чарки: я – за Кривенковий упокій, Ягідка – за наше здоров'я.

Потім іду по склепах по світло. Зовсім несподівано вдається надібати і придбати за 10 грн. саме те, про що йшло – новісінький ліхтарик на чоло. Задоволений вийшов я з крамниці, уважніше розглядаючи надбання, – і... мій внутрішній голос заскочено (але душевноспокійно, хоча й душевно, смаковито) вилаявся, здвигаючи внутрішніми раменами і заковуючи внутрішні очі до неба. Мій внутрішній слух почуває мою внутрішню тембрально-інтонаційну й мімічно-жестикалярну Кривенкоподібність: «ну ні ПІКа собі, ну це, ПІК, повний ПІКець, ПІК твою мат, україно моя роззявлена».

Щоб за 'надцять років «державности» не спромогтися – вже не кажу про щось суттєвішого – бодай на косметичну ре-форму «фонаря»? Совецький знак качества, «ОТКЛ.-ВКЛ.», «ЦЕНА 4Р.25К. С ИСТОЧН. ТОКА». І цим я маю увінчати мою лисо-

чубату голову. П-ф-ф. Голову українського генія. Хоча, зрештою, ця голова лавреата премії бу-ба-бу за «ліжко моє українське» знає, що таке гротеск-грифонада-грим(аса), і визнає (навіть цінічно доцінює) певну контекстуальну доречність речей неприпустимих, які в іншому контексті відмовляються вкладатися в голову.

В голові ж засів цвяшок, забитий Покалем у день Сашкового похорону: найпам'ятнішим пам'ятником Кривенкові мусимо видати книгу з єдиним написом на обкладинці САШКО КРИВЕНКО, а в самій книзі – його вибране і зібране спомини про нього. Причому спомини не пафосні, а живі. Але чи маю я що про нього розказати?

Пам'ятаю, як помітив його (його неможливо було не помітити) на вступному творі, потім (на жаль, не серед однокурсників) я впізнав його (його неможливо було не впізнати). Наше спілкування було, на жаль, епізодичним і переважно якимсь «анекдотичним», тобто не цілком придатним до опублікування. Але, виявляється, для глибини симпатії і поваги зовсім не потрібно пудів солі, з'їдених спільно. Не знати й звідки знаєш, що цей чоловік – наш, що він – твій езотеричний спільник, і не знаєш, як розняти радість і заздрість (світлу, аж прозору), що щось добре він уміє ліпше за тебе. Час від часу ловиш себе на тому, що для твоєї внутрішньої впевненості важливо знати телефонний номер, за яким можна його видзвонити.

Переважне метафоричне враження від зустрічей із ним – ніби від тонізуючої дози свіжого живого пива, і дуже рідкісне – ніби змучення, що п'єш-п'єш, а все тверезий, невеселий і нема наснаги ні далі пити, ні думу гадати, ні залупити і так ходити.

Старий! Братіку! Просто «допити пиво, яке Ти не допив», але «дописати Твої статті», «доозвучити Твої думки» – даруй, сумнівно, чи мені вдасться, буду старатися дати раду зі своїм... Дозволю собі присвятити Тобі мою пробу есею, мій есеїстичний дебют, і дозволю собі сподіватись, що воно припало





б Тобі до густу. І вибачаю собі евентуальні недоречності, чи то пафосні, чи то іронічні, чи просто дуречні. З другим адресатом дедикації мені, на жаль, не випало бути знайомим особисто, знаю про нього тільки із книг і з «джерел» ще менш достовірних. В його випадку важлива не так навіть причетність до вертепу, як печероподібний «гриб господній» і поняття «воскресіння».

«Великий вівторок» випадає на концептуально для мене величезніше свято — Всесвітній День Землі: якраз би заглибитися. Але Земля ще знов не готова прийняти в себе нас живих і здорових, очевидно, відзначає цей свій «червоний день календаря», хоча він для неї буденний, черговий кривавий день людського кровопролиття. Такий самий як «велика середа», 23 квітня, дата, яка старим стилем причетна до Покровителя мого рідного міста. «Святий Юрій землю відмикає». Вирушаєм. Первісно задекларований список мисців-вирушальників зазнав змін (замін), залишилися лише ми з Росем, інші — інші. Жаль, що не йде мій улюблений перкусист Надольський. А я вже уявляв, як він буде імпровізувати на мою ритмічну тему:

«а печера/ рече:/ па»...

Мої супутники заїжджають по мене до мене додому раніше, ніж я туди повертаюся з не такої аж романтичної — земної, приземленої «експедиції» і п'ють каву в очікуванні на мене. От і я. Ромко знайомить нас. Всіх називає на ім'я. Боже, коли я навчуся запам'ятовувати з першого разу?! Симпатичне (таке, яке викликає довіру) лице спелеолога, про якого я вже чув від Рося як про «Шацю» і якого сам для себе перехрестив на Schatz-Скарб, здається мені звідкись знайомим.

Знайомим (але відомо звідки) є лице й ім'я киянина Івана, художника, з яким ми вже раз бачилися. Мальовидел його я ще не бачив, але помітив, що його обличчя — здається, ідеальне для втілення образу вертепного чортика, чи чортика зі «Снігу у Флоренції», чи навіть Мефістофеля, або, наприк-

лад, Пана; мінімалізм міміки дозволяє здогадуватися, що в його творчості можна сподіватися на «щось цікавого».

Знайомим є наш водій Віталій. Належить до людей, яких зустрічати радісно. Приємна несподіванка. І щемливе нагадування про незабутнього Крістіяна Льюйдля. З Віталієм ми познайомилися 17 вересня 2001 року в Австрійській Бібліотеці у Львові, де Крістіян відзначав свій «День народження деінде». Святкування продовжилось в «Ляльці», на концерті, де грав і Рось, який десь недавно повернувся з мандрів. Тоді, власне, Рось розповів мені в двох словах про свій прожект і оптимістично спитав: «а ти пішов би в Печеру, правда?». Крістіян був чи не першим, з ким я поділився цим, і безперечно першим, хто безумовно радісно підтримав цю ідею, моментально розвинувши її до фантастичного прожекту тунелю *Львів—Відень*, який би урочисто відкрили спільною артистичною мандрівкою я з Росем і Крістіян з Оттом Лехнером, сліпим акордеоністом, автором акомпанементу до Крістіянових «найменших компетенцій». Льюйдлеву пісню UNTERWELT з іншого альбома з іншими інструменталістами, неодноразово співану й на українській землі, я заспіваю під українською землею, і обов'язково мовою оригіналу, бо в переспіві мені не вдалося передати автентичний звукопис, який до печерного бриніння надається якнайкраще. І я в глибині душі лелію мрію, що вібрація, хвилювання мого голосу докотиться по-під землею, долине по-під яром-долиною ген до кладовища в Лінці, до Крістіяна...

Я не озвучую своїх рефлексій, хоча насправді я перебендя, переборщливо перебірливий у словах, але балакучий. Але я балакучий в собі, а на люди — мовчазний. Примовляючи «зараз-зараз», перевіряю чи нічого не забув. Обмацую свої кишені, зазираю в наплечничок (від Крістіяна), позичений спальник — замотаний в позичену підстилку, дістаю з комірчини стару куртку (така на ваті, здається). Готовий.

Відмовляюся від кави перед дорогою. Зранку з'їв варене яйце і почав обдумувати таємно, але не фанатично ідею посту. Просто задля чистоти вражень від Печери збирався відмовитись від будь-яких допінгів, психотропів, афродизіяків... Клізми собі вставляти не думав. Думав про печероподібність деяких речей...

Ну, пора! Цілунок жінці, па!.. «Вважайте на мого чоловіка»—це вона до моїх супутників. Я стараюся переконати себе, ніби не переймаюся тим, що би цей світ втратив, якби *той...* той-во...

Рівно в одинадцятій виїжджаємо з мого проспекту Свободи. Вручаю Росеві звуковидобувач — забавкову «пр-др-кр»-сигналізацію, у відповідь отримую дзвіночок. Тут же прилаштовую його собі на політичку-повитичку-гарасівку-поворозку-стяжку-зав'язку...— я, агнець доволі рахманний, не пропаду на жоднім світі.

...Минаємо пам'ятник королю Данилові, в ристуванні і «замаскований», — коневі, напевно, розпишуть крашанки (жа-а-арт, знаю, готують атентат на патину)....

Заїжджаєм по дорозі на Дорогу Кривчицьку по фотоштатив, далі з'їжджаємо в Кривчиці добрати ще спорядження. Поки Schatz залагоджує цю справу, я, користаючи з okazji, довідаюся дискретно, що він — Володя. Тепер я володію певним конкретним знанням, необхідним, як не крути.

Рось ставить пиво. Неймовірно легко зрікаюся ідеї посту. Не через ласість до «халяви», не через слабодухість (якось я вже говорив був три дні і міг би ще, але це — все одно, теж — «нудно», як записав я в п'єсі Назара-Назара Багнета-Багнери). Не через Сашка, хоч про його пиво я тоді собі все-таки згадую. Просто душа бажає свята, тобто свято в душі вже є, душа бажає свята для піднебіння. Але не перебирає в пивах. До речі, про Піднебіння: файна назва для артпроєкту. Зрештою, насправді, напевно, якраз піднебіння слід би вважати домішкою душі.

Виїжджаємо під верх «до Стовпів», тобто до місця, де за мого дитинства ще стояли велетенські залізо-бетонні «кльоцки». Хай їх походження і призначення залишаться для мене таємницею, дізнатися б чим і кому вони заважали... Сюди малим виходив я виглядати тата з роботи... Трохи вверх і наліво — моя Над'ярна (навіть в самій цій назві — добрий кавалок моєї ідентичности), але нам зараз — вниз наліво.

Минаємо цвинтар, на якому мамина мама — моя бабця Маруся (Марія Назарівна) зі своєю мамою — моєю (пра-)бабцею Ганьою, спомини про них — як це мовиться — оживають часом, а про діда Павла і прадіда Назара, котрі спочивають в Ярославі над Сяном — тільки спомини про не мої спомини...

За хвилину непомітно для мене (бо відволікся, відповідаючи Віталієві про програму «Остання Барикада») минаємо ще один цвинтар, на якому мій тато. Падку мій, як це так? Хоча, зрештою, «будь розумійний», — повторюю собі мої такі слова, котрими дитиною звертався був до тата, слова, свого часу (згодом) вичитані з татового щоденника: «будь розумійний». Таж гріб — це тільки гріб, і тато не там, а деінде. І я — один із прихистків його *деінде*.

І сам я перебуваю в тісно-щільно притулених паралельних світах: я в собі і я в компанії. Виїжджаємо на трасу, і мене проймає тінь страху автокатастрофи. Відганяю тінь пивом. Гех, Сашко. Чого ніхто не шепнув йому: «молодий, не їдь»?!

Їдемо, балакаєм... Ближче до Золочева знов повертається тінь. Тут похований мій стричний брат Ромко Гончар, син репресованого греко-католицького священика, отець Ісидор, монах-василіянин, фактично фанатик, засліплений любов'ю до Ісуса Христа, за якою, здається, світу божого не бачив. Він загинув, автокатастрофа. «Бог забрав його до себе на Великдень». Про це він і мріяв, називаючи смерть поверненням додому. Якби Церква не засуджувала самогубства, він, мабуть, простибі, з приємністю і сам пустився б на той світ. Той, який за його уявленням (у моїй інтерпретації) відкривав





після другого Христового пришествія для формалізованих праведників життя вічне, а для формалізованих грішників – вічне небуття. Але хіба змарнувати свій Дар Творця, обмежуючи свою творчість до дотепности догматичного трактування догм – не гріх? Не самогубство? А вважати продовження роду лише породжуванням могил, хіба, особливо священичому синові ще й налаштованому на царство небесне, на воскресіння, хіба це не святотатство? Абсурд і парадокс. «Дурній тебе пип хрестів» – сказав би Крістіян. Але зрештою, прийняти свою долю як благодать – це благодать. Якщо твій *modus* не занадто баламутить ближнього. Вибач, брате, що дозволяю собі дискутувати тоді, коли не можеш опонувати, але колись-то ти вже чув від мене щось подібного.

Набувся я в юності свідком (і для себе арбітром) теологічних та гуманітарних дискусій Романа (тоді ще не Ісидора) з моїм татом. Для мене переконливішим виявлявся тато.

Тато не був безбожником, і його моральні імперативи не особливо й відрізнялися від християнських, але до Церкви ставився більш, аніж скептично. Для совецького режиму він був «неблагонадійним». Кому-няки до релігій (крім комунізму, звичайно) ста-



вилися вороже. Для тата соціалізм із людським обличчям (причому, і національно свідомим, і усвідомлюючим володіння «аркодужним перевисанням до народів») був би не тільки прийнятним, а й приємним. Отже, по-моєму, тато мав неупереджений вільнодумний погляд на світ. Тато вірив у Вищу Силу, вищу за всі доктрини і конфесії, – у Природу. У природу речей. Нераз повторював: «не в людях зло, а в путах тих, у тих кайданах, що їх скували», «кожен нарід має такий уряд, якого заслуговує»... Приповідки любив. Любив людей, і не любив людсьок. Любив Поезію, в широкому значенні слова. Був моїм першим учителем Поезії. *«Поет Серця!»* – це тато про свого Тата – *«... як Він сіяв, як Він любив світ... І Велику Україну. І поле, і небо...»* Це й про нього самого. Був пророком і чудотворцем. Прогнозував ще тоді, коли про це тільки мріяли як про чудо, коли ще ніяких рухів за перестройку й на обрії не було, передбачав, що союз нерушимий розпадеться. А чудеса?... Не тільки я свідок, як тато *воскресив* Осипа Турянського: у 1987 році повернути це ім'я в літпроцес видавалося для багатьох іменитих чимось **поза межами** можливого...

«...любив Правду, тому так передчасно...» Не витримало серце, упав на вулиці Просвіти/Дарвіна... Під відкритим небом (опиняючись тут, відчуваю щось подібного на Агорафобію – страх перед просторінню). Падаючи, міг, мабуть, мати враження, що насправді це падає Корняктова Вежа. Справа на горі – Св. Михайло. Михайло-Тома Гончар дорожив своїм ім'ям. Про те, чим воно йому було дороге, і ще багато-багато про тата мушу розказати. Скільки раз брався я воскресити тата для людей, завжди перебірливість у словах казала: «зажди». Докори сумління заспокоював тим, що *я*, мовляв, – татове продовження...

...розповідь про подорож до Печери продовжується...

Через Тернопіль проїжджаємо, не зупиняючись, щоб часом не зависнути (Тернопіль – місто сприятливе і приємне для зависань).

Дорога веде на Тереховлю. Перед Тереховлю, в Кровинці (звідки той, за ким «вся Україна плаче») вказівка на Лошнів (звідки той, чиє я продовження)... Моїм пам'яті ця вказівка щось підказує, згадати, як малим я «виховував» тата: «*як не будеш чемний, не візьму тебе з собою до Лошнева*», згадати про задум, який давненько чекає продовження:

### **GEBURTSORTE**

/есе//експозе/

Freiburg im Breisgau – місце народження мого, тепер 6-літнього сина. І моє місце народження як батька. Минуло вже 5 літ, як ми повернулися на Батьківщину до Львова, мого місця народження. Однією з улюблених приповідок мого батька була така ремінісценція з української літератури: «народжуйте себе, – не будьте самовбивцями».

Якнайширше трактування поняття «народження» як процесу пізнання і творення себе і довкілля є ключовим підходом у розмірковуванні про те, наскільки взаємовизначальними є людина, простір і час.

Моєю темою є моя родина, мій Львів, моя Галичина, Україна, Європа, мій світ, мій я.

Проблеми історичної та духовної спадщини, міжгенічних та міжлюдських стосунків, проблеми виховання, творчості, мови, батьківщини, ностальгії доречно було б обдумувати під час сімейної подорожі по місцях народження моєї родини:

*м. Львів* – місце народження моє і моєї дружини (1964 р.н.) Наші батьки мали немало спільних знайомих, але особисто, здається, не зналися. Ми, проходячи 5 років тими самими університетськими коридорами, познайомилися аж через пару років по тому. Завдяки любові до літератури та мистецтв. Тут – пункт відліку, звідси вирушаємо в подорож і сюди повертаємось. Мій досвід життя в цьому місті підказує мені застановитися над тим, наскільки змінився Львів навіть за моєї пам'яті, тим більше порівняно зі Львовом Богдана Ігоря Антонича, чи Львовом Івана Франка, порівняно з часами вулиці Гончарської і гончарської вежі, чи з часами короля Данила. І наскільки ще зміниться, і як змінить мене, і яким мене запам'ятає.

*с. Лошнів* – місце народження мого тата (1935 – 1988), мого першого учителя поезії. Тут я провів перших пару років свого життя, з яких не пам'ятаю нічого, але які не стають від того менш доленосними. Не менш доленосними для мене є й роки життя мого тата, чий вплив я з роками усвідомлюю все глибше... Серед татових приповідок були і ці дві: «дітям (учням) слід перевершувати батьків (учителів)», «батькам слід вчитися в дітей»...

У Львівському Архіві я довідався з Лошнівських метричних книг, що мій прадід Михайло Гончар був Михайлом Третім у свого батька Максим[іліан]а: двоє попередніх померли в ранньому віці. Мій батько Михайло Гончар цього не знав, але він знав, що таке берегти мову твого віками гнобленого народу... Тим болючіше мені, маючи українську філологію в крові від батька-матері, чути тут жажливий суржик. З роками росте мій моральний борг перед

татовою пам'яттю і перед моїми земляками, які теж завинили переді мною і перед Батьківщиною. І чи зарадиш тут своїм блаженним есеєм?

*м. Ярослав* (Rzeczpospolita Polska) – місце народження моєї мами (1937 р.н.). Давнє українське за народженням місто, з добряче позатираними слідами українськості. Тут похований мій прадід Назар, тато маминої мами, красень (ще й фотогенічний), колійовий службовець, який загинув під поїздом. Ховали тільки тіло, без голови. Бабця була переконана, що поплатився власне за свою українськість. І все ж вийшла за поляка Новака. Бабця казала, що був дуже добрий. Але родинне щастя не було тривалим. Після виклику на Гестапо помер від розриву серця. Чим йому погрожували, не казав. А через 2 роки (у 1945) під загрозою фізичного знищення мамина сім'я була змушена тікати. До Львова, де згодом в університеті моєї мамі судилося зустріти мого тата.

*м. Фрайбург* (Deutschland) – місце народження мого сина (1996 р.н.), мого найбільшого вчителя, до якого мені як учневі ще треба дорости... Народжувати його у Фрайбурзі нам довелося завдяки дослідницькій стипендії моєї жінки, германістки. Проживши тут достатньо довго, щоб можна було пристойно навчитися мови німецького народу і даремно змарнувавши таку нагоду, я зрозумів, але не можу виправдати рускоязычне населення України, яке всіх везде прекрасно розуміє по-руськи. Мені ж виправданням може служити моє перебування тут на правах свідомої тимчасовості та родинно-поетичної герметичності. Тут народився не один із моїх творів. Хоча справжнім місцем народження твору слід би, мабуть, вважати творця; а може, і навпаки – це твір є місцем народження творця? І літературний твір має місцем народження мову, і сам є місцем народження мови. Чи необхідно на собі і на свому оточенні перевіряти-з'ясувати наскільки справедливо кажуть: «щоб збагнути поета, треба побувати

на його батьківщині», «мова – дім буття», «скільки мов знаєш, стільки разів ти людина»?

...розповідь про подорож до Печери продовжується...

Ми в Чорткові (звідки той, хто нас везе і можливо поведе). Поки Віталій йде напитувати ключа від «Млинків», підпила пива й тому зголодніла решта ехспотикції йде на базар і гіперболізовано накуповує провіанту аж на три-чотири дні, хоч заповідалося, що йдемо максимум на два. Заморюєм черв'ячка чимось подібним на кебаб, заливаєм «Піс(т)нею», і до нас починає доходити, що, здається, з запасами харчів переборщили.

Їдем на Борщів, бо Чортківський ключник не має часу поїхати з нами і відімкнути нам *той* ключ, котрий вже власне від Печери: ключ від Пихви Землі сам на замку.

Їдем до іншої Пихви... Поки борщівські спелеологи узгоджують із Росем подробиці (чи то він з ними?), беру ще пива і зазираю під кришечку: я так і знав, як і загадав – Гонолюлю, перегони єдинорогів... Свято. Ціле щастя, що не Китайський Новий Рік із новим «самим веселим» вірусом планети. Свято іронії.

А Свято посвяченості (я аж просяв) настає «на рівному місці». Запитую в Івана, яке його прізвище; чую у відповідь: Михайло... Неймовірно і незбагненно втішно стає від такого сполучення – Іван Михайло. Імена мого сина, несподівано почуті як ім'я мого супутника, викликають почуття блаженства. Благодать просвітління сходить на мене, входить в мене невимушено легко...

Разом з ключем нам дають «печерного вовка», чи «крота». Хоча Кривенкового зросту і вдвічі шуплішого від мене Миколу з огляду на його статуру борше мож назвати «печерним черв'ячиськом».

Їдем далі. У Стрільківцях ставим авто на подвір'ї крайньої хати, перебираємся в лахи, які не жаль вимазати, споряджаємся.

Йдем. Як виявиться, іти десь кілометри три. Можна ще встигнути дозволити собі ремінісценції й рефлексії. На землі я покидаю гори недокінчених справ, яких ніхто за мене не докінчить і навіть братися за них не буде. Творчі задуми, серед яких наймаруднішу заморочку — підготовку фестивалю. Нічого, повернуся — прославлюся, і все піде легше (illusionne, dolce chimera sei tu). На землі — Вавілон земних проблем, в Лоно Землі нічого з ними пхатися.

Вже вечір вечоріє, сутеніє, на обрії жодного видатного горба, просто така собі хвилястість рельєфу, далека від мого стереотипу. Асоціативний образ гроту — скелястої гори, а в ній брамоподібної діри і рекогносціювання на ландшафті щось не надто пасовні одне з другим.

Раптом у пристійних вже сутінках (година десь дев'ята) виявляється — прийшли. Оце так. Ну так то так: стою над яром, над подовгастою западиною. Із дна вертепу, але не з найглибшої серцевини стирчить іржава труба-рура з люком зверху. Гм, ПришийПіхвіЗемліРукав-з-Дверцятами. Дверцята відчиняються, спускаємося в руру-рукав, по одному, по одному, передаючи вниз всі речі. Дверцята зачиняються. Я передостанній, за мною замикаючий Микола, який посилає наперед себе інструкції. Вмикаю ліхтар. Залізною драбинкою злізаю на дно досить тісної рури, — і etwas shocking: далі щілина, ще тісніша, до того ж висотою десь дві треті мого зросту. Приходиться йти навприсядки, протискаючись цим звивистим «коридором» між аж ніяк не гладкими стінками, трагаючи в руках без різниці чії саме наплечники чи спальники (чи власне одною тягнути за собою, а другій, витягнутій уперед, помагає, попихаючи юк, коліно). Не знаєш як довго це має тривати. Згадується сон, один із тих, які сняться не раз: ніби якісь катакомби, мусиш не знати навіщо (рятуючись чи що) влізти в... і потім хочеш вилізти з..., а «дорога» — вузька і кручена, треба якось неймовірно вигинатися і долати страх застрягнути.

Втрачаєш адекватне відчуття часу і відстані. Нарешті опиняєшся в просторіших умовах, можна стати прямоходячим, тут майже зал, можна при бажанні танцювати, але не дуже підскакуючи. Перевіряєш, чи ніхто не забутий, ніщо не забуте. Нас — шестеро душ, якщо не рахувати кози, купленої Іваном в гуцула. Та інших духових інструментів, і скрипки (скрипка має душку). Ще — мій дзвіночок.

Рушаємо далі, і в лабіринті мого мозку опиняється усвідомлення того, що ми — в лабіринті: роздоріжжя розгалужуються, — сам я ледве чи потрапив би знайти дорогу назад. До речі, при складанні паліндромів теж часто потрапляєш на роздоріжжя, які доводиться досліджувати на предмет перспектив і вибирати. Але в паліндромії почуваюся впевненіше, аніж у спелеодромії.

Досить скоро доходимо до «Хаток», але тут — незатишно, не-Роман-тично, не-Назар-тично... Переходимо на «Українську ніч». Тут і заночуєм. Але після екскурсії і після вечері.

Екскурсія до озера Нето: йдемо, ні, не завжди саме це слово підходить до способу нашого пересування, пересуваємося темпом зовсім не прогульковим-розміреним, а якось ніби когось доганяєм. Я у всякому разі. Мій ліхтар дуже часто пускає мого попередника, який пірнає в котрийсь із 2-3-4-5 каналів. Тоді треба негайно гукати: «куди?». Чуючи «сюди», покладаюся не так на слух, як на інтуїцію. Зупиняючись часом при якомусь «подивіться наліво\ \подивіться направо», добираємося врешті до озера. Над ним «Великий Комин», Малий (хоч не такий вже малий) ми вже бачили раніше. Комин, здається, нікуди не веде, має стелю, з якої над озером нависла при стіні довжелезна скалка (не сталактит, кавалок скали, який от-от відщепиться). Рівень води в озері на той час невисокий, контур «узбережжя» непросто простежити, на той берег не доберешся, хоч до нього — он «рукою подати», але той берег — прямовисна скала з розщелиною, яка вабить око своєю загадковістю. (Якби я мав льойд-



лівський звичай нотувати враження зразу, то потім не переживав би, чи не перебріхую — *примітка з письменницького бюрка*). Schatz набирає води нам на чай і на клюски. Ще пару фоток, і...

...повертаємося в табір. Микола, Віталій, я — гнали, — і вже на місці. Решта ще доганяють прогульководослідницьким темпом. «І як тут орієнтуватися?!» — це мій риторичний комплімент Миколі. Мое пиво знов дається взнаки, мушу відійти відлити. Десь тут зовсім недалеко мав бути так званий «готель» і поряд закапелок-виходок, де я вже був з тим самим бізнесом: лопатою викопував ямку, наповнював її, а вона порожніла, наповнення всякало в глину, — і я розумів, що лопата — не для мого бізнесу.

Іду, ніби туди, а виходить не туди: ні «готелю», ні «виходка». От тобі і в тубзик сховався! Заблудив... Неметодично потікаюся то туди-нетуди, то знов-нетуди. З вуст вилітає майже рима до «Печера» — «Холера!», подумки продовжую: «ясно, — згадую бабцине Марусине улюблене холера ясна! — ясно, що темна». І вмикаю ліхтар. Дзвіночок на ший мовчить. Закапелком свого підчерепного лабіринту думаю, чи признаватися вдома, що загубився, коли знайдуся. Вмикаю ліхтар. Так, головне — далеко не відходити. Знаходжу якусь шпарку, щоб відлити. Відливаючи, помічаю якусь істоту, що сіла мені



на лацкан куртки. Чорна. Подовгаста. Дужко-подібна. (Комашка.) Відрухово відмахуюся вільною рукою. Дивлюся під ноги, істоти не видно. Десь поділася. Сподіваюся, не убив душкоподібну...

Жалібненько проголошую: «ДЕ Я Є?» Звучить доволі музикоподібно. Повторюючи це як мантру, придзвонюючи дзвіночком іду кудись. «ДЕ Я Є?» — відлунує звідкись моїм голосом. Помічаю відсвіт. Ху. Знайшовся. «Я є/ де я є» (майже як у Льюїдла). Виявляється я знайшов не табір, а тих, що затрималися. Радісно хвалюся Володі: «А я заблудився!» — «Що, аж сюди?»...

Тут, у заглибинці, з якої відступила вода, Іван зліпив гротескного чортика і ставить його до фотографії. Глиняна кора дна заглибинки порепалася. Беру й собі листочок цього тіста. Катувляю з нього кульку і забираю з собою.

Володя (Скарб), бувалий в Озерній попереднього разу десь рік тому, орієнтується тут як вдома, талановито виводить нас до табору.

Хлопці лаштують вечерю, мають одного ножа, — витягаю свій складаночик, подарунок колеги-спонсора (формалізовано — ножика я купив за символічну смішну ціну, бо те, за допомогою чого можна врізати й дуба, не випадає дарувати, така от прикмета). Я витягаю файку, подарунок Костирка (міністерство охорони здоров'я попереджує...). Спеціально для Печери придбав доброго тютюню. Звиняйте, дядьку, — це я Набоці, — тютюн не той (теж добрий), яким Ви мене частували ніби й недавно, такий я курих і потім, поминаючи Тебе, добрих сорок днів. Для Печери я вибрав вже перевіреної фірми ORLIK, але ще не пробуваний сорт. Пахкаю

і міркую про феномен нюху: мені, курцеві файки, дим пахне інакше, аніж тим, хто поруч. Щось подібного зі слухом і голосом: мовцеві (співцеві) чути інакше, іншим слухачам — інакше. «люблю *sinead o'connor* / моєї мови по-моєму не чути нікому».

Моїх відчуттів Печери не відчути нікому. На нюх Вона мені якась нейтральна, якщо не зважати на епізодичний і зовсім неприкрий запах карбиду, який (карбід) дає світло Володі і нам за компанію, який (запах) досі асоціювався мені з великодніми залпами.

На інспірацію — Вона сугерує замість гротеску гіперболізацію моєї схильності до мінімалізму, до пра-пра-пра-футуро-при-при-при-мітивізму. Тому, при борщівському самогоні промовляю «ОГО-ГО». Без розГОлосу про асоціативну коннотацію: «Громадська Організація» ЛУГОСАД, де Гончар — це я.

При вечері в Печері цілком логічно говориться про печериці. Грибну тему мушу згадати в есеї, однак під іншим со(у)сом: і під землею мені вухо коле, коли без будь-якого стилістичного виправдання щось *їстинне* називають *с'єдобним*, коли кажуть *парень* (маючи на увазі зовсім не страву таку), коли доводиться чути звертання *риб'ята* (якщо це не пестливе типу *кацап'ята*). Я залишаю це без коментарів не тому, що без Миколи (який попри те демонструє й зразки приємнішого слововжитку, наприклад *талувати* щодо файки), без нашого провідника, я не годен дістатися на білий світ. Мовчу згіршений, але розумійний: і в нашій Піхві нашої Землі побували-наслідили москалі. ...*і могили мої милі* \ \ *москаль розриває*...

Доречно тут зачитувати словник Грінченка: «**накакати**...2) О великороссахъ: наговорить слова *какъ*: *Прийшов кацап, подивився, накакав, накакав та й пішов*». Ой не пішов, а какає і какає нам на вуха. По-моєму, в Україні, публічно (тобто не приватно, між собою) послуговуватися-спілкуватися російською можуть тільки (якщо це не туристи, чи перекладачі, чи репатрійовані кримські татари, яким до речі вже би пора відмовлятися від мови своїх кривд-

ників як мови інтернаціонального спілкування) тільки загарбники, зрадники і їх нащадки. Одним словом — хами. Тут можна розрізнити хамів-невігласів і хамів-негідників. Коли чую російську з уст якогось можновладця, то не звикши думати погано, припускаю, що це — турист. Але якщо так, то допускати до влади туриста — це, ПІК, повний ПІКець! Перепрошую за ліричний відступ....

Не втримуюся з коментарями до бздурів щодо походження одного тільки слова («нецензурного») з всього лиш 5 літер (маю на увазі не того ліворучного в о ж д я), — вважаю, що семантично ширший і незмірно вживаніший синонім до *блягузниця* (є й дієслово *блягузнити* — верзти бздури, нісенітниці) і до *розкішниця* є зразком ономапої (афективної).

Не чують, і слухати не хочуть. Не перебирати в словах — це їм теж не зле виходить. Матюкайтеся на здоров'я, я теж вам поможу. Разом доматюкаєм, що Сашко недоматюкав...

...«Поганих слів» не буває, бувають нечисті енергії, з якими хтось вимовляє «нецензурщину». Я, доречі, за легалізацію принаймні легких матюків, тобто таких, які через інтонацію і контекст позбуваються (не набувають) пейоративності чи втрачають нецнотливість (повертають свою цноту). А часом навіть конкретне значення слова пропадає. Наприклад, перша буква — *ікс*, друга — *ігрек*, третя — як остання в слові «винюхуй» (доречі, ця назва за етимологією — це колишній імператив від слова *ховати*, спорідненого з *піхва*, порівняйте: *жувати* — *жуї* — *жвачка*). Так ото ж, іменник *хуй* («входитель в належницю») може переходити в розряд неозначеноособових займенників, порівняйте: *бог* його зна, *біс* його зна.

Хвалос-пеніс-мутон його зна, котра була година, пити самогон не хотілося, спати хотілося, я почав лаштуватися в спальник. Постелив на вже постелену церату підстилку, яка (я не знав) називається карімата (потім на землі почитаємо навспак: «а там і рак», Ірак теж там, а ще десь є Буш, але не бог







з ним, а біс з ним, добре, що не думав про це тоді на сон).

Віддав Віталієві куртку на ваті, бо в нього не виявилось спальника. Вода з Озера не спала мені на думку про втамування спраги. Спасся редькою, згадав про професора Редька, прадіда і тезка мого Юлька, – і мерщій вмостився люляти, сни снити. Та соловейко-Рось не дає. Щось там при столі глиняному балакає-балакає. Але врешті якраз тембро-мелодика цього молодика і приспала мене.

Перший в Печері сон – про Печеру, про мене в Печері, подробиць не пам'ятаю, пам'ятаю настрої – спокій, рівновага, дослідництво, увага (тлумачення сну: сон викликаний навколишньою і внутрішньою дійсністю – найістотніше враження від Печери: нема ейфорії, нема паніки, періодично мимовільно потрапляєш у медитативно-нірванний стан мислення, відсутності мислення як процесу, присутності мислення як стану, виходиш з нього повільно через думку, що люди, напевно, всі – глибинно, зосереджено мудрі, а дурниці скоюють, бо – забудьки, бо, збаламучені якимось подразником, виходять із себе, за межі своєї глибинної мудрости).

Другий і третій сни – про щось наземне, подробиць не пам'ятаю, пам'ятаю, що «от Фелліні більшево ожидає». Не чекав я, що сюжети печерних снів так моментально вивітряться з пам'яті, я ж не дивився в вікно, правда, будився не в повній темряві, а при засвічених свічках. При останньому у Печері і то тривалому пробудженні-додрімуванні на грані спокою й тривоги, сну й чування мене тримав дивний водоспадоподібний звук. Насправді це був звук пальників (чи грілок(?), хоча, здається, воно мало іншу назву). Микола варив клюски і чай. Вже не пам'ятаю, до чи по сніданку, пам'ятаю, що поки Рось досипляє, влаштовую Іванові (автору фігурки пані Сфінкс, яка примостилася поруч на поруччі глиняної лави) влаштовую печерну презентацію моїх книг. «Казки-показки про Байду-Немову», комікса, яким було застелено наш стіл, не пре-

зентую, бо вже встиг подарувати при нашій першій зустрічі ві Львові. Мінімум мінімумом коментарів. «ЛУГОСАД», «Книжечка Назара Гончара Михайловича» (перевидання доповнене), «РУС.УКРОБРАТНЬЙ РАЗМОЛВНИК», «ГРАНЬ ЗАОНАЧ». Три останні книжинки – самвидав. Останню, концептуальний палімпсест, Іван вже гортав у Росю. Зауважую собі без зауваження Іванові, що зараз вона відкрилася на такій штучці: папуга розпинається\ христос воскрес – раз\ христос воскрес – два\ христос воскрес – три\ продано\ фігуру повтори.

Презенти вручено, презентацію завершено.

Експедиція *must go on*.

Знов на озеро, але даліше, на Нежданку. І вже з козою, зі скрипкою і т.д. Вже чудити. Доступ – ще більш непрОстий. Але дорогу подолано.

.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....

Дорогу туди я встиг описати до презентації проєкту у Львові. Дорога туди тривала близько доби, опис – добрий місяць. Довгий місяць обмірковувань-формулювань, рефлексій...

...Минуло півтора року. Часу сплигло море-не море, але вистачило, щоб пережити купу інших проєктів (і не проєктів), не одну спробу повернутися до дописування есею (і до опису повернення з печери з'окрема). Тепер враження вже не зовсім свіжі, пора на спомини. До того ж конденсовані. Бажано навіть без «ліричних відступів», принаймні без надто вже далеких, без влізання в описи всяких інших

прожектів і переживань, щоб есей не набрав рис розлізлості й не перетворювався на безконечний. Давно вже пасувало б його викінчити, начинивши лише конечним. Хоча є спокуса продовжити цю ретардацію сюжету, і хочеться з'окрема, щоб збулося «пророцтво» одного мого знайомого слідчого — «в мемуарах будете писати, що Ви про мене думаєте»...

*Львів*

*Freiburg*

...Піддаюся цій спокусі аж ніяк не зразу, але не через стійкість у спротиві супроти спокуси, а ТОМУ ЩО насправді пора пережити ще купу инчих прожектів (і не прожектів), ще не одну спробу повернутися до дописування есею (і до опису повернення з печери з'окрема). Із переживань-пережиттів найважливіше — жовтогаряче, довгождане і несподіване: трепетне, тремке, щемке захоплення моїм народом, який врешті дозрів народжувати себе, власне, тою громадою, котра зуміла ТАКи зібратися, по(в)стати, щоб відстояти себе. І мене... Тепер важливо, щоб ніхто цього не забув, по-перше в поведінці, елегантній, але й становчій. Незабутній Гія Гонгадзе згадується мені нераз чутою з його вуст формулою вітання «які люди!». В веселій інтонації цього вигуку мені чомусь вчувалася нотка легкої приятельської іронії в акорді з риторичністю «ну, то які з нас люди?!». Питання питань саме в тому, які з нас люди і яким людям дозволяєм впливати на нашу долю. Мені соромно перед земляками і землянами, особливо молодшими, за мою безпорадність... «я, маленька сторінка історії...»

А про того мого знайомого слідчого не знаю я, що й думати, бо не аж такі ми з ним неподібні, тобто — як на податківця («фінінспектора») — він дуже навіть відповідав би образіві поета як «допитливого юнака», при тому не надто притомного, «все п'яного дівтака» (про вміст кишень, щоправда, нічого певного не відомо). В творчому аспекті споріднює нас схильність до концептуалізму (вибірковість

сприйняття й осмислення) та «проблеми форми» (усного та письмового оформлення). Плюс підкреслена ввічливість, ймовірно вияв питомої делікатности й вихованости.

Не певен, наскільки адекватно сприймаю, й наскільки адекватно сприйме він такий портрет-комплімент (звичайно, якщо йому взагалі трапиться така okazія), але хочеться вірити, що голосували ми за того самого, вже чинного президента, що і для нього головна ідея цього кавалка мемуарного тексту, інспіровано2ваного моїми рефлексіями на наше знайомство, буде близькою-рідною.

*«Ідея перформенсу «99 ліків» виникла при ознайомленні (журнал «Всесвіт», число таке-то, рік такий-то) зі списком формулювань, кому за що присуджували Нобелівську премію з літератури. Це нагадувало набір тостів, які незле було б виголосити. Щоб воно звучало універсальніше, треба було де-не-де вилучити зайву конкретику, де-не-де препарувати текст радикальніше, а ще обрамити все це двома гаслами від себе. Поки я впорався з цим першим підготовчим етапом, поки не так шукав, як чекав нагоди для виступу, з'явився ще один нобеліат. За якийсь час настала пора на ідею перформенсу «100 ліків» з присвятою пам'яті Івана Франка як першого українського кандидата на «Нобелівку», який, на превеликий жаль, до премії не дожив, не встигнувши навіть потрапити до списку претендентів за 1916 р. А нагорода могла б мати величезне політичне значення для національних змагань українців, а відтак і вплив на геополітичну ситуацію після Першої Світової. А так — самостійна українська держава тоді не вистояла, і тепер «маємо те, що маємо»...*

*«Шведський стіл» в концепції перформенсу «100 ліків пам'яті Франка» був якнайдоречнішим з огляду на Шведську Академію, котра присуджує премію імені шведа Нобеля, котру (премію) в рік смерті Франка отримав швед Гейденстам (Heidenstam, Гайдеништам). Той самий, свіжі переклади оповідань якого Франко*



опублікував зі своєю ж передмовою ще наприкінці XIX ст.

Поки концепція перформенсу визріла більш-менш остаточно, до Франкових роковин залишилося зовсім мало часу (не більше, ніж тиждень). Залишалось ще: написати відповідне приміщення, яке на намічену символічну дату виявилось вже зарезервованим; подумати, чи аж так принципово концептуально важливою є саме ця дата, — і врешті з легким серцем погодитися на ранишу, на переддень роковин. І замовити музику (само собою шведську).

Щойно на готовій афіші я помітив, що замість «шведський стіл» ліпше пасувало би «шведський столик» (бо — сто лків). Гра слів стала поштовхом для ідеї моєї авторської афіші зі столиком, з Франком із чаркою і з текстом, де він згадує поміж «прочих шведов» і Гейденстама. При тому виникла й ідея інформаційної шведсько-столокової скатертини із ксерокопій дотичних до теми матеріалів.

Нарешті, коли прийшли глядачі і прийшла пора починати, я встигши вже приготувати все для перформенсу, сам не був ще готовий. По-перше переживав, що як завжди щось забуду, переплутаю і т.д. А було би шкода, бо ідея ж просто геніальна — вс\*атися можна. Я сказав, що пора, а сам посунув до кльозету позгадувати не без ностальгії про часи мого акторства в молодіжному театрі: тоді мало не перед кожною виставою мало місце явище «приперло». [Ой, чого ж це я видаю такі інтимні подробиці не до сути?!]

До сути: поки я зосереджено (мугикаючи «гей, десь там» на мотив Франкового «не пора») допоначисляв у кожну чарку по невеликому лику, то вже був досить захмелілий від самого духу. А за сценарієм перший лик був моїм не останнім. Дивно, як мені все не перемакітрилося: всі маніпуляції вміло зманіпулював, усі гасла повисловлював. Останнє було таке: «шануймося, бо ми того варті — будьмо... на лаврах... уважні!» Після останнього, правда, було ще одне — «призволяйтеся!» На radoщах не відмовив я в прича-

щанні й собі. І то так добряче не відмовив, що потім не пам'ятав ні з господарями прощання, ні додому добирання...»

(Львів 27.01.04)

Так, виходить у мене, як сп'яна писане, заплітається! То те, то се, а де ж печера?

Повернемось до печери через три зачіпки (за дату), всі три дотичні до Австрії, Австрія ж доречна для продовження оповіді про печеру.

27.01.1836 — з'явився на світ Захер-Мазох. Спокійно, про нього при іншій okazji. Тепер про мою печеру, мій череп. У ньому загнулася була дефініція «захеризму» як рятівного розкошування від вимушеного страждання. (щоб не з-бз-дурити/ від болю/ ловлю втіху/ і з глузду з їжджаю/ вже в другій парі/ капельху/ ОК). Як окреслити (і подолати) мій «антициклонізм», — от питання. В голові густо, на дисплеї — пусто. В голові туго, на дисплеї — глухо. Мучу себе і текст. Вимучений перманентним саморедугуванням, нераз зупиняюся врешті на варіантах не конче переконливих для мене самого на той момент. Караюсь, мучуся і каюсь, хоч, можливо, й даремно... Чи навчуся легше, не так болісно, видобуватися з родовищ моєї «печери» на світло людське? Перебірливість у словах можна, звичайно, пояснити власне любов'ю до слова, любов'ю, що межує з обожненням, а відтак і зі страхом. І з'окрема, зі страхом, що навіть найелементарніші речі не піддаються адекватному висловленню. Слово, всемогутній Бог /бува/є або насправді безсилим, або просто глухим до молитов. Боже, тебе не чути!

27.01.1943 — пішов на той світ Павло Новак, мій дід по мамі, якого (як і татового тата) я не застав. Мама мала тоді 5 з гачком, з її дитячої пам'яті про мого діда до мене дійшло небагато, не дуже більше довідався я і від бабці, мабуть замало розпитував, але бабціні розповіді легко переходили в «плачі» за нелегкою долею. Про дідового тата, Василя Новака, відомостей було зовсім мало. Помер, як і його син, 33-річним... Історію з дідовим серцевим приступом

після спілкування з Гестапо, тему якого дід забрав із собою, в свою довічну печеру, слухав я від бабці не раз. На дідовій могилі на старому цвинтарі в Ярославі-над-Сяном бував. Щось більш-менш конкретного про прадідову смерть почув я вперше зовсім недавно від моєї свіжовіднайденної польської цюці: інтернований як неблагонадійний загинув десь в Австрії. Нова зачіпка для родинно-хронікальних пошуків у відповідному відгалуженні мого есею. Однак домислювати – ще більший простір, для якого відповіднішим був би інший формат оповіді, не документальний, белетристичний.

27.01.2005 – дата дедикації в книжці фрайбурзького письменника Мартіна Гюліха «Багателі». Моє і досі блаженське знання німецької все ж вже дозволяє мені позаздрити як коротко, стильно і ясно написано. Я як мінімаліст і мініатюрист вже вкотре задумуюся, чи варто було мені починати народжувати себе як есеїста. Пологи добряче затягуються, я заплутався в пуповині... До першої купелі ой як далеко... На обкладинці – потішна штучка: *Він, мовляв, наскрізь дозрів, щоб одного разу вчинити щось небезпечного. Настільки небезпечного, щоб світ не мав іншої ради, як від здивування остовпіти. Перед дзеркалом у ванні він, мовляв, вже потайки вправляєтья показувати знак «Victory».*

Під цим: *edition selene*. Австрійське видавництво, в якому вийшла не одна книжка Крістіяна Льюїдла... Між ними й та, спів'озвучена сліпим акордеоністом Оттом Лехнером, з яким я недавно зазнайомився у вже обезльойдлілому Відні. Отто розказав мені про свого піврічного сина, про його гикавку як у Крістіяна. Пожартували про реінкарнацію, я подумав про мою постпечерну льойдлеподібну гикавку, а розказав Оттові тільки про той концепт проєкту підземного тунелю *Відень – Львів*, який ми б мали відкривати...

В печері дещо я для себе відкрив.

...Над озером Нежданка приблизно на висоті Крістіянового вікна, з якого він випав, є величенька

пазуха з двома отворами. Той другий, котрий власне над озером, назвемо вікном. «Двері» ж є фактично прямовисним тунелем, по якому видряпуватися доводиться розкарячено, й обережно, щоб не на-ПКнутися. Тут, у дідька за пазухою, сиджу я край віконечка, та й так собі гадаю: нічогенька місцинка для Крістіянової пісні УНТЕРВЕЛЬТ, тільки я не дозрів і хлопці там внизу цілком незле музикають-імпровізують душевно і недешево (відкриття!: Віталій талановитий не тільки як художник, отак сходу взяв і заграв на козі, а я, як мало я знаю про тих, хто поруч!). Дозріваючи, розмотую факспапір, розфігльомальовуючи його по дорозі до озера: папір, розмотуючись, досягає пле-са, це зафотографовують, такий собі розвиток недавнього нашого з Росем перформенсу «Слухняний подив» з мистецького симпозіуму DE NOVO «Внутрішня сторона неба – земля». Такий собі. Скорше навіть калька. Поки музика стихає, калькулюю собі, що якщо не зараз, то вже й не буде як співати, пробую: не те щоб невдало, ніби й не фальшивив, але не так переконливо, як тоді, коли пробував сам для себе на землі. І тоді (ходячи Львовом) я знав, що мене хтось чує (якісь перехожі), і навіть тоді, коли голос виводив не туди, все одно воно мало автентичну енергію. В печері щось було не так в мені, напевно, я просто боявся, не так пУбліки, як публіки, перед самим собою, що я не потрафлю, я не зможу. І таки не потрафив по суті, не дозрів. Це ніби відкриття, відоме й давніше, але з тих, які являються знов і знов, як ті самі граблі по чолі. Я ж відчував, що не мій момент, не настроєний інструмент (я), але піддався не відчуттю, а якійсь самовроєній запрограмованості, мовляв – треба, то треба. І погрішивши перед внутрішньою стороною себе, тут же ж був собою самим покараний: самопочуття паскудне – самопочуття паскудне. (Пізніше ми виявили, Мінідиск відреагував співчутливо: запису як не було.)





Я не довго барився з реабілітацією. Тоді я знову став вільним. Інстинкт. Імпульс: «купатися чи не купатися» не було такого питання. Тут вже дійсно я ловив унікальну нагоду. Дивною здалась мені реакція нашого провідника, який тільки-но привівши нас до озера, казав: «ну, можна купатись». Тепер, коли я став роздягатися, він почав, пристрасно лаючись, залякувати мене, промовляючи й до моєї розважливості. По-моєму, він просто ревнував: мовляв, прийшов тут якийсь вперше в житті в печеру, ще й в мою, і лізе в моє озеро. Я вліз у воду (абсолютно голий, тільки в дзвіночку на шиї). Чи краще би сказати *увійшов*? Теж не зовсім те слово. Анатомічно-динамічно воно скидалося на кволу, загальмовану якусь гопаківську фігуру ... Але по суті і на відчуття (і не тільки моє, а й моїх агорафобів, і фотоапарата) це було щось достоту як священнодійство-таїнство. Правда, всю крижану привабливість води досвідчив тільки я. І вона — воістину божевиственна. Спочатку здається, не аж так і зимно, потім — о-о-ой, куди я попав(!), ще за хвилику — хе-ге, а тут можна жити.

... На землі з моїм поверненням, здавалось, мало б щось змінитися на краще. Я дослухався до того, що змінилося в мені радикально. Нових здібностей у собі не відчув. Але щось таки в тому є — виходити в світ, де є день світлий.

Світлі ми, агорафоби, розпрощалися на повороті на Лошнів (було ніяково від зворушення, як тепло в них це виходить), я, користаючи з нагоди, почва-лав провідати родину. Було таки якось рахманно, здавалось, ніби суржика відчутно поменшало. Здавалося, ніби проблеми побуту й буття не такі болісні...

В поїзді «Херсон-Львів» додому мені забракло тільки нейтральнішого (а може, просто приемнішого) повітря, а також пива. Пива в вагоні-ресторані мені якось не дуже привітно, але продали, а от повітрям там дихати не дозволили, мовляв закриваються. Я не особливо згіршений пішов собі з тим

пивом не аж через цілий поїзд у свій вагон, а тут же ж у тамбур. Пахло залізничним шміром. Що муляло, то це брак творчої сатисфакції. Ну сходив у печеру, ну скупався в озері, ну «екстремал», ну виніс із печери натуральне «шкельце» з якоїсь там геологічної породи, крізь яке тепер можна дивитися на світ, а *що* створив там такого! Потяг почав зупинятися на якійсь станції, я почав розглядатися, де я є. І вимовив це: «де я є?»

І знов заспівав це спочатку як печерну мантру, тоді як джазовий імпрровіз, доімпрровізувавши до горлового співу, отут я вже собі дав джазу! Печерно-первісного. Тепер відчув себе творцем. Блаженним!

Знов забракло пива, ще й закуртіло файки. Я наладував її, наготував сірники, але розкурювати ще не став. Я збагнув, що такому натхненному мені не боронитимуть файкувати в тому, ще 5 хвилин тому непривітному, ресторані. І не помилився. Я замовив пива, і поки його подавали встиг розкурити файку. Вони вже автоматично почали було казати «в нас не курять!», але зразу ж і розтанули: «та курить-курі-і-іть».

Поїздовий брехунець ввімкнувся на під'їзді до Львова. Спочатку якась російська попса, зі словами настільки банальними, що на щастя, і не запам'ятовуються, але вокал не гнусний, а мотивчик ліричний, — і не разить. Як багато важить природність інтонації. Потім попса українська, ще й якась просто анахронічна, бе-е: ригати хочеться. Славабогу, приїхали.

Трамвай: за мною сідають офіцери, розмовляють по-російськи. Тут я не витримаю, бо «де я є!». Питаю: «Хлопці, ви в якій армії служите?» Один відповідає без акценту, хоча трохи спантеличено: «В українській». Перепитую риторично: «Серйозно?» і не чекаючи відповіді, вистрибую, не доїхавши до зупинки. Вистрибуючи, продовжую подумки фразу з Миколи Куліша: «... чи по-українському?», згадуючи при тому Сашка Кривенка, оскільки фраза ця була й нашою.

Усвідомлюю, що мій вискок – діввацький, але радію цьому екстремальному діввацтву. По дорозі купую свіжий «Поступ». Цитата дня приблизно така: *честь – почесніша за почесті.*

Знов згадую Сашка. Думаю, потрібні успішні українські проекти, нехай не екстремально великі, нехай не надто екстремальні, нехай багато маленьких, але успішних.

...через півтора з гаком року, у Фрайбурзі дописуючи нарешті кавалок тексту, присвячений Кривенкові, як тепер виявляється – частину більшого тексту, озираюся на мої успіхи... Похвалитися було б чим, але гору надпочатих-недовершених справ – ніби горб, теж маю за плечима. Зрештою, й зі здійсненими (і то вдало) проектами не так все ідеально. Це ж не нормально, наприклад, коли від виникнення (до речі, у Фрайбурзі) задуму досить простого перформенсу «LIES DICH» до його втілення минає 8 років.

Де я є? Якою мірою в своїй сокровенній печері, якою мірою боюся в ній заблукати, а якою не боюся вийти на люди. І з чим.

Агорафобія – це ... з *фобією* ясно, *агора* ж не тільки відкритий простір, *агора* – це форум. Тут говорять. Обговорюють. І домовляються. І про **»(У)МОВНИЙ ВОПРІС«**. Останній абзац Андруховичевої газетної статті з цією назвою викликав мої нарікання на бога, який обділив мене талантом Дискутанта.

*Знов ві Львові*

Оцей есей є в мене чи не «останньою територією» для «з'ясування стосунків», і з собою теж. Тепер мені остаточно ясно, що не треба соромитися говорити й повторювати речі здавалося б очевидні, тим більше, якщо ці речі для багатьох не є такими аж очевидними. Тим «більшіше», якщо серед тих багатьох несподівано виявляєш людину, про яку думав як про стопроцентного однодумця. Отже, Юрку, за що боролися?

Якщо в аж ніяк не сприятливому статусі-кво «довіритися життю», нічого не роблячи, то матимем ще гірше, ніж маємо. Маєш рацію, виборча метушня політиків – це безнадійна галіматья. Але мати надію на те, що самі по собі всі люди стануть вільними, мудрими й толерантними? Майдан збрала ідея справедливості, яка як така є багатовимірною і має до того ж поліваріантність прочитання. Хоч мовного виміру багато хто міг взагалі не мати на увазі. Та й сама справедливість у мовній сфері залежить не лише від «майданців».

По-моєму, україномовність України має шанс тільки за умови дієвої політичної волі на найвищому рівні. Волі, звісно, підкріпленої коментуванням-з'ясуванням. Українській мові на її автохтонній території, а отже й Назарові Гончару, тривалий час завдавали кривди (і завдання триває). Особливо відчутно відзначилася імперська Росія (дорадянська, радянська, пострадянська), приклалися й хруні-перекінчики. Злочин проти мови треба кваліфікувати як злочин проти людства. Притягнути до відповідальності (фактично – в площині моральних оцінок) всіх співучасників у цій справі – не знати чи можливо, але важливо. І йдеться не так про покарання, як про відшкодування. Про відновлення справедливості щодо тих українців, котрі в гнітючих умовах таки берегли рідну мову. Якщо держава України неспроможна захистити українського поета, то навіщо така держава?! Якщо Назар Гончар максимум за півтора року не відчує якісної (доброякісної) зміни мовного клімату в рідній країні, то йому слід серйозно задуматися про зміну своїх географічних координат. Бо жити в себе вдома в чужомовному (навіть ворожомовному!) оточенні – це абсурд. Скільки можна терпіти посадовців, урядовців і парламентарів твоєї країни, які безсоромно звертаються до тебе не твоєю мовою?! Скільки можна терпіти засилля чужої мови в інформаційному просторі?! Апелювати до дотеперішньої влади не було сенсу. Але й теперішня наразі не тішить, а розчаровує.



Починати наводити лад у країні, творити справді цілісну, єдину націю треба з дому буття, з мови, — без такої єдності, без ментальної (в т.ч. щодо мови прочитання української історії) згоди в сімействі розраховувати на якісь видатні успіхи решти складових плекання щасливих людей блаженної сторони — наївно і марно.

Якщо сказати «хай буде все як є», то елементарно знайдеться кому почути це як «так держать знамя русифікації!», «да зачем мне етат українській, еслі я всех і меня все везде прекрасна панімают парускі»... Якщо ж хтось харизматичніший від мене, хтось із респектабельним реноме, а не з моїм дивацьким іміджем, хтось, скажімо, формату Андруховича візьметься переконати гаранта, щоб той теж переконував тих, хто цього ще досі не усвідомив, що Україна для української мови й українська мова для України — це природньо, оптимально, необхідно, доцільно-ефективно, елегантно, гарно..., то так воно і має бути.

?Уявляєш, Юрку, Ющенкові спічрайтери (назвімо їх промовниками) подають (а ще краще якби він сам від себе від серця виголосив) такий текст:

*«Каюся: лихий попутав, приїхав Путін, мені здавалося доречним продемонструвати зразок добросусідського вирозуміння, і я «для мовного комфорту» перейшов (і всю пресконференцію перевів) на російську, забувши про українське почуття. По совісті я мав би найняти драгоманів, щоб тлумачили з української на російську й навспак через чеченську, то був би перформенс гідний Назара Гончара. Російську мову він любив і любитиме, але «незалежність» нівроку змучила засиллям «вслікава і магучіва». Дайте відпочити! Дайте скучити...»*

*Індугенцією українська не слугуватиме, але поки держслужбовцям дозволяти виявляти зневагу до державної мови, поки сумління і свідомість не промовить до всіх українських громадян по-українськи, доти в Україні ладу не буде, не буде слави Україні.»*

Добре вже, першого абзацу нехай не проголошує... Але той другий...

А то їй-богу, не витримаю — (повний абзац!) — з прикрим серцем, але попрошу поетичного припултку в німецькомовній Німеччині. Буду знати, раз чужина, то чужина, раз я тут зайда-чужинець-приймак, то треба не так її (мою нову домівку) освоювати, як самому в ній освоїтися. В ній продовжувати народжувати себе

**UNTER[HEIDEGGER]WEGS**

**квітень 2003 — квітень 2005**  
**Львів — Фрайбург — Львів**

Можливістю писати у Фрайбурзі автор завдячує фрайбурзькому Kulturamt(y), родині Knipper(ів) та Walter(y) Mossmann(y)

татьяна\*щепанская  
теорія субкультур





Теорія субкультур — один із засобів опису явищ культурної диференціації сучасного суспільства. Утім, відомі й інші терміни для позначення тієї ж реалії, наприклад: контркультура, суспільні рухи, неформали, локальні мережі, соціальні страти, життєві стилі і под. Кожне з таких визначень передбачає акцент на одній із сторін досліджуваного явища: символіці, атрибутиці, ідеології (теорія життєвих стилів), внутрішній структурі співтовариств і типах міжособистісних зв'язків (теорія і метод соціальних мереж), місця в ієрархічній структурі соціуму (теорія соціальної стратифікації), соціальної активності і впливу на цю структуру (теорія суспільних рухів, контр-культури і под.). При цьому очевидна прикладна орієнтація більшості цих теорій.

Визначення «субкультури» охоплює практично усі перелічені аспекти, тому і є найбільш популярним. Це визначення базується на понятті «культури», фундаментальному в антропології, що не могло не вплинути на природність його укорінення в антропологічному (передовсім) дискурсі.

### З історії поняття

Саме поняття «субкультура» сформувалося в результаті усвідомлення неоднорідності культурного простору, що стала особливо очевидною в урбанізованому суспільстві. Колись поняття «культура» означало пануючу етичну, естетичну, світоглядну систему — фахову, підтримувану елітами і похідну від еліт, які здобували сакральне підґрунтя. Усе, що поза її межами, — сфера профанічного, побутового, — позбавлялося статусу «культури» (порівн.: повсякденні уявлення про «культурні» і «некультурні» — поведінку, смаки, мовні стереотипи і под.).

Хоча з'ява терміну «субкультура» у науковій літературі датується 30-ми рр. ХХ ст., дійсного поширення він набув у 1960-70-х рр., у зв'язку з дослідженнями молодіжних рухів. Спочатку на передній план виступає префікс «sub» (тобто «під-»), позначаючи сховані, неофіційні культурні шари, що є

підкладкою «денної поверхні» пануючої культури. Це поняття використовувалося поруч з такими, як *subterranean culture* (підземна культура) і *underground* (підпілля). Проглядається і звичне сприйняття неінституціонованих культурних явищ як низових — на протигагу «високій» офіційній культурі. У тому ж контексті (ідеології і практики молодіжного протесту проти цінностей суспільства споживання, трудової етики і технократичної цивілізації) використовувалося і поняття «контр-культура», що визначало ідеологію молоді як таку, що руйнує всяку культуру взагалі і протистоїть їй. Очевидно, що поняття «субкультура» спершу позначало явища, що сприймалися як не- чи поза-культурні. Згодом, однак, воно набуло іншого змісту.

Естетика, етика, ідеологія молодіжних співтовариств була визнана як особлива «молодіжна культура». Виявилось існування й інших культур (скажімо, дитячої), що відрізняються від офіційної, але цілком реальні, зі своїми нормативними і символічними характеристиками. Це надало нового життя поняттю «субкультури», утім, у трохи зміненому значенні. Тепер воно прочитується як позначення «підсистеми» культури, указуючи на мультикультурний характер сучасного суспільства.

У такому трактуванні концепція «субкультури» виявилася надзвичайно плідною як у науково-евристичному (програма опису різних сегментів і варіацій культури), так і в практично-прикладному сенсі. З цим пов'язаний ряд її модифікацій, серед яких в останнє десятиліття найбільш актуальна, мабуть, концепція «життєвих стилів» (*life styles*) — особливості ідеології, соціальної психології, споживацької поведінки, мови і символіки, у цілому особливості способу життя, характерні для різних соціальних груп. Вивчення «життєвих стилів» орієнтовано передовсім на моделювання споживацької поведінки їхніх представників. Утім, ідеологічні аспекти стилів життя перебувають у сфері інтересів політиків і особливо їхніх іміджмейкерів. Ще більш

очевидним є соціальний замовник вивчення суспільних рухів, що на практиці наголошує на організаційних аспектах цих рухів, засобах і можливостях мобілізації ресурсів, моніторингу владних устремлінь і под.

Визначення поняття «субкультура» ускладнено саме через фундаментальність основного поняття «культура» й існування величезної кількості його визначень. Не маючи змоги їх докладно аналізувати і навіть перелічити у рамках цієї статті, ми зупинимось на визначенні, яке вважаємо найбільш операційним (як засіб збору й опису емпіричних даних з конкретних субкультур).

Насамперед префікс «суб-» у сучасному контексті передбачає, що йдеться про підсистему культури як цілого. Субкультура не є самостійним цілим. Її культурний код формується у рамках більш загальної системи, що визначає основу даної цивілізації і цілісність даного соціуму (її ми і позначаємо словом «культура»). Субкультури, як її підсистеми, спираються на її культурний код (спільний для більшості і який є гарантом взаєморозуміння), а крім того, орієнтовані на постійний діалог з нею. Цей діалог може набувати форм «відновлення культури», її «розвитку», «відновлення традицій» — чи «протистояння», «руйнування» і под., але він є необхідним елементом само-

свідомості і самовизначення субкультур. Кожна з них визначається насамперед стосовно Культури (пануючої, загальноприйнятої, материнської) протиставляючи їй свої норми і цінності, або черпаючи в ній обґрунтування цих норм.

Більшість відомих визначень культури (і субкультури як її різновиду) акцентують обмежений набір її основних ознак. Серед них: знакові (спільність ідеології, ментальності, символіки, культурного коду, картини світу); поведінкові (звичаї, ритуали, норми, моделі і стереотипи поведінки); соціальні (соціальна група, страта тощо, обумовлена як носій субкультури чи «середовище, що її породжує») і усі вони разом (культура як «цілісний спосіб життя»). Підкреслюється ще небіологічний спосіб відтворення усього вищеприписаного комплексу (виховання, освіта — соціалізація, як засіб трансляції культурної традиції).

Усі ці ознаки можна узагальнити й укласти в рамках моделі культури як комунікативної системи. Комунікативна система містить у собі (а) канали комунікацій (комунікативні зв'язки і мережі. У рамках цієї частини моделі конкретно описуються типи міжособистісних зв'язків, структура співтовариств, форми спілкування і под. — соціальний рівень культури) і (б) засоби комунікації, тобто знаки і символи (тут фіксується культурний код — дискурсивні особливості,





зокрема арго і вербальний фольклор; атрибутика; символіка і мітологія матеріального світу, тілесності, простору і часу – тобто «мова» культури і у цілому її картина світу). Це знаковий рівень культури. Знаковий і соціальний рівні взаємодоповнюють, зв'язані, взаємно відображають і породжують один одного. На знаковому зберігаються і транслуються коди соціальних систем, поведінкові програми – ті самі звичаї і норми, про які йшлося. Соціальний рівень є субстратом і матеріалізацією цих кодів.

Говорячи про «канали комунікацій», ми маємо на увазі два типи: синхронні і діахронні зв'язки, тим самим підкреслюючи момент трансляції культурних кодів у часі, як необхідну ознаку, що відрізняє субкультуру, скажемо від моди (теж припускає спільність символіки, атрибутики, почасти ідеології, – але не припускає механізмів їхнього відтворення в часі).

Таким чином, наше визначення субкультури формулюється в такий спосіб: субкультура – комунікативна система, що самовідтворюється у часі. Це визначення може бути розгорнуте у виді моделі чи матриці, як легко заповнити конкретним матеріалом:

### **Субкультура**

Комунікативна система

#### 1. Канали комунікації

(соціальний рівень культури: зв'язки і співтовариства):

- а) синхронні зв'язки
- б) діахронні зв'язки

#### 2. Засоби комунікації

(знаковий рівень культури: цілісна картина світу, її знаки і символи):

##### 2.1. Спеціально знакові об'єкти:

вербальні (арго, фольклор)  
числа

ідеограми  
карти, гроші і под.

2.2. Ситуативно знакові (об'єкти навколишнього світу, що грають у даній культурі знакову роль). У тому числі їхні комплекси (коди):

просторовий  
тимчасовий  
предметний  
тілесний  
актуальний

Це визначення-модель є операційним засобом первинної фіксації й опису субкультур. Ця модель дозволяє фіксувати в польових умовах і враховувати в процесі опису максимальну кількість конкретних особливостей культури, водночас враховуючи їхнє співвідношення у рамках цілого (культури як комунікативної системи), а також робить порівнянними матеріали з різних субкультур. Водночас дослідник може зробити акцент на кожному із сегментів цієї матриці, враховуючи його місце в рамках цілого.

Дотепер найліпше забезпечені джерелами вербальні компоненти описуваних субкультур. Наявність вербальної специфіки – особливого арго і сформованого фольклору – служить найбільш яскравими і легко фіксованими ознаками існування субкультури. Можливо тому про багато субкультур поки нічого не відомо, крім їхнього фольклору й арготизмів. Ймовірно і те, що причиною є особливості наукового сприйняття, що склалося в рамках письмової і безсумнівно вербальної культури; тому і «видимими» для наукового співтовариства стають насамперед словесні компоненти. Інформація ж, виражена за допомогою інших кодів, не сприймається (вона вимагає спеціальних аналітичних процедур і здійснюється, як правило, з опорою на вербальні тексти як на «переклад» невербальних). Таким чином, вивчення цієї сторони субкультур може послужити ключем до розгадки інших.

### До питання про типологію

Далі постає проблема типології субкультур. Зручною видається типологія В. Соколова і Ю. Осокіна: субкультури типологізуються відповідно до типів спільнот їхніх носіїв. Зокрема, виділяються статево-возрілі (дитяча, молодіжна; додамо ще згадувані в літературі субкультури матерів, геїв і паркові збори пенсіонерів); соціально-професійні (автори виділяють тут робітників і інтелігенцію; можна конкретизувати, назвавши, наприклад, такі професійно-корпоративні субкультури, що знайшли певне відображення в літературі, як комп'ютерну, медичну, археологічну, а також армійську, жебрацьку і кримінально-тюремну) і дозвільні; релігійні й етнічні. Можна додати сюди ще територіальні – напр., земляцтва, не завжди пов'язані з иноетнічністю. До них примикають локальні субкультури (тут можна розглядати деякі міста і регіональні спільноти, що мають свої мовні особливості, фольклор, нормативні традиції і под.). В основу типології покладений принцип консолідації відповідних спільнот – він же визначає і джерело символіки (характерні риси тієї чи іншої спільноти – її вигляд, темперамент, соціальні інтереси, мова тощо – стають основою «мови» субкультури, що формується у цьому середовищі).

«Субкультурна» парадигма, відкриваючи очевидні дослідницькі перспективи, водночас ставить безліч запитань. Скажімо питання про мультикультурну структуру сучасного суспільства (чи можна описати його як деяку сукупність субкультур і чи розподіляється населення між ними без залишку чи є групи поза будь-якими субкультурами?); проблема взаємин між різними субкультурами: зо наявним уже тепер даними, багато хто з них перекриваються (напр., зафіксовані явища «спільної периферії» різних субкультур і «міграції лідерів»); проблема взаємообмінів культурних фондів різних субкультур і всіх разом – з панівною культурною традицією (роль їх як джерела інновацій, що забезпечують

в одних випадках стійкість культури у змінних обставинах, в інших – зухвалих її руйнувань); питання про співвідношення субкультури і співтовариства (соціальні спільноти: вікові, професійні й ин. – розглядаються як носії субкультур, «середовища, що її породжують», як результат матеріалізації знакової картини світу, трансльованою субкультурою, і т.д.). У будь-якому випадку, слід обов'язково враховувати розбіжність понять «субкультура» і «співтовариство» (у рамках однієї субкультури – тобто знакового, комунікативного поля – може існувати безліч співтовариств, що нерідко ворогують, ативно протиставляють себе один одному. Проте, вони користаються мовою однієї і тієї ж культури й у цьому сенсі творять єдине поле).

Можна продовжувати цей перелік, але вже сказане свідчить про перспективність субкультурної парадигми для опису сучасного суспільства. Вона має і прикладне значення – не тільки для реклами чи політичного менеджменту, але і як засіб забезпечення взаєморозуміння між різними сегментами соціуму, «взаємолумачення» їхніх культурних кодів.

*Переклала Лідія Лищак*



р альф \* ф о л ь б р е х т  
в і д            с у б к у л ь т у р  
д о   с т и л і в   ж и т т я



Британський дослідник молоді Dick Hebdige бачив значення стилів і мод субкультури насамперед у культурному «виклику гегемонії» (Hebdige 1983, 22). Водночас він наголошував на опорі субкультур щодо громадської панівної верхівки. Цей опір не чиниться засобами «дорослого» суспільства — дискусією і дискурсом, — а «виражається опосередковано: у стилі» (Hebdige 1983, 22). Рух Beat 60-х років також можна було б описати як «безмовну опозицію» (Вааске 1970), яка символічно порушувала суспільні традиції, не маючи чіткої мети свого протесту.

На відміну від самих мод, субкультурні стилі створюють «гомологію» (Hebdige 1983, 105), тобто взагалі упорядковану систему, яка показала дослідникам CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies — Центр сучасних культурних досліджень) чіткі зв'язки з класовим суспільством. До 60-70-х років молодіжні формування описувалися за допомогою специфічного для класу, прошарку або середовища поняття молодіжної субкультури, яка представляє ієрархічні стосунки між відповідною молодіжною культурою та домінантною культурою дорослих. У понятті субкультури завжди присутнє відхилення від вузько закреної стандартності культури дорослих — найчіткіше це виявилось у русі 68-их і субкультури гіпі, які виразно розумілись як антикультури.

Ворожість «громадського істеблішменту», яка передовсім спрямовувалася на рок-музику (заборона трансляцій по радіо, публічне знищення платівок), дала зрозуміти, наскільки ненадійним може виявитися панування і контроль способу життя дорослих над молодіжними культурними медіями. Це виразно кидається у вічі, коли ще раз подивитись тогочасні коментарі. Так міркував, напр., Hans Malchow у «Недільному листку» 3 липня 1966. Заголовок його статті звучав так: «Дрижаки у спину і крик у рот», де захоплення beat розумілось не інакше, як відома ще з часів антропoidів соціальна реакція натовпу,

масовий психоз та істерика, що їх використовують на масових мітингах: «Зв'язок і традиція відкидаються, власне уявлення оприлюднюється без зобов'язань щодо обмежень чи правил» (цит. за: Вааске, 1972, 46).

Ранні молодіжні угруповання переважно зберігали залежність від середовища свого походження, що також певною мірою визначало привабливість і доступність для молоді. Сучасні молодіжні культури доволі віддалені від своїх середовищ виникнення, оскільки самі середовища втратили свою єдину силу, і місце раніше з'єднаних із середовищем молодіжних субкультур сприймається сьогодні відокремлено від обраних та відсторонених формацій. Молодіжні формації найчастіше представляють «експресивний» та «інтерактивний» стиль поведінки. Символізм на рівні вираження (через молодіжний стиль) залишається все-таки обмеженим і не може подолати дрібнобуржуазність та соціальну бідність. Крім того, процеси індивідуалізації стосуються спочатку сфер чуття, не руйнуючи при цьому окремих партикулярних зразків поведінки.

Отже, з одного боку, належить поставити під сумнів концепт субкультури через розрив зв'язків із середовищем. З іншого боку, сучасні суспільства розвиваються з фрагментарною культурою, яка складається з підкультур з відчутним впливом на стилізацію життя, — хоча стосовно класової та прошаркової приналежності не беруться до уваги експресивні, естетичні та суб'єктивно-конструктивні елементи — типові для стилю дистинктивні інтереси. Тому я виступаю за те, щоб відділити поняття субкультури від класового стану і розуміти молодіжні культури у теоретичних рамках концепту стилю життя (пор. Vollbrecht 1995 a, 23ff.).

Стилi життя можна сприймати як експресивні зразки поведінки, котрі є очевидним і розміреним вираженням обраного способу життя і залежать від «матеріальних та культурних ресурсів і цінностей». Ресурси визначають життєві шанси, відповідні

можливості опцій та вибору, цінності визначають переважаючі життєві цілі, створюють менталітети і виражаються у специфічному зовнішньому габітусі» (Müller 1992, 62).

Візуалізація залучається знову і знову, вона пов'язана з реалізацією в дії та та походить від обраного зразку. Однак, оскільки оскільки наше знання не є надто залежним від походження і первісного дієвого сенсу, взятих нами через форми візуалізації, часто нав'язується дієвій особі чужа воля. (пор. Soeffner 1992, 10). Виходить, що «вибір» стилю життя залежить з одного боку від наростаючого тиску індивідуалізації, хоча, з іншого боку, він не є повністю вільним. У соціально-науковій дискусії про стиль життя питання наскільки стилі життя відмежувались від соціального стану їх носіїв, залишається відкритим.

Hitzler стверджує, що тільки у тому випадку можна говорити про стилі життя, коли дієва особа сама ідентифікується як стилізатор. Типово, що коли-небудь представлений стиль життя (у часі) є «вільно» вибраний актором з множинної «пропозиції» представлених (життєвих) – відчуттєвих – само – стилізованих альтернатив (більш – менш), і що він може бути знов відібраним (у певному часовому відрізку) «для селективної інстанції» та для очистки соціальних значеннєвих пропозицій і, як правило, це також відбувається» (Hitzler 1994, 79).

Ознаками стилів життя стають найчастіше репертуари і стилі зображення. Вони пропонують естетичні опції для виховання назагал. Тому вони сигналізують не тільки поверхневі звички споживання та дозвілля, але й приналежність до колективних способів життя і цінностей. Стилi життя запозичуються окремим актором «en bloc» з точки зору культурної пропозиції або затискаються нею та існують як «пакет» (більшою або меншою мірою оригінально) (Hitzler 1994, 79). Суттєву роль відіграють при цьому медіа (комунікативні засоби), котрі

передають відповідно актуальні пропозиції життєвого змісту та стилю.

Чотири суттєві виміри, які є виразниками стилю життя, є за Мюллером, по-перше, експресивна поведінка, яка проявляється у дозвіллі та зразках споживання. Другий вимір – це інтерактивна поведінка, виражена безпосередньо у формах спілкування та у використанні медіа. За допомогою цих інтерактивних зразків символічно відмежовуються кола спілкування, щоб у цей спосіб регулювати близькість та дистанцію. По-третє слід назвати вимір евентуальної поведінки, котра охоплює цінності і системи регулювання. Четвертий вимір ставить перед собою за мету когнітивний аспект, який керує самоідентифікацією, приналежністю і сприйняттям соціального світу (пор. Müller 1992, 63).

Прослідковуючи накреслену до цього часу основу життєвого стилю, і беручи до уваги молодіжні культури, стає зрозуміло, що вони характеризують і демонструють у своїх стилізаціях та експериментах над стилем життя не тільки приналежність молоді до якоїсь групи чи спільноти, але й також до даного габітусу і форми життя, котрим ці групи або угруповання почуваються зобов'язаними. Стиль – це частина великої системи знаків, символів та посилянь для соціальної орієнтації. Це вираження, інструмент та результат соціальної орієнтації. Відповідно до цього стиль індивідуума не тільки повідомляє, хто є «хто» або «що», але й хто є «хто» для «кого і у якій ситуації» (Soeffner 1986, 318).

Мати стиль означає спроможність пропонувати та інсценізувати свідомо для інших, так само як і для власного авторитету, цілісну інтерпретацію своєї особи. При цьому абсолютно не потрібно мати експліцитне дискурсивно-проміжне поняття або готове обґрунтування для пропонованого стилю. Необхідно лише знати і застосовувати в дії ті характерні селекції, за допомогою яких виникає та інсценізується певний стиль. У сучасних молодіжних культурах привертає до себе увагу естетичний компонент,



естетикотворче перебільшення буденності. Вааске (1993, 6 f) описує це як відмову молоді від «моделі соціологічного дискурсу» критичних рухів (студентський рух 68-их років), котрий відрізняється специфічним закликком-ставленням до моделі «етнологічного дискурсу» із зміною значення до «поведінки вираження». Замість переконання, боротьби, вимог про зміни світу тут йдеться про власне представлення за допомогою ексцентричних засобів вираження і технік бриколажу через порушення правил та напр. демонстрації стану нейтральності. Вааске постулює подальше зміщення наприкінці 80-их років до «постмодерністичного дискурсу», який крокує поруч з централізацією навколо власного «я» та постановкою «жити і дозволити собі жити». Така модель, яка зустрічається у технокультурі, характерна тим, що відкидаються зобов'язання, дозволені всі засоби вираження. «Звичайно, вартості та принципові позиції залишаються й надалі, їх потрібно випробувати, більше не залишилось розмов (Вааске 1993, 8), на які можна було б опертись».

Передовсім через вражаючі коди вираження молодіжним культурним стилям приділяється велика увага з боку медіа. ЗМІ займаються при цьому не тільки комерціалізацією молодіжних культур — вони поширюють їх через комерцію. Медіа скорочують певною мірою період напіврозпаду молодіжних культур. У епідеміях скандалів, загострення, узагальнень та знецінення вони пришвидшують розвиток і піднесення молодіжних культурних стилів і паразитично покривають свою користь. (пор. Vollbrecht 1995 b).

Давайте оглянемося: у 50-их роках поп- та рок-музика стають вираженням новоутворених молодіжних культур («тінейджер», «стиляга»). Молодь вперше створює власні соціальні середовища незалежно від світу дорослих. Ці субкультурні середовища є характерними завдяки (різному) застосуванню символічних засобів музики, моди та жесту вираження. Але вони існують також зовсім реально, коли молодь шукає «соціальних просторів і створює собі їх, у котрих вона навіть якщо частково, але існує» (Вааске 1985, 158). Молодіжні групи емансипували «поступово до субкультури, яка свідомо відрізняється від інтерактивних та комунікативних мод, зайнятих дорослими суспільних субсистем; вона має соціальний контроль, завжди намагається поширювати вплив на молодь; спільним вона вважає відмежування від традиційних норм і способів поведінки, дозволяє субкультурним традиціям та стандартам стати привілейованим ідентифікаційним потенціалом — за умови, що все це не буде мати форми тимчасового дитинства, а стане серйозною тривалою альтернативою» (Вааске 1972, 168).

Вже з кінця 70-их років субкультури відмежувались від процесів індивідуалізації та плюралізації суспільних формацій. Одночасно відбуваються процеси глобалізації через масове поширення і продаж за низькими цінами успішних продуктів рок- та поп-сцени, процеси узагальнення незалежних молодіжних культур до «цілісної культури»,



оскільки остання все більше асимілює молодіжні культурні елементи і стиль «молодості» запозичується іншими віковими категоріями.

З початку 80-их років молодіжні культури вже не сприймаються як антикультури. Виникли і новіші молодіжні культури, скажімо, в екологічному русі, хоча і вони трактуються як вираження протесту проти суспільних станів. Це меншою мірою стосується інфляційного за останні роки виникнення нових «стилів дозвілля», а також численних «груп» (напр. теди, скінгеди).

Так, наприклад, пролетарське походження зовсім не є необхідним для юнака, щоб стати скінгедом. Особливі соціальні обставини можуть навіть посилювати диспозицію «за» або «проти» певних молодіжних культур, проте прогнози «лінії життя» ходу від походження до середовища не є надійними. Однак, приєднання до молодіжних культур відбувається радше ситуативно, «аніж за короткочасно діюча стимулом привабливої організації, за прикладом друзів, котрі вже вступили у експеримент «іншого буття». (Вааске 1994, 23 ф). Полегшується це тим, що майже всі молодіжні культури, що зустрічаються у Німеччині, є імпортованими товарами (глобалізація через мас-медія) і вже тому вибраними зразками, котрі швидше асимілюються за естетичними, ніж за соціальними точками зору.

Приєднання до молодіжного культурного стилю не є проте цілком випадковим. З одного боку, вибір стилю залежить від суб'єктивного сенсу життя у біографічному контексті (як я можу показати, хто я є або ким я хочу бути? ), а з іншого боку, структурної площини, де значення знаку виявляється лише з контексту інших знаків. Не завжди легко розшифровані сторонніми коди життєвого стилю не можуть бути отже розміщені будь-як, тому що молодь постійно рухається, мандрує у знаковому світі значень, і через соціальне поширення елементи стилю знецінюються у своєму значенні.

У порівнянні з попередніми молодіжними генераціями, впадає у вічі, наскільки сильно сьогодні молодіжні культури поширені у медійному просторі. Особливо це стосується специфічних музичних напрямків. Це, однак, не мусить трактуватись у сенсі чужої культури або свідомої комерції (Adorno bzw. Enzensberger). Willis показав, що саме молодь розвиває специфічну «впертість», яка дозволяє, уможливує оригінально і виразно засвоїти засоби вираження тривіальної культури, деякою мірою розвивати їх, і таким чином створювати «можливості опозиційно незалежних і альтернативних символізацій свого «я»» (Willis 1991, 193). Культурна індустрія саме через свою поширеність та неминучість надає багатьом молодим людям відчутний шанс активно співпрацювати з буденною культурою, відповідно використовувати її як засіб вираження.

Більшість молоді орієнтується у нашні дні на модні переваги і сенсорні тлумачення молодіжних культур та використовує свої пропозиції у сфері вільного часу, передовсім беручи до уваги функції вираження і переживання. Вони залишаються звичайно за межами молодіжних культур — тільки маленька меншість належить до відповідного центру молодіжної культури і там виражається експліцитно.

Схильності і шанси до стилізації виражені по-різному, і вибрати певний стиль життя, сприймати його як сферу життя, сьогодні є для молоді тільки одна з багатьох опцій вибору. Тому в молодіжних культурах слід відрізнити, залежно від інтенсивності зв'язків, центр і периферію. Переходи є вільними, а що і хто належить до «основної течії», визначається самим оточенням і завжди по новому. (vgl. Вааске 1985, 158). Не кожна засвоєна молодіжна культурна емблема, не кожне надання переваги певному напрямку музики, тощо, є знаком того, що молодь центрує свій автопортрет у молодіжно-культурному стилі, який сам перебуває під впливом вічних змінних і обмінних процесів.

Аналізуючи молодіжну культуру виявляєш, що життєві стилі є індивідуально обмеженими і комбінованими, що може виразитися напр. у молодіжній культурній стилізації дозвілля, але в жодному разі не у професійному житті. Різницю між різними вимогами до дії та пріоритетами цінностей у різних підсистемах суспільства — з одного боку, орієнтованої на досягнення школи та професійного життя, з іншого — базованого на гедонізмі та споживацтві сектору дозвілля — молодь запозичує у свій власний концепт і стилізує її. Для техно, як типової культури дозвілля, це ставлення є навіть таким, що створює стиль: «gaves» (вечорам танців) у вихідні протистоїть надзвичайно непомітне соціальне «функціонування» у будні.

Автопортрет і групова ідентичність молоді спрямовуються та підтримуються ззовні завдяки розмежуванням. Формування молодіжних культур як на загал, так і окремих життєвих стилів, супроводжується проведенням меж. Розмежування орієнтоване на ідентичність та соціальну приналежність, отже на внутрішній зв'язок, з одного боку, та на соціальну дистанцію і відмінність — розмежування, з іншого боку. Таким чином молодіжні культури не рідко

мають нахил до етноцентричного групового формування, яке, щоб посилити зв'язки у власній групі, виключає відповідно інші культурні форми вираження, іноді також агресивні. Виходить, що групова приналежність може зумовити — особливо виразно та проблематично це було на початку 90-их років у справжньому середовищі скінхедів — етноцентричне відсічне ставлення щодо всіх, хто не належить до групи. Однак, множинність молодіжних культур не можна порівнювати з культурним збагаченням та толерантністю. Захопленню, котре викликає креативний потенціал молодіжних культур, неодмінно протистоять амбівалентні та проблематичні характеристики молодіжних стилів життя.

*Переклала Іра Яцків*



Д Ж О Н \* С Т О Р І  
ПОПУЛЯРНІ КУЛЬТУРИ



### Популярна музика

Популярна музика присутня скрізь і щораз більшою мірою стає невід'ємною частиною нашого життя. У часи моєї молодости я мусив її шукати, а зараз вона, здається, з'являється скрізь, хай куди піду. Ми чуємо її у торгових центрах, супермаркетах, на вулицях, на роботі, у парках, пабах, клубах, рестораціях і каварнях, у телевізії, кіні, на радіо. Окрім того, можемо її знайти у музичних крамницях, у наших особистих колекціях дисків, у музичних скриньках, на концертах і фестивалях. Наш музичний вибір впливає на наше почуття тотожності. Він також має вплив на економічну успішність музичного бізнесу. Останнім часом популярна музика, без сумніву, у зв'язку з її культурним та економічним значенням, опинилася в осередді зацікавлень культурологічних студій.

### Політекономія популярної музики

Згідно з Симоном Фрітом (Simon Frith 1983), праця Теодора Адорно, видатного представника франкфуртської школи, становить приклад «найбільш систематичного і найбільш критичного аналізу масової культури, і водночас виклик для кожного, хто бодай крихітку цінує те, що створив музичний бізнес» (44). У 1941 році Адорно опублікував надзвичайно важливий есей під назвою «Про популярну музику» (у: Storey 1994). У ньому сформульовано три конкретні тези, що стосуються популярної музики. Адорно вважає, що, по-перше, вона є «стандартизована». Згідно з ним, «стандартизація охоплює обсяг від найбільш загальних рис до найбільш конкретних» (202-203). Якщо тільки м'юзикл або ліричний мотив здобуде успіх, його використовують аж до повного комерційного вичерпання, що знаходить кульмінацію у «кристалізації стандартів» (204). Мало того, деталі однієї популярної пісні можна замінити на деталі, взяті з іншої. На відміну від органічної структури «музики серйозної» (наприклад, Бетовена), де кожна деталь виражає цілість,

популярна музика має механічний характер — у тому сенсі, що дану деталь можна пересунути з однієї пісні в іншу, без будь-якого реального впливу на структуру цілості. Щоб приховати стандартизацію, музичний бізнес вдається — як це окреслює Адорно — до «псевдоіндивідуалізації»: «стандартизація музичних гітів утримує постійне коло клієнтів через постачання їм, назвімо це так, матеріялу для слухання. Псевдоіндивідуалізація, своєю чергою, утримує їх у такий спосіб, що вони забувають про те, що те, що вони слухають, уже подавалося для слухання або «перетравилося» (206).

Друга теза Адорно говорить про те, що популярна музика поширює пасивне слухання. Праця у капіталізмі є чимось нудним, і звідси пошуки способів утечі, та позаяк вона також отуплює, то енергії на справжню втечу — потребу «автентичної» культури — залишається небагато; порятунку натомість шукають у таких формах, як популярна культура. Сприймання популярної музики завжди пасивне, нескінченно повторюване — воно підтверджує світ таким, який він є. «Серйозна» музика покликається на задоволення, що плине з уявлення, пропонуючи участь у такому світі, який він міг би бути. Популярна музика є «непродуктивним корелятом» життя в офісі чи у фабричному цеху. «Напруження і нудьга» праці схиляють чоловіків і жінок «уникати зусилля» у вільний час. Коли їх позбавляють «новизни» в часі праці, а вони занадто виснажені, аби вдатися по неї у вільний час, тоді «прагнуть стимуляції»: популярна музика задовольняє це бажання.

*«Її стимуляція неодмінно стикається з неможливістю докладання зусиль. Це викликає постійне знеудження — це коло, поза яке втекти годі. Неможливість утечі провадить до поширення неувagi при сприйманні популярної музики. Враження тут не вимагає докладання будь-якого зусилля. Навіть якщо і з'являється хоч якесь зосередження, то воно одразу випаровується і слухач знову опиняється у стані неувagi і розсіяння» (211).*

Популярна музика функціонує у чомусь на зразок діалектики змудження: її сприймання вимагає неухважності і розсіяння – і водночас вона викликає у слухача стан неухважності і розсіяння.

Згідно з третьою тезою Адорно, популярна музика діє як «елемент суспільної зв'язки» (211). Її «суспільно-психологічну функцію» становить викликати у слухачів популярної музики «психічне пристосування до механізмів сучасного життя» (211-212). Це «пристосування» виявляється у формах «загальної поведінки представників двох головних психосуспільних типів (...), типів «ритмічного» та «емоційного послуху» (212). Перший вводиться у ритм вичерпання і змудження від самого себе, другий виникає у сентиментальному стражданні, без огляду на реальні умови існування.

Політична економія культури має багато спільного з підходом Адорно. Згідно з Пітером Голдингом і Грегом Мердоком (Peter Golding, Graham Murdock 1991), двома визначними представниками цього напрямку, політекономія культури «*зосереджується на взаємному впливові символічної та економічної сфер колективної комунікації [залічуючи туди популярну музику]. Вона намагається виявити, як різні способи фінансування та організації культурного виробництва відбиваються на багатьох дискурсах і репрезентаціях у сфері публічного життя, а також на доступі до них різних споживачів*» (15).

Знаковим словом тут є «доступ» (важливішим, ніж «використання» і «значення»). Воно уявляє обмеження тієї концепції, відповідної в економічному вимірі, та невідповідної у вимірі символічному. Занадто часто ідея культурної політекономії бере до уваги не набагато більше, ніж розгляд доступу до текстів чи культурних практик чи можливості до них добратися. Політична економія рідко виявляє зацікавлення тим, що оті тексти і практики могли б насправді означати (текстово) або яке значення вони отримують у реальному використанні (споживання). Як зауважують Голдинг і Мердок, «на відміну

від останніх з'ясування культурологічних студій на тему активності споживачів, які зосереджуються на обговоренні інтерпретації текстів та використанні медій у найближчих суспільних укладах, критична політекономія прагне співвідносити розрізнені людські реакції з їхньою загальною позицією в економічній системі» (27). Це, здається, має означати, що обговорення споживачів є фікцією, позірними рухами у грі економічних сил. Поза сумнівом, важливою річчю є включення текстів і практик, скажімо, популярної музики у сферу її економічних умов, однак цього не досить, аби переконувати, що, чинячи це, так само здійснюємо аналіз важливих проблем, що стосуються її сприймання і використання серед споживачів. Політекономічний підхід загрожує, попри його гідні подиви наміри, зведення всього лише до економії.

Політичну економію культури цікавить майже виключно потужність музичного бізнесу. Тут прикметним є погляд Леона Росельсона (Leon Rosselson 1979):

*«Більше, ніж у випадку будь-якого іншого сценічного мистецтва, над світом пісні домінують, з одного боку, люди з грішми, а з другого – цензори моралі. Можливість появи альтернативних голосів, які були б чутні, завжди невелика, а часом, як-ось зараз [1979], її немає зовсім. Переконавання, що пісня – це повсюдно доступний товар, ілюзорне. (...) Правда полягає в тому, що пісня є приватною власністю сфери бізнесу» (40-41).*

Тут закладається, що музичний бізнес визначає споживчу вартість продуктів, які він витворює. У найліпшому разі споживачі пасивно сприймають те, що пропонує музичний бізнес, а в найгіршому – є культурно наївними і зазнають ідеологічної маніпуляції з боку музики, яку слухають. Росельсон, наприклад, вважає, що музичний бізнес «дає публіці те, що хотів би, аби вона хотіла» (42). Він стверджує, що спосіб сприймання чогось залежить від способу його продукування. Музичний бізнес – це

бізнес капіталістичний, отож його продукти є капіталістичними продуктами і як такі підтримують ідеологію капіталізму.

Росельсон також вважає, що альтернативну можливість для капіталістичної музики, яку продукує музичний бізнес, становить «музика фолк» (як завдяки її закоріненню у докапіталістичних суспільствах, так і через її «антикомерційну» практику в капіталізмі). Поп-музика «не здатна сказати щось вартісне про світ, у якому більшість людей живе, кохає і працює» (47). «Музика фолк» – це пропозиція автентичної музики «народу». Звідки це відомо? Наприклад, з конкурсу, що його провела газета «Sunday Times»:

*«Коли «Sunday Times» оголосила конкурс на найкращу пісню про героя спорту, жоден із тисячі зголошених не вдався до рокової ідіоми чи хоча б компромісного жанру, яким є балада. У 75 відсотках використано ідіому, яку можна згрубша описати як фолкову або баладну. (...) Найпевніше, коли люди мають потребу висловитися на якусь тему – іншу, ніж закоханість підлітка, – то зразки ідіом року чи поп-музики виявляються непридатними. Народна традиція (...) все ще залишається придатною» (50).*

Можна, звісно, поставити питання, чи читачі «Sunday Times», як також завсідники фолк-клубів (поза сумнівом, обидві ці групи мають між собою багато спільного) є вповні адекватним прикладом «народу».

Натомість немає сумніву, що музичний бізнес володіє величезною економічною і культурною владою. Чи впливає це з факту, що споживачі є цілковито безсильні? Як зауважує Симон Фріт (Simon Frith 1983), «близько 10% виданих дисків приносять прибуток (дещо менше у випадку синглів і дещо більше, коли йдеться про «довгограї»)» (147). Музичний бізнес радше не накидає умов пасивному ринкові, проте з великим трудом пробує контролювати музичні вподобання споживачів. Так діється тому, що завжди існує різниця між вартіс-

тю обмінною (вартість «економічна») і вартістю споживчою (вартість «культурна»). Музичний бізнес може контролювати першу, натомість другу творять споживачі.

Ті, котрі атакують капіталістичні відносини споживання з позиції моралізму і песимізму лівих, помиляються, коли твердять, що до його падіння дійшло якраз внаслідок капіталістичних відносин виробництва, а не через вибір споживачів, який можливий власне завдяки існуванню капіталістичного ринку. Моралістичні ліві і ліві песимісти впали у пастку елітаристської реакційної тези, яка проголошує, що більше (кількість) завжди означає менше (якість). Мало того, як підкреслює Тері Ловел (Terry Lovell 1983), продукти, які складають популярну культуру (у тому числі популярну музику), «(...) мають іншу споживчу вартість для одиниць, які ними користуються і купують їх, ніж для капіталістів, які їх продукують і продають, а отже мають іншу споживчу вартість для капіталізму як цілого. Можемо припустити, що люди не набувають культурних артефактів з метою піддати себе дії буржуазної ідеології (...), а щоб задовольнити різні потреби, про які – через брак відповідних аналізів і досліджень – можемо лише здогадуватися. Немає певності щодо того, що споживчу вартість витвору культури для покупця можна буде порівняти з його вартістю для капіталізму як буржуазної ідеології» (60).

При цьому варто відрізнити потужність культурного бізнесу від сили його впливу. Доволі часто їх змішують, тоді коли це не завжди одне і те саме. Проблема політичної економії культури полягає в тому, що зазвичай вона вважає ці фактори одним. ЕМІ напевно є потужною міжнародною звукозаписувальною фірмою, яка торгує капіталістичними продуктами. Але коли її вже засновано – що відбувається потому? Чи це імплікує, наприклад, підтримку капіталістичної ідеології через продукти ЕМІ? Чи ті, котрі купують диски ЕМІ або платять за те,

щоб подивитися виконавців ЕМІ «на живо», справді у такий спосіб купують капіталістичну ідеологію? А чи їх ошукує капіталістична звукозаписувальна фірма, репродукуючи їх як підданих капіталізму, готових видавати щораз більше грошей і споживати щораз більше ідеології? Слабкістю такого підходу є те, що він не здатен повністю визнати факт, що капіталізм виробляє товари з огляду на їх обмінну вартість, тоді коли люди мають тенденцію споживати товари капіталізму з огляду на їх споживчу вартість. Товари здобувають вартість з огляду на їхнє символічне значення. Споживання є активним, творчим і продуктивним процесом, пов'язаним з уподобаннями, ідентичністю і творенням значення. У результаті формуються дві економії, що рухаються у тому самому напрямку: економія споживча та економія вартості. При цьому не можна зрозуміти одну, не беручи до уваги іншу.

Ситуація ще більше ускладнюється через напруження між окремими капіталами і капіталом як цілістю. Спільний класовий інтерес — наскільки не накладаються конкретні обмеження, цензура і под. — відіграє другорядну роль у стремлінні до отримання доданої вартості стосовно до інтересів окремих капіталів.

*«Якщо додану вартість можна отримати з продукції виробництва культури, яке ставить під сумнів панівну ідеологію або навіть її борює, то за таких умов інвестування у продукцію цього виробництва буде в інтересі окремих капіталів. Якщо натомість не з'являться загальні класові обмеження, стремління окремих капіталів до отримання доданої вартості може провадити до виникнення форм бізнесу культури, які будуть звернені проти інтересів капіталізму як цілості» (Lovell 1983: 61).*

Аби дослідити ці можливості, потрібно зосередитися на споживанні в опозиції до продукції. Годі відмовити у слушності твердженню політичної економії культури, що повний аналіз повинен взяти до уваги технічні й економічні умови. Однак варто

підкреслити, що якщо зосереджуємося на споживанні, то наша увага повинна бути скерована на споживання, з яким маємо справу, а не на те, якого ми могли б сподіватися з огляду на виробничі відносини.

Існування різних галузей музичного промислу, далеких від формування пасивної аудиторії і маніпулювання нею, залежить від мистецтва реагування на *активне* споживання. Як зауважує Фріт (Frith 1983), музичний бізнес «не продає якоїсь однієї гегемонної ідеї, а є радше засобом розповсюдження сотень ідей, що конкурують між собою» (270). Музичний бізнес може контролювати і визначати репертуар (який вид музики буде створено), однак не може контролювати і визначати способів використання музики, і, тим більше, значень, яких їй надають ті, що її споживають.

### **Молодь і поп-музика**

Дослідження культури поп-музики в рамках культурологічних студій започатковано у праці Стюарта Гола і Падді Вонел (Stuart Hall, Paddy Whannel 1964). Як зауважили автори, «образ невинних молодих людей, яких експлуатує» шоу-бізнес, «спрощений». При цьому стверджують, що часто доходить до конфлікту між способом використання тексту або практикою реципієнтів і способом використання, який закладають творці. Важливо те, визнають вони, що хоча «цей конфлікт особливо помітний у рамках розваг підлітків (...), певною мірою це риса спільна для цілої масової розважальної сфери у комерційному контексті» (270). Культура поп-музики — пісні, журнали, концерти, фестивалі, комікси, інтерв'ю із поп-зірками, фільми etc. — допомагає формувати почуття ідентичності у молоді:

*«(...) культура, яку пропонує комерційний ринок розваг (...), має величезне значення. Вона відображає схильності і почуття, які вже там є, і водночас становить царину експресії і збірку символів, завдяки яким ті схильності можна виразити. (...) Підліткова культура — це мішанина того, що автентичне*



*і спродуковане; для молоді це царина самовираження, а для комерційних постачальників — дійна королева» (276).*

*Мало того, популярні пісні «(...) виражають труднощі процесу дозрівання із заплутаними емоційними та сексуальними проблемами. Покликаються на потребу безпосереднього й інтенсивного пізнання життя. Виражають пошуки безпеки у непевному і мінливому світі емоцій. Той факт, що їх створюють для комерційного ринку, означає, що пісні і їх оформлення виявляють певний брак автентичності. А проте вони драматизують автентичні почуття, у живий спосіб виражають емоційні проблеми дозрівання» (280).*

Поп-музика стає вираженням «емоційного реалізму»; молоді чоловіки і жінки «ототожнюються з тими збірними уявленнями і (...) використовують їх як провідні фікції. Такі провідні фікції — це фольклор, за посередництвом якого підліток почасти формує і впорядковує свій ментальний образ світу» (281). Гол і Вонел за вияв дистанції

у стосунку до світу дорослих вважають також певні способи висловлювання підлітків, певні місця, куди вони ходять, певну манеру танців і певний стиль одягу. Стиль одягу вони трактують як «другорядне популярне мистецтво (...), до якого вдаються, щоб виразити певні сучасні позиції (...), наприклад, сильний зв'язок із нон-конформізмом і суспільним бунтом» (282). Цей напрямок досліджень знайшов певний розвиток у працях Центру сучасних культурологічних студій (Centre for Contemporary Cultural Studies) у 70-х роках, якими керував сам Гол. Проте

Гол і Вонел не використовують усіх можливостей розглянути це питання, боячись, що «недбалий (...) антропологічний релятивізм», з його увагою до функціональності культури поп-музики, завадив би їм поставити питання про вартість і якість, про вподобання («чи тих уподобань досить?»), потреби («чи ті потреби здорові?») і смаки («може, ті смаки варто розширити?»).

Гол і Вонел порівнюють поп-музику — не на її користь — із джазом. Вони



стверджують, що джаз є «нескінченно багатший (...) як естетично, так емоційно» (311). Вони також вважають, що таке порівняння «вносить набагато більше», ніж (частіше) порівняння поп-музики з музикою класичною, позаяк і джаз, і поп є частиною популярної музики. Що ж до класики і поп-музики, то їх зіставлення завжди має підкреслювати банальність поп-музики, а також говорити щось про тих, котрі її слухають. Чи порівняння, яке пропонують Гол і Вонел, чимось відрізняється?

*«Приводом для таких порівнянь не є звичайне бажання відірвати підлітків від героїв з «ящика», а загострення їхньої уваги на серйозних обмеженнях і проминальній якості музики, підпорядкованої певній формулі і безпосередньо згармонізованої з комерційним ринком. Ми повинні скерувати наші зусилля на автентичне розширення засягу вразливості й емоційності — розширення вподобань, і, що наступає за цим, збільшення задоволення. Найгірша річ, яку можна сказати про поп-музику, це не те, що вона вульгарна чи аморальна, а що переважно просто слабка» (311-312).*

### **Субкультури, етнографія і структурні гомології**

Через ритуали споживання субкультури формують загально зрозуміле вираження ідентичності. Вибіркове сприймання і загальне використання того, що пропонує ринок, разом складаються на окреслення, вираження, відображення, передавання відмінностей і диференціацію групи. Класичний підхід до цього процесу виводиться із книжки «Resistance though Rituals» Гола і Джеферсона (Hall, Jefferson 1976): «Це стосується членів групи, які приймають певні твори, які є, або можуть стати «гомологічними» з головними зацікавленнями, діями, груповою структурою, а також збірним портретом, твори, у яких вони знаходять відображення й вираження власних цінностей» (56).

Одним із таких продуктів є музика. Субкультурне використання музики — це напевно найбільш

активний спосіб сприймання музики. Музика — це один із засобів, за допомогою якого субкультура витворює свою ідентичність і культурно відтворює себе, окреслюючи свою відмінність стосовно до інших членів суспільства. Не можна відкидати погляд про економічну і культурну потугу музичного промислу, однак варто пам'ятати про те, що поп-музика (подібно як ціла творена комерційно популярна культура) — це царина суперечностей. Єйн Чемберс (Iain Chambers 1985) висловлюється з цього приводу у такий-ось спосіб:

*«Визнаючи комерційну потугу фірм звукозапису, розпізнаючи переконливий вплив радієвих сирен, завважуючи рекомендації музичної преси, не можемо забувати про те, що остаточно це ті, котрі купують платівки, танцюють під них і живуть у їх такті, демонструють, попри зазначені умови її продукування, найглибший потенціал поп-музики».*

Субкультурне використання музики вперше спостеріг американський соціолог Дейвід Рісман (David Riesman 1990). Пишучи про це у році 1950, він завважив, що слухачів популярної музики можна поділити на дві групи: «більшість, яка некритично приймає уявлення дорослих про молодь, і меншість, яка уособлює певні суспільні бунтівні мотиви» (8). Рісман помітив, що ота друга група завжди нечисленна. Її бунт набуває символічної форми:

*«(...) наголос на ригористичних нормах виражених думок і вподобань (...), схильність радше до некомерціалізованих, нерозрекламованих малих груп, ніж до груп «з іменем», творення приватної мови, а тому її відкидання, коли ця мову (те саме стосується до інших аспектів приватного стилю) привласнює група більшості» (9-10).*

Отож споживання окресленої музики стає способом існування у світі. Музику використовується як знак, за допомогою якого молодь оцінює інших і за допомогою якого інші оцінюють її. Бути частиною молодіжної субкультури означає маніфестувати певні музичні смаки, а також підтверджувати,

що слухання такої музики становить акт творення спільноти. При цьому, згідно з Рісманом, не має значення, чи це спільнота реальна, чи уявна. Важливо, що музика надає сенсу спільноті. Це спільнота, яка твориться в акті споживання: «Якщо хтось слухає музику, навіть коли поруч немає нікого іншого, то він слухає її у контексті уявних «інших» — його слухання, по суті, є спробою нав'язати з ними контакт».

У книзі «Profane Culture» (Paul Willis 1978) Пол Віліс стверджує, що «етнографія ліпше ніж теорія і коментар може схопити людський досвід без його мінімалізування, без представлення його як пасивного відображення суспільної структури і суспільних умов» (170). Етнографія дозволяє дослідникові культури відтворити те, що Віліс називає «звичайною творчістю живих культур» (170). У «Profane Culture» увагу сконцентровано на процесі творення культури, який здійснюється за участі «груп, що піддаються тискові, груп другорядних або груп меншості». Всупереч поширеній думці, що цими групами маніпулює поп-культурний бізнес, Віліс стверджує, що «вони здатні брати участь у формуванні власних культур, які пульсують життям, і жодною мірою не є жертвами культурної маніпуляції, безвільними ляльками у пригноблювальній суспільній системі, над якою домінують капіталістичні медії і комерційний зиск» (1). Люди творять культуру, здійснюючи трансформацію текстів і практик поп-бізнесу.

Віліс, у межах своїх загальних зацікавлень, досліджує способи використання музики у двох субкультурних групах — у гангах мотоциклістів і в гіпі. Він зайнявся спробою виявлення «гомології» між вибором і музичними вподобаннями та іншими аспектами стилю життя групи. Суть гомологічного аналізу становить вказівка на те, якою мірою окремі тексти і практики «у своїй структурі і своєму змісті (...) помножують і віддзеркалюють структуру, стиль, характерні зацікавлення, скерування й почуття суспільної групи» (191). Метою гомологіч-

ного аналізу є виявити залежність поміж окремими культурними виборами суспільної групи і з'ясування, як їх використано задля створення культурного значення суспільної групи.

Віліс ствердив, що поп-музика є інтегральною частиною культури мотоциклістських гангів. Музика, яку вони вибирають, — це класичний рок-н-рол кінця 50-х років (періоду, який мотоциклісти вважають «золотою ерою» поп-музики). Їх музичні переваги («зважений вибір», а не «пасивне сприйняття») виявляли «діалектичну здатність (...) віддзеркалення, передавання і відображення того, що для мотоциклістських гангів становило справжню цінність» (62). Саме музика будила у них почуття «безпеки, автентичності і мужності» (63). Віліс завважує чотири подібності між субкультурою і споживанням музики. По-перше, історична однотипність цієї музики дозволяє — через її сприйняття — окреслити різниці і відмінності стосовно до тих, які слухали сучасну поп-музику. Це давало групі почуття автентичності. По-друге, музика, особливо на зорі популярності Елвіса Преслі і Бадді Голлі, служила — через поклоніння (яке переважно виражалося радше вокальними змаганнями й енергією музики, ніж ліричним змістом) перед брутальною, фізичною реакцією на непевний і байдужий світ — обґрунтуванням чоловічої агресивності. Музика давала можливість виразити агресивну чоловічість, яка, у підсумку, завдяки цьому отримувала конкретне автентичне вираження. По-третє, класичний рок-н-рол сприймали як музику, пов'язану з фізичним рухом (музику «мощного удару») — для людей, що люблять рух. Стверджувалося, що рок-н-рол виражає сенс життя мотоциклістських гангів, а саме — бути увесь час у русі. Їх члени цінували «швидку і чисту дію» цієї музики. Танець і швидка їзда на мотоциклах становили суть цієї залежності. Потужний музичний ритм водночас підстобував до швидкої їзди і підказував уявну мелодію. Отож швидка їзда — це і результат значень, що їх виражала музика, яку

вони слухали, і так само їх реалізація. По-четверте, члени мотоциклістських гангів понад альбоми ставили сингли: коли пісенька не існувала як сингл, то не мала для них значення. Для культури, що вибирала конкретний досвід замість розумової діяльності, слухання альбомів вимагало певного рівня поваги до музики і підкорення їй, так чужих мотоциклістським гангам. Слухач здатен сприйняти музику синглу, натомість альбоми вимагають від нього посвяти, що виходить за рамки конкретного зараз.

Віліс у дослідженнях культури гіпі вказав на медіативну роль, яку виконують наркотики (особливо LSD і маріхуана) при слуханні музики. Поширилося переконання, що наркотики посилюють сприйняття і розуміння музики. Погляд цей поєднувався з переконанням (небезпідставним), що головні музиканти контркультури експериментували з наркотиками. Отож вживання наркотиків вважалося за місток між виконавцями і слухачами — це був головний принцип, що вирізняв культуру гіпі, який виражався у творенні і сприйманні певного типу музики, яку творилося і сприймалося в контексті певного типу вживання наркотиків. Однак поєднання (діалектична взаємодія) експериментів з галюциногенами й експериментів із творенням музики провадило до езотеричного (а часто елітарного) служіння самій «беззмістовності» музики (відкидання значення і значущости). У такий спосіб «таємниця» культури гіпі залишалася не відкритою. «Простаків» було виключено, позаяк вони не знали коду доступу до «таємниці», який можна було здобути виключно через досвід взаємного діалектичного впливу наркотиків і музики.

Віліс стверджує, що, подібно як члени мотоциклістських гангів, гіпі так само вибирали свою музику зважено. У першому ряду йшов так званий прогресивний рок. Інакше, ніж члени мотоциклістських гангів, гіпі не використовували уявної мелодії як «засобу підстьобування» до швидкої їзди або до танцю. Для гіпі музика не була засобом до чогось

іншого, а була «досвідом» у собі. Призначенням музики було «зосереджене слухання». Гіпі, з якими Віліс проводив інтерв'ю, воліли радше неперервний плин музики альбому, ніж епізодичний вибух трихвилинного синглу.

Головна різниця між тими двома культурами полягає у тому, що мотоциклістські ганги творили свою культуру з музичного репертуару, який їм надавав поп-бізнес, при цьому вони не мали впливу на той репертуар ані не впливали на нього. Культура гіпі давала музикантів, які, своєю чергою, творили музику для тієї самої культури. Багато співбесідників Віліса знало відомих музикантів, а з іншими мали надію перетнутися. Як сказав йому один з опитуваних: «Групи, які нині творять музику, походять із нашого кола, виражають тільки те, що ми думаємо. Вони ведуть той самий спосіб життя, виростають з нас і проголошують те, що ми вже знаємо» (165).

Успіхом обох груп Віліс вважає демонстрацію «звичайної» сили попередніх і маргінальних груп, які «часом самі здійснюють вибір певних артефактів, відбирають їх і творчо розвивають, аби виразити свої власні значення» (166).

#### **Слова і музика: спонукати звичайну мову до танцю**

Коли ми говоримо про популярну музику, то думаємо головним чином про пісні. А коли ставимо питання, «що означає ця пісня?», то досить часто даємо відповідь, сягаючи до ліричного змісту. Однак значення пісні не можна зредувати до слів на папері. Як каже Гриль Маркус, «слова — це звуки, які ми сприймаємо, заки вони стануть зрозумілими реченнями» (за: Frith 1983: 14). Слова пишуться, щоб їх виспівати. Вони оживають тільки тоді, коли їх виспіває співак.

*«У піснях слова є знаками звуку. Пісня завжди є інтерпретацією, отож слова пісні промовляються відкрито — вони є носіями звуку (...), структурами звуку, які є безпосередніми знаками емоцій і рис*

характеру (...). Популярні пісні несуть не те, що вербальне, а те, що невербальне, а оцінка поп-співаків не залежить від слів, а від звуків — звуків, які оточують слова» (Frith 1983: 35).

Звуки, що оточують слова — як вираження, наприклад, неможливості знайти відповідні слова, що змушує до імпровізування з повсякденною мовою — це ознака справжніх емоцій і щирості. «Не поезія, а неможливість висловитися є типовою загальною прикметою щирості автора пісні» (Frith 1983: 35).

Піднесення того, що невербальне, набуває багатьох форм. Фріт наводить приклад музики соул: «Найважливішою рисою музики соул є спосіб, у який співак виражає те, що не є словом». Візьмімо, наприклад, Отіса Редінга, який намагається виспівати слова пісні так, щоби якнайбільше передати біль від потенційної втрати у пісні «I've Been Loving You Too Long» (1965). Аналіз, який спирається виключно на слова пісні, не був би в стані вхопити емоційну силу інтерпретації Редінга.

Це нагадує те, що Ролан Барт (Roland Barthes 1977) називає «стрижнем» голосу, «стрижнем виспіваного голосу» (118). Він якраз пише про втечу від «тиранії значення». Задоволення, що плине від музики, — це не задоволення представлення чогось, що сталося деінде (передавання значення), а задоволення від того, що діється зараз (творення і матеріальність значення). Задоволення і сила, що плінуть від популярної музики, криються не в інтерпретації емоцій, але в емоціях інтерпретування. Констатація Барта виражає загальний погляд щодо різниці між *plaisir* і *jouissance*. *Plaisir* виражає «задоволення (...), які є витворами культури» (Barthes 1977: 9). Це задоволення конвенції і впізнання. *Jouissance*, натомість, виражає пароксизм свободи існування поза значенням. Річард Мідлтон (Richard Middleton 1990) наводить для прикладу різницю між Елвісом Преслі і його сучасником Патом Буном.

«Спів Преслі (...) розриває мову через стихійну інсценізацію вокального змісту, тоді як Бун, представлений як «безпечна» протилежність Преслі, пропонує виразне значення, у якому слова, мелодія і тон поєднуються у передбачувану структуру. (...) Варто при цьому завважити, що таке пояснення не має нічого спільного з отим найбільш розповсюдженим — що Бун «зробив порядок» із Преслі, піддаючи екзорцизмові секс; немає-бо сумніву, що фани Буна вважали його спів сексуальним. Проте різниця полягала у способі вираження «сексу». Преслі у незвичайний спосіб виражав свою індивідуальність — виняткову, неповторну, яка залишалася поза відомими культурними рамками, піднесена і небезпечна. У виконанні Буна видно узагальнене уявлення, енергію, прив'язану до конвенціональної думки і почуттів, викликаних словами і реторикою інтонації — безпечно, тому що ясну й однозначну» (263).

Мідлтон стверджує (посилаючись на Барта), що спосіб виконання пісень у Преслі, на відміну від Буна, є чимось більшим, ніж тільки «співанням» пісні. Іншими словами, значення способу виконання Преслі криється у самому тому способі: «стрижень виспіваного голосу» сам визначає свою важливість поза «тиранією значення». Спосіб виконання Преслі запрошує не до відкривання значень і розуміння, а згубитися в музиці, дати себе поглинути отому *jouissance*.

Часом це рівнозначне з розрізненням на «виконання» й «інформування». Це допомагає зрозуміти, чому можна любити пісні, які виражають погляди, неприйнятні в іншому контексті. Симон Фріт та Анджела Мак-Роббі (Simon Frith, Angela McRobbie 1978), наприклад, отримують задоволення від слухання «Stand By Your Man» Теммі Вайніт, попри явну патріярхальну ідеологію, що в ній міститься (4). Бартове поняття «стрижня» голосу допомогло мені зрозуміти те задоволення, яке я отримував від слухання Боба Дилана (особливо альбомів, виданих у середині 60-х років). Заки прочитав Барта, я завжди

думав (більш-менш), що оте задоволення виводиться з ліричного звучання пісень. Не міг я також зрозуміти, чому так багато обкладинок його дисків не справляли на мене враження. Бартове поняття «стрижня» дозволило мені відкрити справжнє джерело мого задоволення.

Заперечення ваги значення у стремлінні до визнання *jouissance*, однак, породжує певні проблеми. Існує-бо ризик приймання задоволення й ігнорування політики. Мало того, погляд, що суті пісні не вдається звести до її ліричного змісту, не повинен провадити до цілковитого нехтування важливості слів.

*«Автори поп-музики вдаються до звичайної мови. У цей спосіб вони викликають те, що наші найбільш посполиті слова і звороти несподівано видаються сповненими проникливої критики й алюзій. Добрі автори текстів (піснярі), від Дилана до Гершвіна, додають до нашої повсякденної мови словесні мозаїки і жартівливі банальності. Їхні пісні говорять про слова — постачають нам нові способи вбирання у слова посполитості повсякденного дискурсу» (Frith 1983: 37).*

Іншими словами, популярні пісні володіють «(...) здатністю надавати звичайній мові інтенсивності й вітальності; слова далі резонують — наше звичайне їх вживання забарвлюється фантазією. Популярні пісні виконують свою роль, позаяк не є поемами. (...) Загальники популярних пісень, які слухають люди, не є, назагал, якимсь відкриттям, але вони утривають емоційне вживання затертих зворотів, до яких вдається більшість людей для вираження своїх повсякденних турбот. Мова, у якій ми замкнені, несподівано здається відкритою — якщо не потрафимо говорити мовою поезії, то можемо говорити мовою популярних пісень. Вони надають нам спосіб відкинення звичайності» (38).

Отож критика гаданої очевидності слів популярної музики видається неслухною. Слова поп-музики не мають наміру стати поезією (а спроби їх описування провадять на манівці). Поп-музика по-

слуговується повсякденною мовою — загальником, шаблоном, гучними фразами — і використовує їх у зворушливій грі голосу й експресії. Мало того, якщо навести тут Фріта (Frith 1983), в результаті «викликає те, що звичайна мова починає танцювати (...), надає звичайній мові інтенсивності й вітальності; слова далі резонують — наше звичайне їх вживання забарвлюється фантазією» (37-38).

### Споживання у субкультурі

Зацікавлення культурологічних студій субкультурним споживанням серед молоді починається з ґрунтового аналізу Філа Коена (Phil Cohen 1972/1980) культури класу працівників і молодіжних субкультур у лондонському East End'і. Коен вважає, що молодіжні субкультури здійснюють спроби розв'язати проблеми, з якими змагалася культура їхніх батьків. З половини 50-х років робітничий клас мав справу з двома суперечними дискурсами: новою ідеологією добробуту і «споживання напоказ» і традиційними життєвими цінностями робітничого класу. Зміни у місцевому промисловому виробництві (брак потреби у кваліфікованій робочій силі) і в місцевому середовищі (мешкання у багатоповерхових будинках) допровадили до того, що підважено традиційний взірець життя робітничого класу, хоча, у той самий час, не розширювали доступу до нового «суспільства добробуту».

*«Гадаю, що субкультура виконує ось яку потаємну функцію: виражає і розв'язує, хоч би у «магічний» спосіб, суперечності, які залишалися прихованими і нерозв'язаними у культурі батьків. Наступні субкультури, створені тією культурою батьків, можна — на ідеологічному рівні — визнати за вияв множинності варіацій на головну тему: суперечності між традиційним пуританством робітничого класу і новим споживацьким гедонізмом. Натомість на економічному рівні — між його майбутнім як частини суспільно мобільної еліти або як частини нового люмпенпролетаріату. Модси, паркаси, скінгеди, крамбі у різний*

*спосіб представляють спроби відтворення деяких суспільно злютованих елементів, знищених у культурі їхніх батьків, а також поєднання їх з елементами, взятими з інших суспільних таборів, що символізують ту чи ту опцію, з якими її порівнювано» (Cohen 1980: 82-83).*

Іншими словами, у символічній реакції на розпад традиційної культури робітничого класу з'явилися чергові молодіжні субкультури, які здійснили спробу збереження традиційних суспільних принципів робітничого класу, користаючи водночас (через акти вибіркового запозичень і споживання) з можливостей, які дає «суспільство добробуту». Попри те, що, наприклад, модси бралися за малооплачувану працю, яка не давала перспектив кар'єри, їхній стиль життя можна було вважати за «спробу добитися, хоч би уявно, життєвих умов суспільно мобільного білого комірця». Так само, хоча вони поділяли багато традиційних цінностей культури батьків («жаргон і ритуальні форми»), їхнє вбрання і музика виражали гедоністичний образ заможного споживача» (Cohen 1980: 83). Отож субкультури репрезентують «компромісне погодження двох суперечних потреб: потреби творення і вираження автономії і відмінності у стосунку до батьків (...) і потреби збереження (...) ідентифі-



кації з батьками» (84). Або також, як пояснює це Дік Гебдидж (Dick Hebdige 1979), «(...) модси обговорювали зміни і суперечності, які одночасно впливали на культуру батьків, проте робили це у своїх власних категоріях, відповідно до автономних економічних проблем – вводячи певне «деінде» (weekend, West End), що становило спротив супроти знаних місць – дому, пабу, робітничого клубу, сусідів» (79).

Джон Кларк та ін. (John Clarke et al. 1976) пропонують дещо інший підхід, ніж Коен, розглядаючи молодіжні субкультури як у категоріях культури батьків (культури робітничого класу батьків, ровесників, що не належать до субкультур і т. д.), так і в категоріях панівної культури. Ідучи за прикладом Коена, дослідники вважають молодіжні субкультури «закодованими» репрезентаціями конфліктів і суперечностей, якими позначений робітничий клас як цілість. Використовуючи теорію гегемонії Антоніо Грамші, вони стверджують, що боротьбу молодіжних субкультур можна актуально розмістити у ширшому контексті класової боротьби. Гебдидж (Hebdige 1979) переносить акцент із класової політики на політику

стилю. Як він пояснює, «виклик супроти гегемонії, який репрезентують субкультури, не виникає безпосередньо з них самих. Він радше виражається опосередковано через стиль» (17). Перед тим в обговоренні на тему субкультур Гебдидж (Hebdige 1976) говорить — наприклад, про стиль модсів:

*«Стиль, який вони створили (...), став пародією на споживацьке суспільство, частину якого становили. Мод шокував перевертанням догори ногами образу (охайність, коротке волосся), який так плекали його працедавці і батьки, аби створити стиль, який, хоч і залишався в очевидному зв'язку з безпосереднім оточенням, однак до нього не приставав» (93).*

Молодіжні субкультури комунікують через акти споживання. Як стверджує Гебдидж, субкультури «передусім зацікавлені у споживанні» (Hebdige 1979: 94-95).

*«Це (...) культури споживання напоказ, навіть коли — як-ось у випадку скінгедів і панків — певні варіанти споживання демонстративно відкидаються, а через характерні ритуали споживання, через стиль субкультура водночас відкриває свою «потайну» тотожність і передає свої забуті значення. По суті, це й спосіб використання продуктів у субкультурі відрізняє її від більш традиційних культурних форм» (102-103).*

Споживання у субкультурі остаточно є споживанням розрізнення. Через *bricolage* субкультури присвоюють — для досягнення своєї мети і значень — доступні на ринку товари. Речі поєднуються і переформатовуються у спосіб, непередбачуваний для їх виробників — речам надається такого укладу, аби вони виражали протилежні значення. Нехай прикладом послужать *teddy boys*, які носять едвардіанські маринарки зі Севіль Ров, модси, які носять італійські гарнітури, панки, що використовують мішки для сміття й аграфки. У такий спосіб (як також через взірці поведінки, спосіб мовлення, музичні вподобання і под.) молодіжні культури вдаються до символічних форм спротиву як супроти

домінантної культури, так і супроти культури рідної. Відповідно до цієї моделі, молодіжні субкультури починаються з оригінальності і спротиву, аби далі піддатися комерційній інкорпорації й ідеологічному розмиванню з боку шоу-бізнесу, який, у результаті, із зиском продає спротив субкультури на ринку. Як пояснює це Гебдидж, «культурні стилі молоді можуть брати свій початок від сформулювання символічних викликів, однак змушені закінчуватися встановленням нового зібрання конвенцій, творенням нових речей, нового бізнесу або відновленням старого» (96).

Підхід Гебдиджа представляє аналітичний рух у рамках культурологічних студій від культурологізму Коена (1980), а також Кларка та ін. (1976), до методології, заінспірованої техніками структуралізму (див. Storey 1993). Згідно з Гебдиджем, стиль не є вираженням класового становища, а системою, що означає, зв'язує культурну тотожність з культурною відмінністю. Молодіжні субкультури через політику стилю поєднують свою відрубну тотожність і свою відмінність у стосунку до культури ровесників, культури батьків і доміантної культури. Значення молодіжних субкультур завжди вичерпується радше у стилі, аніж у будь-якій іншій боротьбі.

В аналізах субкультур завжди виділяється схильність до підкреслення їхньої незвичайності як опозиції до звичайності. Субкультури згромаджують протестаційну молодь, себто тих, котрі активно відмовляються підпорядковуватися пасивним комерційним уподобанням більшості ровесників. Коли отой спротив непомітно підлягає інкорпорації, дослідники субкультур чекають на наступний «великий спротив». Перехід від субкультур до споживацьких взірців молодих людей як цілоти відбувся разом з визнанням, що всі молоді люди є активними споживачами культури, а не лише пасивними культурними жертвами, як стверджувалося у багатьох теоріях субкультур. Ось як пояснює це Анджела Мак-Робі (McRobbie 1994):



*«У дослідженнях Центру сучасних культурологічних студій (Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS) перші теорії субкультур ставили наголос на пошук межі між молодіжною культурою і поп-культурою, приписуючи першій риси символічної класової автентичності, а другій, натомість, – всі ознаки культури споживацької; однак по суті вони завжди змішувалися, перебуваючи у постійній залежності одна від одної» (156).*

Це була ознака відходу від «елітаристського» погляду у стосунку до молодіжної культури і звернення уваги на опозицію між протестаційним «стилем» і конформістською «модою», хоча це залежало від чіткого поділу (а врешті – змішання) на оті дві категорії. Згідно з Мак-Робі, ця зміна (позаяк субкультури підлягали розповсюдженню і відтворенню) «була випадковою у ситуації, у якій молодість якраз стала синонімом субкультури» (159).

Таке сприйняття молодіжних субкультур (від Коена до Гебдиджа) зіткнулося з критикою у рамках культурологічних студій. В одній групі критиків опинилися Анджела Мак-Робі і Джені Гарбер (Jenny Garber 1976), які поставили питання: «Хіба дівчата (...) не активні чи не присутні у молодіжних субкультурах? Чи, може, спосіб проведення цих досліджень робить їх невидимими?» (209). Відповідь на перше питання звучала: дівчата активні, але часто в інший спосіб, ніж хлопці. Відповідь на друге питання звучала: так.

Залучення до досліджень категорії статі розширило зацікавлення культурологічних студій у вивченні молодіжних субкультур. Анджела Мак-Робі, наприклад, ввела у культурологічні студії проблематику танцю. Пишучи про це у 1984 році, вона стверджувала, що «коли в культурі робітничого класу звернули увагу на танець, то відразу або легковажно трактували його як щось банальне, або вважали його ознакою морального падіння» (1991: 132). Вона посилається тут на книжку Річарда Гогарта «Погляд на робітничу культуру в Англії» (вперше видану

1957 року), де танець вважається частиною жіночої культури, яка є «легковажна, розшарпана, порожня» (Hoggart 1976: 75).

*«(...) танець дарує дівчатам і жінкам надзвичайно приємні відчуття – відчуття, які часто схиляють до думки радше про витіснений, розділений і неокреслений еротизм, ніж про безпосередню романтичну, однозначно гетеросексуальну, «скеровану на певний об'єкт» потребу. Як засіб, що служить вираженню фантазії, танець також завжди пов'язується зі сферою цілковито приватної особистої інтимності, особливо важливої для жінок і дівчат. Гадаю, що тут якраз знаходять вихід різні форми фантазії, марення наяву і «стихійність», які варто було б інтерпретувати як частину стратегії спротиву й опозиції; це означає, що танець тут окреслює сфери, які не можна цілковито привласнити. Танець і музика відіграють важливу роль у тих невеликих повсякденних хитрощах почасти через те, що так сильно вписуються – у сфері почуттів та емоцій – у нашу культуру. Вони пов'язуються з тимчасовим виходом за межі контролю або перебуванням поза досягненням сил контролю» (1991: 134).*

Мало того, танець дає «змогу фантазувати» (144). Подібно як глядач у мороці кінозалу, «танцівник може піддатися певному виключенню і поглиненню (...), викреслюючи свідомість, відсуваючи те, що є реальністю, що діється наяву, віддаючись натомість аврі самозаглиблення на взір сну» (144). Проте існує суттєва різниця між фантазією, яку дає кіно, і тією, яку дарує танець. Як пояснює Мак-Робі, «(...) кіно збуджує фантазію однобічно, безпосередньо впливаючи на глядача, який дивиться фільм, натомість фантазія танцю є більш суспільна, більш взаємна. Так відбувається, тому що вона дозволяє одночасно драматично виставляти напоказ душу й тіло, як також драматично заперечувати душу й тіло» (144).

До другої групи критиків належить Гері Кларк (Gary Clarke 1981/1990). Він відкидає «дихотомію

субкультур і (...) решти суспільства, впорядкованого, запханого в рамки консенсусу; воно незмінно гучно опирається будь-яким моральним загрозам» (1990: 84). Він має застереження щодо того, що теорії субкультур значною мірою зосереджуються на Лондоні, як також до їх припущення, нібито прояви даної молодіжної субкультури у провінції були очевидною ознакою присвоєння цієї субкультури (86). Кларк піддає критиці наявність прихованого елітаризму, який значною мірою формує теорії субкультур.

«Я схильний стверджувати, що, коли брати загально, література на тему субкультур, говорячи про стилістичні відхилення у кількох випадках, здається, констатує (хоч і в прихований спосіб), нібито решта робітничого класу з ними тотожна. Це виявляється, наприклад, у негативному ставленні до тієї частини молоді, яка нібито не виявляє субкультурної активності, навіть коли більшості «простої» молоді з робітничого класу подобається та сама музика, ті самі стилі і починання, що і молоді, яка належить до субкультур, а також у нехтуванні таких культурів, як глам, диско, відродження тедсів, яким нібито бракує «автентичности». По суті, тут спостерігаємо погорду у стосунку до «масової культури» (що викликає зацікавлення у тих, котрі з нею порвали), погорду, яка виводиться з марксизму франкфуртської школи, як також — у рамках англійської традиції — з вираженого у «Погляді на робітничу культуру в Англії» побоювання перед масовою культурою» (90).

Кларк припускає, що коли споживання у субкультурах має залишитись у рамках зацікавлень культурологічних досліджень, то наступні аналізи «повинні зосередитися на стилі як вихідному пункті» (92). Було би ліпше, якби культурологічні студії зосередилися на «діяльності всієї молоді, аби показати неперервність і перервність у культурі і в суспільних відносинах, а також аби розкрити значення, яке ця діяльність має для самої молоді» (95).

### Культура фанів

Фани становлять групу реципієнтів популярних текстів і культурних практик, яка найбільше кидається в очі. Упродовж останніх років рух фанів викликав щораз більше критичне зацікавлення культурологічних студій. Фанів традиційно трактували на два способи: висміювали або сприймали як вияв патології. Згідно з Джолі Дженсон (Jenson 1992), «література про фанів переслідують образи відхилення. Фана неодмінно представляють (покликаючись на походження назви) як потенційного фанатика. Це означає сприймання поведінки фанів як непоміркованої, на межі безумства» (9). Дженсон пропонує розрізнення двох типових патологій фанів: «одержимої одиниці» (звичайно чоловіки) та «істеричного натовпу» (звичайно жіночого). Вона стверджує, що обидві фігури виводяться з певного відчитання і з «непідтвердженої критики сучасности», згідно з якою рух фанів — це «психічний вияв передбачуваної суспільної дисфункції» (9). Фанів представлено як одних із найбільш небезпечних «чужих» у теперішній дійсності. «Ми» є розсудливі і серйозні, натомість «вони» — одержимі й істеричні.

Фанів також представляють як пасивних і патологічних жертв мас-медій. Якщо «ти» і «я» можемо розпізнати і провести межу поміж нами і об'єктами, які приносять нам задоволення (тобто можемо зберегти «нормальність»), то фани цього зробити не здатні. Найбільш поширений стереотип становлять групи істеричних дівчат і жінок, які кричать у присутності знаменитостей, про вбивство яких марять самотні одержимі хлопці і чоловіки. Культурологічні студії не мають на меті заперечувати реальність, скажімо, бітломанії чи того, що Марк Чепмен вбив колишнього бітла Джона Ленона. Вони, однак, ставлять під питання те, чи тим вичерпується позиція фанів. Згідно з Дженсон, обидва стереотипи більше говорять нам про панівний напрям суспільної думки, аніж про рухи фанів.

*«Вважається, що фани радше за все збоченці, чи то самітники, чи то члени групи, що можна поєднувати з далекосяжними і розповсюдженими концепціями сучасного життя. Кожен із типів імплікує дальші припущення, що стосуються сучасних індивідів: одержимий самітник притягує образ відчуженої «людини маси», знавіснілий член групи притягує образ слабкої бездумної жертви масового переконання» (14).*

Іншими словами, рух фанів становить виразний (патологічний) прояв так званої культурної, моральної і суспільної недуги, яка, поза сумнівом, є наслідком переродження сільського хліборобського суспільства у суспільство промислове, міське. У своїй найбільш лагідній формі рух фанів є виявом безнадійних спроб компенсувати вади сучасного життя. Культурологічні студії почасти знайшли свій початок у напрямку отого ностальгійного і романтичного способу мислення» (див. Storey 1993: 20-41).

Мало того, становлячи частину загального дискурсу, вони висловлюються також на тему інших людей. Рух фанів є тим, що роблять «інші люди», натомість «ми» завжди реалізуємо наші зацікавлення, виявляємо вподобання і преференції. «Крім того, — як завважує Дженсон, — те, що роблять «вони», позначене відхиленнями, отож є небезпечне, тоді як те, що робимо «ми» самі, — нормальне, а отже безпечне» (19). Подібно як загальний дискурс, цей підхід намагається зберегти й утримати поділ між класовими культурами. Це особливо виразно прочитується, коли риси руху фанів приписують діяльності шанувальників популярної культури, тоді як у домінантних групах вбачають існування культурних інтересів, уподобань і преференцій. Це підтверджується отими об'єктами захоплення. Культура офіційна (або панівна) здійснює естетичну оцінку; рух фанів відповідний тільки до текстів і практик популярної культури<sup>1</sup>. Мало того, різницю визначає не тільки об'єкт захоплення, але й також спосіб його вшанування. Кажуть, що споживачі популярної культури занадто емоційно виражають почуття

задоволення, тоді як споживачі культури офіційної чи домінантної завжди можуть зберігати серйозну естетичну дистанцію і контроль.

Найбільше вартує уваги, мабуть, останній підхід до теми культури фанів з перспективи культурологічних студій, представлений у книзі «Textual Poachers» Генрі Дженкінса (Henry Jenkins 1992). В етнографічних дослідженнях спільності фанів (головним чином, хоча не виключно, білих жінок середнього класу) Дженкінс підходить до руху фанів «однаково (...) як науковець (якому відомі певні теорії популярної культури, певний обсяг критичної й етнографічної літератури), так і як фан (для його знайома ця спільнота і її традиція)» (5). Працю було написано, як це прямо стверджує Дженкінс, «в активному діалозі зі спільнотою фанів»:

*«Від самого початку я використовував принцип надання доступу до кожного розділу всім цитованим у ньому фанам і заохочував їх висловлювати судження про його зміст. Я отримав від фанів багато листів, у яких вони пропонували власний погляд стосовно до порушених питань; я багато навчився від їхньої реакції. Я зустрічався з групами фанів у відкритих дискусіях, що стосувалися тексту, й у виправленій версії врахував їхні побажання. У деяких випадках їхні розповіді включено до тексту, і хоча це безпосередньо не вказується, проте, поза сумнівом, явно видно, що текст оцей є виявом чинного діалогу зі спільнотою фанів» (7).*

Заангажування Дженкінса у дієвий діалог потверджує почасти готовність використовувати свій «інституційний авторитет» задля нового окреслення «публічної тотожності руху фанів», задля поставлення під питання негативних стереотипів фанів як об'єктів кпинів або побоювань, а також «задля унаочнення багатства культури фанів» (9). Дженкінс написав свою книгу з метою розширення академічного знання на тему цієї культури, підкреслюючи, що науковці «можуть дечого навчитися від культури фанів» (8).

Головну теоретичну інспірацію Дженкінс почерпнув від французького теоретика культури Мішеля де Сірто (Michel de Certeau 1984), який здійснює аналіз терміну «споживач», аби показати різновид діяльності, який забезпечує акт споживання, що він називає «вторинною продукцією». Споживання «хитре, розпорошене, проте тихо і майже непомітно проникає у все, позаяк маніфестують не продуктами, а радше способом використання продуктів, накиненим економічним порядком». Згідно з де Сірто, терен культури – це царина безнастанного конфлікту (тихого і майже непомітного) між «стратегією» культурного наказу (продукція) і «тактикою» культурного використання (споживання). Критик культури повинен відчувати «різницю або подібність між (...) продукцією (...) і вторинною продукцією, що криється у процесі (...) використання». У цей спосіб де Сірто окреслює активне споживання текстів як «захоплення»: «(...) читачі є подорожні – вони переміщуються по країнах, які належать комусь іншому, немов кочівники, які захоплюють у володіння терени, яких не написали» (174). Читацьке сприйняття завжди перебуває у потенційному конфлікті з «економією оригіналу», що походить від творців текстів та офіційних опіній (професійних критиків, науковців і т. д.), які дбають про збереження правочинності авторського/текстового значення, а також про обмеження реального розповсюдження і введення в обіг «неавторизованих» значень. Поняття «захоплення» де Сірто провадить до відкинення традиційної моделі читання, згідно з якою метою чи-



тання є пасивна рецепція авторської/текстової інтенції. Друга модель зводить читання до його правильності чи помилковости. Згідно з Дженкінсом:

*«Суттєвим у випадку фанів — у віднесенні до моделі де Сірто — є те, що вони творять особливо активну спільноту споживачів, яка гучно виражає свою думку і дії якої звертають увагу на отой процес культурного споживання (...). Фани не єдині, котрі здійснюють захоплення текстів, проте вони розвинули це захоплення у певного ґибу мистецтво» (127).*

Дженкінса від де Сірто відрізняє переконання, що, на відміну від звичайного читання, яке він окреслює як «перехідне творення значень» (45), читання фанів продовжує своє існування завдяки дискусіям у гроні інших фанів-читачів.

*«Такі дискусії розширюють досвід тексту поза його початкове споживання. Виражені значення у такий спосіб повніше інтегруються з життям читачів, а також характером своїм засадничо відрізняються від значень, що виникають у тракті випадкового чи хвиливого спілкування з текстом, на які не звертають особливої уваги. Згідно з точкою зору фана, оті «захоплені» раніше значення складаються на підставу майбутніх зустрічей із фікцією, надаючи форму її майбутнього сприймання, визначаючи спосіб її використання» (45).*

Друга різниця між звичайним читачем у розумінні де Сірто й активними фанами полягає в тому, що серед фанів немає чіткого розрізнення між на читачів і письменників. Культура фанів є так само культурою споживання, як і творення. Рух фанів не можна звести лише до споживання, він-бо пов'язаний також і з продукуванням текстів — пісень, віршів, романів, фанзинів<sup>2</sup>, відеофільмів і под., які з'являються як реакція на професійні медійні тексти, що виникли у середовищі руху фанів. Згідно з Дженкінсом, існує три ключових риси, які розрізняють варіанти споживання медійних текстів у культурі фанів: «способи безпосереднього віднесення текстів до сфери життєвого досвіду фанів, роль но-

вого відчитування у рамках культури фанів, а також процес, завдяки якому програмова інформація включається у чинні суспільні взаємодії» (53).

Отож, по-перше, читання у фанів характеризується інтенсивністю інтелектуального й емоційного заангажування.

*«Безпосереднє віднесення тексту до фана не означає заволодіння ним з боку отого тексту, але радше можливість повнішого володіння текстом з боку фана. Фани можуть споживати фікцію і підтримувати її як джерело інспірації лише тоді, коли введуть медіальні змісти у своє повсякденне життя, коли безпосередньо зв'язуються з їхніми значеннями і творіннями» (62).*

Протиставляючись текстовому детермінізму (текст визначає своє прочитання, а через це розміщує читача у певному ідеологічному дискурсі), Дженкінс підкреслює: «Читачка [sic] втягується не у до-встановлений світ фікції, а у світ, який вона створила з текстового матеріялу. Прийняті раніше цінності читачки тут є важливі принаймні такою самою мірою, як ті, що їх вибрала наративна система» (63). Мало того, різниця між читачем-фаном та іншими читачами зводиться до ступеня інтенсивності інтелектуального й емоційного заангажування, які творять «прийняті раніше цінності читача». Звичайний читач читає у контексті змінних зацікавлень, натомість фан читає, залишаючись у сфері «життєвого досвіду», пов'язаного з буттям фаном.

По-друге, фани не просто читають тексти — вони безнастанно відчитують їх наново. Це суттєво змінює суть зв'язку тексту і читача. Ролан Барт (Barthes 1997) вважає, що нове відчитування тексту впливає на зміну читацького досвіду тексту. Нове відчитування підважує вплив «герменевтичного коду» (способів, у які текст ставить проблеми з метою викликати прагнення читати далі). Отож нове відчитування переносить увагу читача з того, «що станеться», на те, «як воно станеться» — на питання,

що стосуються зв'язків героїв, тем нарації, вираження знання і суспільних дискурсів.

Врешті, наскільки читання є чином, що назагал здійснюється на самоті, індивідуально, настільки споживання текстів серед фанів становить частину діяльності групи. Культура фанів – це публічне представлення й обіг читацьких значень і практик. Без публічного представлення та обігу отих значень рух фанів не був би рухом фанів.

*«Зорганізований рух фанів, можливо, є передусім інституцією теорії і критики, почасти сформованим простором, де висувають, розглядають і обговорюють конкурентні інтерпретації й оцінки спільних текстів, де читачі дискутують про природу масмедій та їхнього власного до них стосунку» (86).*

Як уже стверджувалося, спільноти фанів не є лише групами сповнених ентузіазму читачів. Культура фанів також пов'язується із творенням культури. Дженкінс (Jenkins 1992: 162-177) завважує, наприклад, існування десяти способів «переробляння» телевізійних програм. (1) Реконтекстуалізація: творення скорочених викладів, коротких історій та оповідань, що стають спробами заповнити перерву у нараціях програми, а також пропозицією додаткового пояснення окремих подій. (2) Розширення часових рамок циклу програм: творення скорочених викладів, коротких історій та оповідань, які становлять тло для історії героїв і т. д., не врахованого у нараціях програми, або висувають пропозицію подальшого розвитку випадків поза часовим відрізком, який заповнює нарація програми. (3) Нове зосередження уваги: до такого доходить тоді, коли фані-автори переносять центр уваги з головних героїв на другопланові постаті. Наприклад, жінки або чорношкірі герої переносяться з маргінесу тексту на центральне місце. (4) Моральне зрівнювання: версія нового зосередження уваги, у якому моральний порядок нарації програми перевертається (злочинці стають добрими хлопцями). У деяких версіях моральний порядок залишається незмінним, однак істо-

рія тепер оповідається з точки зору злочинців. (5) Зміна жанру: постаті з нарації програми science fiction переносяться, скажімо, в реалії романтичної історії або вестерну. (6) Поеднання: героїв з однієї телевізійної програми вводять до іншої. Наприклад, герої з «Доктора Who» можуть з'явитися у тій самій нарації як герої «Зоряних війн». (7) Перенесення: героїв переносять у нову нараційну ситуацію, з новими іменами і новою тотожністю. (8) Персоналізація: втручання автора у версію його улюбленої телевізійної програми. Наприклад, я міг би написати історію, у якій Доктор Who загітував мене до спільної подорожі на TARDIS'і з місією, що має на меті дослідити, що станеться з культурологічними студіями у XXIV столітті. Як завважає Дженкінс (171-172), цей підвид літератури фанів не має великого успіху у їхніх спільнотах. (9) Емоційне згущення: творення, як це окреслюється, «болісних» історій (*«hurt-comfort» stories*), у яких улюблені герої переживають, наприклад, емоційну кризу. (10) Еротизація: історії, що торкаються еротичної сфери життя персонажів. Можливо, найбільш відомим підвидом такої літератури фанів є так звана «слешова» література (*slash fiction*), що представляє зв'язки представників тієї самої статі (як-ось Kirk/Spock, Bodie/Doyle і под.).

Мало того, окрім популярної літератури, фани творять відеофільми, у яких образи з улюблених програм монтуються у новому порядку, разом зі звуковою доріжкою у вигляді популярної пісні; у такий спосіб постає мистецтво фанів. Вони творять фанзини, ангажуються у філкінг (писання пісень – *filk songs* – про програми, героїв і самих фанів і представлення їх на зборах), а також організують кампанії (часто результативні: див. Jenkins 1992, особливо розд. 4), які чинять тиск на телевізійні канали з метою поновлення улюблених програм або запровадження змін у програмах, які вже існують. Дженкінс завважає: «Фани вступають у володіння тим, що вони захопили, і використовують загарба-

не добро як основу для створення альтернативної культурної спільноти» (223).

Обговорюючи практику філкінгу, Дженкінс звертає увагу на поширену у *filk songs* опозицію між фанами і «країною посполитости» (*Mundania*) — світом, який залюднюють не-фани — «посполиті читачі», або ж «поспільство». Різницю між ними не дасться звести тільки до інтенсивності споживання; «їх також протиставляють у категоріях плиткості й обмеженості посполитого мислення» (264). «Фанів окреслюють — в опозиції до цінностей і норм повсякденного життя — як людей, життя яких є багатше, почуття більш інтенсивні, забава вільніша і які мислять глибше, ніж «поспільство» (268). Згідно з Дженкінс, «рух фанів (...) творить простір (...), межі якого визначає відкидання посполитих цінностей і практик, пошанування глибоких емоцій і пристрасне вираження вподобань. Саме існування руху фанів представляє критику умовних форм споживачької культури» (283).

Тим, що Дженкінс вважає за найбільш вірогідне у русі фанів, є його боротьба за створення «культури більшої участі» з використанням «тих самих сил, які перетворюють багатьох американців у глядачів» (284).

*«Я не стверджую, що у текстах, які фани визнають, є щось особливо вірогідне. Однак стверджую, що існує щось вірогідне у тому, що фани роблять з тими текстами у процесі їх асиміляції у конкретику власного життя. Фани шанують не так виняткові тексти, як радше виняткове прочитання (хоча практика інтерпретації не дозволяє визначити виразну чи точну межу між тими двома випадками)» (284).*

Подібно як у моделі субкультурного читання Центру сучасних культурологічних студій, спільнота фанів намагається відхреститися від вимог того, що звичайне і повсякденне. Якщо молодіжна субкультура окреслює себе через спротив щодо культури батьків і панівної культури, спільнота фанів проти-

ставляється повсякденній культурній пасивності «країни посполитости».

Ловренс Гроссберг (Lawrence Grossberg 1992) ставить критично до «субкультурної» моделі руху фанів, у якому «фани становлять еліту більшої аудиторії пасивних споживачів» (52).

*«Отож фан знай перебуває у безнастанному конфлікті не тільки з різними структурами влади, але також з широкою аудиторією споживачів медій. Такий елітаристський погляд, однак, не надто багато додає до ліпшого розуміння складних залежностей, які існують між різними різновидами популярної культури і її споживачами. Наскільки існує загальна згода щодо різниці між фаном і споживачем, настільки мало правдоподібно, щоб ми могли зрозуміти оту різницю, хвалячи тільки першу категорію і легковажачи другу» (52).*

«Авангардність» самого Дженкінса часом близька до тієї моделі. Можливо, має рацію Фіске (Fiske 1992: 46), коли стверджує, що насправді різниця між фаном і «звичайним» читачем полягає у «надмірі» — фан відчитує популярну культуру якраз надмірно.

### Покупки як приклад популярної культури

Походи на закупи — це складна діяльність. Нам трапляється бувати у торгових центрах з різних, часом протилежних приводів. Подаємося туди з метою знайти особливий подарунок або щоб здійснити щотижневі споживчі покупки. Ходимо туди, аби подивитися або — щоб дати подивитися себе. Торгові центри, як завважає Меган Моріс (Meaghan Morris 1988), різні групи використовують у різний спосіб:

*«(...) існують різні способи використання того самого центру у довільний день: деяким людям трапляється бути тільки раз у житті; є випадкові відвідувачі, які вибирають саме цей, а не інший центр з певних або й цілком арбітральних причин; трапляється, що люди здійснюють покупки в одному центрі, натомість до іншого ходять, щоб побути серед людей*

*або просто потинятися. Використання торгових центрів як місць зустрічей (часом також як місць, де можна задармо зігратися і знайти пристановище) серед молодих людей, пенсіонерів, безробітних і бездомних становить інтегральну частину їхньої суспільної функції, яку тепер часто передбачають і планують керівники цих центрів (розміщення лавок, відеоігри, працівники охорони)» (200).*

Споживання завжди є чимось більшим, аніж тільки економічною діяльністю, тобто споживанням продуктів з метою задоволення матеріальних потреб. Споживання так само має щось спільне з мріями і прагненнями, тотожністю і спілкуванням. У Великій Британії і в США, окрім перегляду телевізії, покупки становлять найбільш розповсюджену форму проведення вільного часу. Якщо говорити коротко, то здійснення покупок стало популярною культурою.

Джон Фіске (John Fiske 1989: 13) окреслює торгові центри як «катедри споживання». Однак тут же відкидає цей вираз, оскільки він зрівнює споживацтво зі звичайними формами ритуалів релігійної віри. Фіске має цілковиту рацію, коли відкидає релігію як метафору, що нібито передає «істину» споживацтва. Здійснення покупок не є пасивним ритуалом віддавання себе владі споживацтва — істина споживацтва-бо реалізується у реальних актах купування. Міхаель Шудсон (Michael Schudson 1984) вважає, що у США 90% нових продуктів не приваблює уваги споживачів настільки, щоб затримати у місці їх продажу. В Австралії Джон Синклер (John Sinclair) оцінює це число у приблизно 80%. Це більш-менш та сама шкала неуспіху, про яку пише Симон Фріт (Simon Frith 1983) стосовно до альбомів і синглів у Великій Британії і США. Фіске завважує: «Можливість відкидання серед споживачів, яку можемо тут ствердити, не знаходить нічого відповідного у релігійному згромадженні: жодна релігія не могла би приймати шкали відкинення у межах

80 чи 90% того, що вона пропонує» (John Fiske 1989: 14).

Дослідження Біла Пресді (Bill Pressdee 1986) про способи використання місцевого торгового центру серед безробітної молоді у південно-австралійському місті Елізабет вказує на інші складнощі споживання. Покупки для молодих людей з Елізабет означає згромадження у місцевому торговому центрі не тільки для того, аби купувати те, що виставлено на продаж, а щоб використовувати його публічний простір. Для опису такої практики Пресді вводить термін «пролетарські покупки». У подібні форми здійснення покупок включаються не тільки молоді люди — до них часто долучаються туристи, особи, що шукають прихистку від погоди, розглядають вітрини крамниць та інші, що користають з тамтешніх вигод, не обов'язково спричиняючись до прибутку, що його здобуває торговий центр. Фіске (John Fiske 1989: 18) долучає розповідь власниці бутики в австралійському торговому центрі, яка ствердила, що на кожних тридцять осіб, які заходять до її крамниці, щось купує тільки одна з них.

Згідно з Полем Вілісом (Paul Willis 1990), повсякденне культурне споживання здійснюється у процесі, який він називає «підставовою естетикою».

*«Це творчий елемент у процесі, за допомогою якого значення приписуються символам і практикам, у якому також символи і практики підлягають відбору, перебору, підкресленню і комбінації, аби далі виражати відповідне виокремлене значення. Ця динаміка має характер як емоційний, так і пізнавальний. Існує стільки естетик, скільки підстав, які уможливають їх дію. Підставова естетика — це дріжджі повсякденної культури» (21).*

Підставова естетика — це процес, у якому звичайні люди творять культурний сенс світу: «способи, через які отриманий світ природи і суспільства стає для них людським і піддається, хоч би у малому обсязі (навіть тільки символічно), їхньому контролю» (22). Цінність підставової естетики ніколи не



криється у тексті чи у практиці, вона не є універсальною якістю, а завжди з'являється у «відчуттєвому/емотивному/пізнавальному» акті споживання (способі, у який текст чи практика приймається і «використовується») (24). Це аргумент супроти тих, які творчість вбачають виключно в акті продукування – споживання може хіба розпізнавати (або ні) інтенцію виробника. Інший погляд представляє Віліс, який вважає, що споживання є символічним творчим актом. «Головна теза [Віліса] (...) проголошує, що «повідомлення» не так «посилаються» і «приймаються», як творяться в акті рецепції. (...) комунікацію типу «посилання повідомлення» заступає комунікація типу «творення повідомлення» (135). Буває, що текст чи практику, що вважаються банальними і нецікавими, можна все-таки визнати культурно надзвичайно цікавими й оригінальними на підставі їх продукування через споживання, у рамках конкретних відносин споживання.

*«Люди «вносять» свої ідентичності до місць торгівлі і споживання витворів культури, так само як зазнають формування з їхнього боку. На зустріч з*

*торгівлею вони приносять досвід, почуття, суспільний статус і суспільну належність. Вони, отже, з необхідності чинять символічний тиск – не тільки з метою надання сенсу витворам культури, але й щоби почасти через них зробити сенсовними суперечність і порядок, яких досвідчують у школі, в інституті, на роботі, у сусідстві, а також як представники певної статі, раси, класу і вікової групи. Результат тієї необхідної символічної праці може бути цілком відмінний від того, що первісно було закодовано у витворах культури» (21).*

Віліс вважає, що капіталістичне стремління до прибутку провадить до суперечностей, які у ділянці спільної культури можуть використовуватися у символічній творчості. Далі (і це найважливіше): капіталістичне стремління до прибутку служить виникненню самих умов творення царини спільної культури.

*«Жодна інша форма участі не мала справи з настільки позитивним символічним матеріалом. Комерційне підприємництво в царині культури відкриває*



щось справжнє. Без огляду на те, з яких егоїстичних міркувань до цього дійшло, вважаю, що це історичне відкриття, важливе й остаточне. Комерційні форми культури сприяють творенню певної історичної присутності, з якої не можемо втекти, в якій, проте, є набагато більше доступного матеріалу — без огляду на те, що про нього думаємо — для необхідної символічної праці, ніж його будь-коли було у минулому. Поза тим, з'являються форми, які взагалі годі було уявити в комерційній уяві (і в офіційній напевно також), які складаються на спільну культуру» (19).

Віліс погоджується із твердженням Ловела, що капіталізм не є монолітною системою. Коли, наприклад, один капіталіст на найновішу субкультуру стенає плечима, то інший вітає її з економічним ентузіазмом. Саме суперечності у капіталістичній ринковій системі допровадили до утворення царини спільної культури.

*«Торгівля і споживання сприяли вибухові звичайної символіки й активності повсякденного життя. Джин спільної культури видобувся із пляшки — і випустила його комерційна безтурботність. Не запихаймо його туди знову, але, приглядаючись, які бажання він може сповнити, використаймо це як матеріал для нашої уяви» (27).*

Це однозначне зі ствердженням існування «можливості культурної емансипації, яка здійснюється — принаймні почасти — через звичайні, досі несприятливі економічні механізми» (131). Віліс вважає, що «ринок» — почасти через його суперечності — «достарчає матеріал для своєї власної критики» (139), а також, попри його наміри і викривлення, уможливорює символічну творчість у межах спільної культури.

*«Люди шукають на ринку заохоти і можливостей не для того, аби просто ними обмежитись, а щоб розвиватися і вдосконалюватися. Попри те, що вивернуті на другий бік, відчужені, ці заохоти і можливості, які кожного разу діють через визискування, обіцяють більше, ніж будь-яка відома альтернативна*

*можливість. (...) Уже не досить стверджувати у зв'язку з підставовою естетикою, що сучасні «ідентичності споживачів» просто повторюють позиції, «виписані» у текстах та артефактах, що їх поставляє ринок. Ясна річ, ринок не надає культурної верифікації у формі якогось повного сенсу. Існують можливості вибору, однак немає можливостей упривілеюваних — влади встановлення культурного порядку. Однак ринок пропонує альтернативну верифікацію, якої не пропонують ніде інде. Можливо, для більшості це не найліпший шлях до культурної емансипації, проте це може відкрити шлях до якогось ліпшого шляху» (160).*

Можливо, Віліс є надмірним оптимістом. Певним, однак, є те, що немає простої політики споживання. Як зауважує Еріка Картер (Erica Carter 1984), «пасивна маніпуляція або активне прийняття, ескапістська ілюзія або утопійна фантазія — споживацтво може бути всім або нічим» (191). Мало того, як стверджує Дженіс Редвей (Janice Radway 1992), ми повинні «прийти до розуміння того, що опозиція понять споживацтва і критицизму сама є зумовлена історично і замовчує факт, що саме споживацтво містить критицизм і що сам критицизм цілком залежить від попереднього споживання» (515).

<sup>1</sup> Дженсон (Jenson 1992: 19-20) переконливо доводить, що можна бути фаном Джеймса Джойса у такий самий спосіб, як фаном Барі Манілова.

<sup>2</sup> Газетка, присвячена, напр., незалежній музичній сцені або екологічній проблематиці; спершу такі газети побутували у середовищах, пов'язаних з рухом панків, зараз належать до ширшого кола альтернативної преси; англ. fanzine, скор. fan magazine — часопис фанів. — (Прим. перекладачки)

Переклала Наталка Римська

*Jimepamypa*

Barthes Roland (1997) *Przyjemnosć tekstu*. Warszawa: Wyd-wo KR.

Carter Erica (1984) *Alice in the Consumer Wonderland: West German Case Studies in Gender and Consumer Culture*/A. McRobbie, M. Nava (eds) (1984) *Gender and Generation*, London: Macmillan.

Certeau Michel de (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.

Chambers Iain (1985) *Urban Rythms: Pop Music and Popular Culture*, London: Macmillan.

Clarke Gary (1981/1990) *Defending Ski-jumpers: A Critique of Theories of youth Subcultures*//S. Firth, A. Goodwin (eds) (1990) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York: Pantheon.

Clarke John et al. (1976) *Subcultures, Culture and Class*//S.

Hall, T. Jefferson (1976) *Resistance through Rithuals*, London: Hunchinson.

Cohen Phil (1972/1980) *Subcultural Conflict and Working-class Community*//S. Hall et al. (1980) *Culture, Media, Language*, London: Hunchinson.

Fiske John (1989) *Understanding Popular Culture*, Boston, MA: Unwin Hyman.

Fiske John (1992) *The Cultural Economy of Fandom*//L. Lewis (1992) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London: Unwin Hyman.

Frith Simon, McRobbie Angela (1978) *Rock and Sexuality*/Screen Education, 29.

Frith Simon (1983) *Sounds Effects*, London: Constable.



Golding Peter, Murdock Graham (1991) *Culture, Communications and Political Economy*//J. Curran, M. Gurevitch (1991) *Mass Media and Society*, London: Edward Arnold.

Grossberg Lawrence (1992) *Is a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom*// L. Lewis (1992) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London: Unwin Hyman.

Hall Stuart, Whannel Paddy (1964) *The Popular Arts*, London: Hutchison.

Hall, Jefferson (1976) *Resistance through Rithuals*, London: Hutchison.

Hebdige Dick (1979) *Subcultures: The Meaning of Style*, London: Routledge.

Hoggart R. (1976) *Spojrzenie na kulture robotnicza w Anglii*, Warszawa: PWN.

Jenkins Henry (1992) *Textual Poachers*, New York: Routledge.

Jenson Joly (1992) *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*// L. Lewis (1992) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London: Unwin Hyman.

Lovell Terry (1983) *Pictures of Reality*, London: British Film Institute.

McRobbie (1991) *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan.

McRobbie Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge.

Middleton Richard (1990) *Studying Popular Music*, Miltom Keynes: Open University Press.

Morris Meagan (1988) *Things to Do with Shopping Centres*  
//S. Sheridan (1988) *Grafts: Feminist Cultural Criticism*,  
London: Verso.

Pressdee Bill (1986) *Agony or Extasy: Broken Transition  
and the New Social State of Working-class Youth in Australia*,  
Occasional Papers, South Australia Center for Youth Studies.

Radway Janice (1992) *Mail-order Culture and Its Critics:  
The Book-of-the-Month Club, Commodification and  
Consumption, the Problem of Cultural Authority*//L. Grossberg  
et al. (1992) *Cultural Studies*, London: Routledge.

Riesman David (1990) *Listening to Popular Music*//  
S. Firth, A. Goodwin (eds) (1990) *On Record: Rock, Pop  
and the Written Word*, New York: Pantheon.

Rosselson Leon (1979) *Pop Music: Mobilizer or Opiate*//  
C. Gardner. *Media, Politics, Culture*, London: Macmillan.

Schudson Michael (1984) *Advertising: The Uneasy  
Persuasion*, New York: Basic Books.

Storey (1993) *An Introductory Guide to Cultural Theory  
and Popular Culture*, Hemel Hempstead: Harvester  
Wheatsheaf.

Storey (1994) *Cultural Theory and Popular Culture:  
A Reader*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Street John (1986) *Rebel Rock: The Politics of Popular  
Music*, Oxford: Oxford University Press.

Veblen Thorstein (1998) *Teoria klasy prozniczej*,  
Warszawa: MUZA.

Willis Paul (1978) *Profane Culture*, London: Routledge  
and Kegan Paul.

Willis Paul (1990) *Common Culture*, Milton Keynes: Open  
University Press.



дуглас\*кельнер  
перша кібергенерація



Сьогодні молодіжна культура розвивається під впливом ЗМІ та комп'ютерних технологій. Сучасна молодь виросла на цій культурі постмодернізму. Незважаючи на те, з'явилися молодіжні субкультури, які, на противагу панівній споживацькій культурі та культурі мас-медій, зберігають автономність. У таких автономних колах підлітки можуть самовизначитися, розкрити власну індивідуальність і створювати угруповання. Молодіжні субкультури можуть бути і суто споживацькими: створюється тільки образ, на тлі якого підлітки зустрічаються, щоб спільно споживати культурні продукти, такі як, наприклад, рок-музика. Вони можуть бути і контркультурами. Панк чи грандж для підлітків – це можливість відмежуватися від панівної культури і самоідентифікуватися. Вони можуть бути визначальними для цілого способу життя, включаючи одяг, стиль, переконання і навички. Молодіжні субкультури можуть формувати життєві плани, що охоплюватимуть усі аспекти. Це, щонайменше, потенційні бомбосховища опору. Вони можуть набирати різних форм: від анархічних і аполітичних панк-культур, угруповання активістів охорони навколишнього середовища до правих – екстремістських скінгедів. Таким чином, для молодіжних субкультур часом характерні елементи протистояння та опозиції до мейнстріму, щоправда, це не значить, що контркультури обов'язково прогресивні. Їх слід розглядати окремо, зважаючи на політичні погляди та діяльність. Звичайно, необхідно розрізняти між постмодерною культурою, розвинутою самими підлітками через вираження їхніх поглядів, пристрастей та страхів, та культурою ЗМІ, створеною дорослими для споживання її серед підлітків. Також слід розділяти власне активну молодіжну субкультуру та її споживницьке втілення. Молодіжна культура охоплює обидва полюси. При цьому їй не належить обмежувати до суто споживацької культури або вважати лиш ордами спротиву. Натомість варто було б розібратися із суперечностями та прослідкувати ме-

ханізми штучного створення молодіжних культур споживацькою культурою та культурою мас-медій. І зрештою: як, попри це, підліткам все-таки вдається створювати власні культури? Цей феномен треба дослідити.

### **Культурний простір Інтернету**

Інтернет вносить постмодерну культуру просто в помешкання і в життя сучасного молодого покоління. Деякі люди отримують за допомогою World Wide Web доступ до чужих культурних форм. Вони беруть участь у дискусіях, створюють власні культурні форми й ацени, налагоджують з іншими стосунки і відносять себе до цілковито нового простору. Загалом Інтернет-культура більш фрагментарна, різноманітна та інтерактивна, ніж культура ЗМІ. Тією мірою, якою звук та зображення стають важливою складовою інтернетного досвіду, щораз більше індивідів вдаються до цього емпіричного світу, що досить суттєво відрізняється від попередників – теле-радіо- та друкованих засобів інформації. Авантюризм постмодернізму виявляється у непередбачуваності подій, він жене людей у цілком нові культурні простори. Сучасна молодь – це перша кібергенерація, перше покоління, яке з самого початку пізнало культуру як культуру мас-медій та комп'ютерну культуру. Підлітки грають у комп'ютерні та відеоігри, мають у своєму розпорядженні аж надто багато телеканалів, сидять в Інтернеті, створюють угруповання, соціальні взаємини у цілком новому та первинному культурному просторі, позначеним семіотикою поняттям «постмодерний».

### **Постмодерна педагогіка у технокультурі**

Інтернет, нові комп'ютерні технології та культурні форми радикально змінили звичний колообіг інформацій, зображень та різних форм вияву культури. Молодше покоління потребує нових технологічних умінь, щоб вижити в інформаційному суспільстві високих технологій. У цій ситуації учні

та студенти повинні вчитись, як найліпше використувати комп'ютерні технології для досліджень і збирання інформації. Але при цьому вони повинні вчитись розглядати її як певну культурну територію, на якій розміщено тексти, події, ігри та інтерактивні мас-медії, що сприятиме «критичній комп'ютерній освіті». Навчання на комп'ютері більше не повинно обмежуватися тільки технічними навичками та знаннями. Воно має охоплювати уміння переглядати інформацію, розбиратися із цілою низкою різноманітних культурних форм і креативно впливати на нову комп'ютерну культуру.

Тоді як підлітки здебільшого є поза панівною культурою ЗМІ, комп'ютерна культура постає дискурсивним і політичним місцем, де вони мають вплив, беруть участь у дискусійних групах, створюють власні веб-сайти і можуть винаходити нові мультимедійні форми культурного обміну. Комп'ютерна культура дає індивідам можливість брати активну участь у культурних процесах. Спектр широкий: від дискусій на суспільно актуальні теми до розвитку власних культурних форм. При цьому у процесі культуротворення тепер можуть брати участь і ті, хто були позбавлені цієї можливості.

Звідси завдання постмодерної педагогіки розвинути нові критичні форми писемної, інформаційної та комп'ютерної освіти. Педагогіка такого типу має вирішальне значення для нової технокультури і для майбутнього, яке наближається шаленими темпами. Сучасна культура характеризується постійним зростанням числа зображувальних пристроїв. У нашому світі увесь час з'являється безліч продуктів письма, малювання, звучання. Якщо ми хочемо прокласти дорогу у цих джунглях символів, нам потрібно зорієнтуватися у цьому розмаїтті знаків. Ми маємо навчитися розгадувати ці картинки, захопиви та спокусливі форми культури, про які нам зовсім не відомо, як вони впливають на наше життя. Це якраз є завданням виховання: забезпечити інформаційну, комп'ютерну і технокультурну освіту,

яка вчить, як саме слід читати ці зображення і розповіді. Нова критична педагогіка зобов'язана розвинути в індивідів навички критики. Кожен повинен набути здатності аналізувати та критикувати новоутворену технокультуру, а також брати участь у її культурних форумах. Сьогодні виховання повинно відповісти на виклик, сприяючи спеціалізованій комп'ютерній та інформаційній освіті, щоб студенти та громадяни могли використовувати нові технології для підвищення життєвого рівня та створення ліпшої культури та ліпшого суспільства. Проте так само існує небезпека, що підлітки можуть цілком загрузнути у новому світі високих технологій, втрапивши як зв'язок із суспільством, так і здатність спілкування та готовність до контактів з іншими людьми. Між іншим, вчені вже встановили, що все більше підлітків можуть отримати доступ до кіберпростору, і студенти, підключені до Інтернету, проводять у новій імперії технологічного досвіду понад чотири години щодня. У зв'язку з імовірним зростанням небезпеки кіберпростору, ЗМІ пустили хвилю обурення. Так поширюються страшилки про хлопців та дівчат, яких в Інтернеті спонукають до участі в небезпечних сексуальних збоченнях. До цього ж з'являються численні повідомлення про поширення порнографії в Інтернеті. Консервативні політики, як правило без мінімальних знань комп'ютера, б'ють на сполох, закликаючи посилити контроль, цензуру та нагляд за спілкуванням on-line.

Звісно, кіберпростір, як і будь-яке інше місце, є в чомусь небезпечним для молоді. Та зрештою, значно більшу небезпеку становлять погрози, насильство і зловживання в сім'ї та поза нею, аніж імовірність бути звабленим в Інтернеті. Так, торгівля порнографією в Інтернеті розквітає, але той самий матеріал доступніший у відеокрамничках та газетних кіосках. Тому звинувачувати і проклинати Інтернет не зовсім справедливо. Спроби ввести цензуру в Інтернеті можуть здатися підліткам упередженими та ворожими заходами, які мають на меті



зневажити їхнє право на спілкування та інформацію. Молодь мусить мати право на власну субкультуру. Істерія та моральне обурення дорослих закликає очистити телеекрани від сексу та насильства чи блокувати доступ до сумнівних матеріалів. Вони в жодному разі не можуть змиритись з небезпекою, яка нібито чатує на підлітків. Так, небезпека безперечно існує, але в реальному світі вона явно відчутніша, ніж у гіперреальності. Немає сумніву, що у кіберпросторі є так само багато примітивізму та дурости, як і в реальному житті, й у ньому так само можна марнувати час. Та порівняно з невітшним і брутальним світом великих міст, як вони описуються в реп-музиці та фільмах, технологічні світи — це притулок інформації, спілкування, інтерактивності та зустрічей. Тут підлітки здобувають цінні навички, знання та силу, такі необхідні для того, щоб вижити у світі постмодерну. У кіберпросторі, в нових субкультурах та угрупованнях підлітки творять багаторівневе та гнучке «я». Просто дивовижно — лазити в Інтернеті і бачити, скільки там цікавих веб-сайтів, які створили молоді люди. І при цьому часто можна знайти цінний матеріал для проблем виховання. Звісно ж, існує небезпека, що інтереси підприємництва та комерції в Інтернеті візьмуть гору. Але так само ймовірно, що у ньому й надалі існуватиме простір, де індивіди самі зможуть розвинути здібності, спільноти та особистість. Використовувати Інтернет не тільки виключно

для розваг та пасивного користування, але й для позитивних культурних й політичних проєктів — ось які можливості відкриваються перед підлітками.

### Життя у кіберсуспільстві

Коли усвідомлюєш зростання значення комп'ютерів та нових технологій у сучасному житті, розумієш, наскільки це важливо для підлітків: отримати всебічну освіту. Вони, так само як і їхні батьки та вчителі, повинні озброїтися знаннями для нового кіберсуспільства.

Щоб вижити у постмодерному світі, індивіди різних вікових категорій мусять вивчити нові засоби зв'язку та комп'ютер, щоб вміти обходитись з напливом інформації, зображень та подій. Нам усім слід здобути технологічні навички, щоб вміти використовувати інформаційні й комп'ютерні технології. Тоді ми матимемо шанс існувати в економіці високих технологій і формувати власні спільноти та культури. Підліткам потрібно бути особливо хитрими й спритними, щоб дати собі раду із сучасною хижацькою культурою, у якій панують наркотики, насильство та непевність.

Під кібер- (або віртуальним) суспільством мається на увазі спільнота, у якій виробництво, збут та комунікація значною мірою відбу-



вається у віртуальному просторі. У віртуальному суспільстві віртуальність нашаровується на реальність, створюючи з нею нові різнобічні асоціативні форми, поступово її витісняє та заміщує, та все-таки ніколи не зможе цілком замінити.

Про забезпечення демократичного майбутнього можна говорити тоді, коли підлітки різної статі, усіх прошарків суспільства, рас та регіонів матимуть доступ до нових технологій. Знання комп'ютера та засобів інформації їм потрібні для того, щоб у вік високих технологій мати шанси на професійному ринку і знайти своє місце у майбутньому. Тільки так ми можемо попередити загострення класових, статевих та расових різниць. У кібервік, характерними прикметами якого є праця з текстом, накопичення інформації та електронне спілкування, необхідними стануть зовсім нові інтелектуальні навички. Щораз важливішою стає традиційна писемна освіта. Необхіднішими, ніж будь-коли, стають знання з філософії, етики та гуманітарних наук. Від того, чи отримали молоді люди широку освіту і як вони поєднують свої здібності та інтереси з новими технологіями, залежить якість користування Інтернетом.

Адже технології можуть використовуватися як для пошуку цінного освітнього і культурного матеріалу, так і для доступу до порнографічної продукції й банальних покупок у мережі.

Звичайно, життя в кіберпросторі — це лише одна площина виміру, і потрібно знати, як поводитися у «реальному світі» зі школою, освітою, стосунками, політикою та іншими людьми. Підліткам, та й усім нам, слід вчитися орієнтуватися у вимірах соціальної реальності. Потрібно засвоїти безліч навичок і форм освіти, які дадуть змогу розкрити власну особистість, встановлювати стосунки та створювати спілки для зреалізування наших можливостей та задоволення потреб. Сьогодення багатовимірніше, ніж будь-коли доти, а характерною рисою постмодернізму є потреба вчитись жити у розмаїтті соціальних сфер і пристосовуватися до глибоких змін та транс-

формацій. Такі вимоги має ставити перед собою виховання, а саме: запроваджувати і розвивати нові стратегії із залучення нових технологій задля творення демократичного, багатокультурного суспільства.

*Переклала Катерина Зарко*



марія\*маєрчик  
архаїчні парадигми  
у поведінкових нормах  
Г і П і



Значний інтерес становить вивчення точок інтерференції таких різних сфер національної культури як доіндустріальна, сільська культура і сучасна, міська; цікавим є, зокрема, пошук відповідей на питання їх засадничої різності чи, навпаки, подібності й взаємозалежності. З цього огляду ми хотіли б розглянути культуру молодіжного андеграунду (гіпі).

Класик культурної антропології Віктор Тернер один із перших зазначив, що члени міських молодіжних субкультур близькі за статусом з лімінальними персонажами (від лат. *Limen* – поріг, себто людина порогова, перехідна, та, що під час ритуалу змінює свій соціальний статус) традиційних культур [Тернер 1983 (1969):184-185]. Вони однаково асоціальні, «випали зі «статусної» соціальної системи» [Тернер 1983 (1969):185], «підвішені» між позицій» [Щепанская 1993]. Теза Тернера і сьогодні майже безумовно підтримується дослідниками молодіжних субкультур.

Ми хотіли б показати, що лімінальні персонажі і члени субкультури гіпі не просто близькі за статусом, багато в чому подібні способи семіотичного оформлення їх статусів. Ми прагнемо простежити доволі чітку, однак неусвідомлювану серед носіїв культур подібність одягового та поведінкового кодів у моделюванні лімінального статусу в традиційній культурі і в моделюванні субкультури гіпі.

Лімінальні персонажі традиційних культур, як відомо, – це особи, що перебувають в стані переходу. Перехід актуалізується в кількох різних площинах. По-перше, в географічній площині – головний персонаж переходить з одного місця свого побуту на інший; наприклад, молода в хату молодого, покійник на кладовище. По-друге, перехід містичний: лімінальна особа в ритуалі переживає процес символічної смерті й нового народження в новій іпостасі, занурення в потойбіччя і й повернення в новій якості у світ людей. По-третє: перехід соціальний – коли лімінальна особа змінює свою позицію

в соціальній ерархії (у весіллі дівчина стає жінкою і дружиною, в родильному обряді жінка стає матір'ю тощо).

Цікаво, що, як з'ясувалося, всі ці три рівні переходового процесу простежуються і в культурі гіпі, з тою лиш різницею, що в традиційній культурі процес переходу, а відповідно і згадуваних символічних форм переходу, зводиться до часу тривання ритуалу, а у випадку гіпі це перманентні ознаки життя і стилю. Розглянемо по черзі ці «переходи».

Невід'ємною частиною культури гіпі є традиція мандрівки, що втілюється в формі подорожування автостопом. У хіп-сленгові це називається «траса». «Траса» – важливий топос хіпівського життя. Для гіпі важливо було пройти «трасу». Т. Щепанская зазначала, що «мандрівка по різних містах автостопом – одна з типових для Системи форм проведення часу» [Щепанская 1993]. Цікаво, що особливою престижністю користувалися далекі маршрути, скажімо, в Середню Азію й інші місця [Мазурова, Розин], короткі маршрути «не котувалися». У традиційному обрядовому фольклорі дорога з хати молодої до молодого також завше мала мітологічний ореол довгої і складної, незалежно від реальної, часто незначної відстані. Навіть незначну відстань зазвичай долали на транспорті, не пішки, що теж мало заакцентувати складність і тривалість переїзду.

Дорога була перманентним станом життя гіпі (як і перманентно залишалися вони в позасоціальному статусі). Зупинка руху розглядалася як втрата сенсу життя, була адекватна смерті. Один з респондентів Т. Щепанської так пояснював, наскільки важлива йому мандрівка: «Я знаю тільки, що не сидітиму перед телевизором, я ліпше переріжу собі вени. Я йтиму, доки йтимуть ноги» [Щепанская 1993]. Т. Щепанская коментує: «Траса стає зримим втіленням цієї центральної цінності, суцільним символом». «Трасу» хіп-культури ми схильні ототожнити з географічним переходом у традиційних ритуалах.

«Траса» також виконувала функцію ініціації, переходу в новий статус: «Вона [траса] завершує процес формування Системної особи, носія традиції. Тому траса вважається межею, після якої людина повністю стає Системною [Щепанская 1993]. Отже, після траси людина змінює своє положення в статусній системі гіпі на вище: «Трассу прошел – значит, крутой» [Щепанская 1993]. Таким чином, *перехід географічний* тісно лучився з *переходом соціальним*, так само, як і в традиційних культурах. Нарешті, *перехід містичний*. Т. Щепанская писала: «Сама мандрівка для піплів не тільки і не стільки реальний вояж, скільки спроба прориву в сферу містичного Шляху» [Щепанская 1993]. Іншими словами, у своїх мандрівках гіпі реалізовували ідею прориву за межі реальності, в інший світ. Асоціальність переходових осіб в традиційній культурі власне і полягала в змалюванні їх інфернальності, практично нелюдськості, про що детальніше йтиметься далі.

Прорив за межі реальності був, за великим рахунком, результатом і метою багатьох ключових норм життя гіпі. Наприклад, гіпі активно захоплювалися східними медіативними практиками, «багато говорять про буддизм (особливо дзен), назагал популярні східні культури (тантра-йога, кришнаїзм, шиваїзм та ін.)» [Щепанская 1993, розд. 1]. Прикметно також, що коли інші дослідники культури гіпі, психологи Мазурова і Розін, перераховують найбільш популярні місця мандрівок гіпі, то часто ці маршрути скеровані до місць побутування адептів трансцендентних, медитативних культур: ідуть в «...Улан-Уде, де недалеко від міста є доволі відомий у нас буддистський монастир. Або шлях їх лежить на Алтай, що пов'язано з нетрадиційним релігійним вченням «Агні-Йога». Також престижна мандрівка в Середню Азію, де, за легендами, можна знайти суфіїв (мусульманських містиків)» [Мазурова, Розін]. Для досягнення прориву в інший, містичний світ застосовувалися й інші, набагато ефективніші

способи: «Найефективніший засіб для цього – наркотики. [...] Але не тільки наркотики мають подібний вплив на психіку. «Мандрівку в іншу реальність» гіпі можуть здійснювати і за допомогою так званої «психоделічної музики»... Назагал для гіпі не так уже й важливі спеціальні засоби, щоб «мандрувати в іншу реальність». Їхній спосіб життя сам по собі має певну психоделічну силу через відсутність структурування, щоденної обов'язкової діяльності, втрату почуття часу й часових циклів» [Мазурова, Розін].

Зникання добового ритму, стирання ознак дня і ночі – один з найважливіших характеристик ритуального часопростору у слов'ян (і набагато ширше). Наприклад, у поховальному й родильному локусі три дні не засинали, постійно світилося світло, після смерті рідним заборонялося передягатися в інший одяг, чоловіки не голилися. В хаті не виконувалася звична робота (не можна було мастити стін, прати і багато чого іншого). Врешті-решт, досягався ефект зникання не тільки робочого, але і взагалі денно-ночного ритму. Людина потрапляла в особливу хронотопну ситуацію, де не було дня і ночі, обов'язків, ритму. Ця ситуація за суттю своєю цілком зіставна з описом буття гіпі. Борис Гребенщikov так виразив картину світу гіпі:

*С утра было лето,  
А теперь зима,  
Наверно, мой ревер  
Сошел с ума.*

Додамо, що і традиційній ритуальній культурі також притаманне було «плутання» пiр року, це виражалось використанням в ритуалі несезонного одягу: після поховання когось з рідних чоловікам заборонялося носити шапку, незважаючи на пору року, навіть попри міцні морози, у весільній ситуації молоді одягали шуби, а молодий ще й шапку, хоч би надворі було літо.

Отже, бачимо, що архаїчні системи моделювання особливого типу поведінки чи статусу ретранслюються в маргінальні культури міського типу.

Вивчаючи тему моделювання образу лімінальної особи посередництвом кодів одягу та поведінки (на матеріялі українських ритуалів родинного циклу), ми виділили такі основні їх характеристики: нерухомість, недієздатність, глухота, німота, сліпота, неспоживання їжі, порушення норм етикету, розчленованість, кокономорфність, нефункціональність [Маєрчик 2002:7-10]. Ці ознаки і передавали «нелюдськість» особи на певному етапі переходу, її інферналізованість. Розгляд поведінкових та одягових норм гіпі з точки зору їх символічного навантаження привів до подібних висновків. Проаналізуємо це по порядку.

### **Нерухомість**

Попри те, що щойно обговорювалося питання культу дороги й руху як характеристики гіп-стилю, для цього стилю водночас характерна і тема нерухомості. Наголосимо: так само тема нерухомості в традиційних обрядах існує водночас зі здійсненням цього переходу.

Це досягається почасти оформленням «пасивного» руху осіб. Гіпі мандрують тільки автостопом, вони підсідають до водія і їдуть з ним, доки їм по дорозі. У весільному обряді молоду й молодого завжди перевозили в нову оселю, незважаючи на, інколи, зовсім незначну відстань. Навіть в тих варіантах чи за тих обставин, коли молоді йдуть пішки, сам обряд називався «поїзд». Для рухів і дій молодих також характерна пасивність. В описах весілля часто трапляються звороти типу «ходилисьмо по городу — *водилисьмо* молоду», а також традиції «рухати» молодими — молоду брали за голову і нахилили, якщо їй треба було вклонитися, брали за руку й вели, вчили танцювати, закладаючи певну рухову «немічність» молоді. У родильному локусі поліжнич-

ця повинна була лежати навіть у випадках, коли добре себе почувала і могла вже вставати.

Вивчення деяких аспектів поведінкових норм гіпі приводить Т. Щепанську до висновку про культ пасивності: «Вельми важливий ще один аспект поведінки в гіпівському і постгіпівському середовищі: пасивність, відмова від активних дій. Ідеал — все в світі приймати пасивно, як рослини (тому так багато рослинної символіки). Одного олдвогого гіпі зовуть Равлик Сольмі — «равлик» тому, що «слабкість непереможна»» [Щепанская 1993], хоч ми б хотіли заакцентувати вибір символу, відомого своєю півільністю.

### **Недієздатність**

Лімінальні персонажі — недієздатні. Образ зв'язаних рук характерний як для весільної ситуації (вийти заміж — «зв'язати білі руки»), так для поховальної (покійникові обов'язково і повсюдно зв'язували руки й ноги) і родильної (немовляті, повиваючи, туго зв'язували руки й ноги, а матері заборонялося тривалий час виконувати багато видів робіт тощо). Молода до того ж «сиділа як засватана», не виконувала хатню роботу упродовж усього часу приготування весілля, відсторонювалася від кухонної справи, на початку весілля молоду одягали й заплітали, під час обряду комори роздягали тощо, сама вона активності не виявляла.

Для гіпі престижно було не працювати. Щепанская пише: «Інформаційне суспільство [яким по суті була система гіпі] нічого не виробляє... Гіпі або взагалі не працюють, або вибирають собі таку роботу (кочегара, двірника, оператора газової котельні), яка не заважала б основному для них — пошуковій діяльності (творчості, мистецтву)» [Щепанская 1993]. Гіпі дуже ненадійний робітник, навіть якщо це торкається їх мистецтва і творчості. Шейла Кейвен пише: «Оберігаючи свою «творчу свободу», вони [гіпі], як правило, не орієнтуються ані на побажання замовника, ані на терміни виконання... гіпі займа-

ються цим [реалізацією своїх мистецьких виробів], за бажанням, припиняють торгівлю, відволікаючись від неї заради всього, що їм видасться привабливим» [Кейван].

### Німота

Молоді на весіллі не розмовляють і не співають. Практично всі тексти від їх імени озвучує староста, свашки тощо. Покійник, звісно, говорити не може, однак цей факт представлено і на рівні культури відповідними символічними маркерами – покійникові підв'язували вилиці.

Для гіпі характерним є «соціально» німота. «Система уникає використання тих каналів комунікації, які щільно зайняті панівною культурою. Вербальний канал належить саме до таких. І Система робить спроби обмежити його використання. Певною мірою можна казати про існування тут культу мовчання: «Самого главного словами не скажешь», «Знающий не говорит, говорящий не знает» (Лао-Цзы) [Щепанская 1993] – ці висловлювання були написані на стіні Ротонди, одного з найпопулярніших місць тусовок гіпі в Санкт-Петербурзі.

Поряд з німотою фігурує і глухота. Глухота описує настанову гіпі стосовно до великого суспільства. У гіпі вироблені власні комунікативні канали, потреби і цінності – до потреб і цінностей великого суспільства вони глухі.

### Сліпота

Це активно використовуваний маркер. В обрядах лімінальним особам закривали, зав'язували очі: покійникові на очі накладали монети, немовляті до хрещення закривали обличчя марлею, молодій повністю закривали, замотували обличчя під час обряду *поїзду* (сучасною паралеллю цього є вуаль в одязі молодої). Культ сліпоти в культурі гіпі є елементом їх філософії життя. На стінах Ротонди написано: «Боги не одряхлели, это мы слепы», «Мы бродим

по жизни, как слепые котятa, точнее, как бесплотные тени» [Щепанская 1993].

### Їжа

Для лімінальних персонажів характерна відмова від їжі, або споживання її в особливий спосіб, з виразним порушенням норм етикету. Молодим, наприклад, заборонялося їсти за столом з гостями. Инколи їм пропонувалася жартома сира їжа (сирий буряк) або щось неїстівне (папір, каміння). Поліжниця також ніколи не сідала до столу з гостями аж до часу виводу. По всій Україні існувала заборона прикладати дитину до грудей перші три дні після народження, до хрещення. Покійникові, як згадувалося, підв'язували вилиці.

У середовищі гіпі помічено подібне в певному сенсі «негативне» ставлення до їжі, яке, втім, годі назвати несеміотичним. Їжа, як вагомий елемент культури великого суспільства, сприймалася в системі як показово «другорядний» фактор, порівняно, скажімо, з важливістю натільних прикрас: «При нестачі фінансів гіпі надасть перевагу нитці намиста перед сніданком, й інші члени спільноти це сприймуть як природне і розумне» [Кейвен], «... їжа – щонайбільше скромна, недбала і невибаглива процедура, без усяких кулінарних хитрощів» [Кейван].

### Андрогінізм

Аналіз одягу в обрядах родинного циклу показав, що в ритуалі моделюється тема андрогінізму: особа позначається елементами одягу протилежної статі (або людині символічно надаються функції протилежної статі, наприклад, імітація родів з боку чоловіка). Подібні коди трапляються у всіх обрядах родинного циклу. Молода, наприклад, одягає капелюха молодого, а молодий віночок; молодого, як і молоду, під час весілля *покривають* (не тільки дія, але й сама лексема має жіночу сексуальну семантику). Покійника оперізують жіночим поясом, покривають простиралом, яким закривалася жінка після



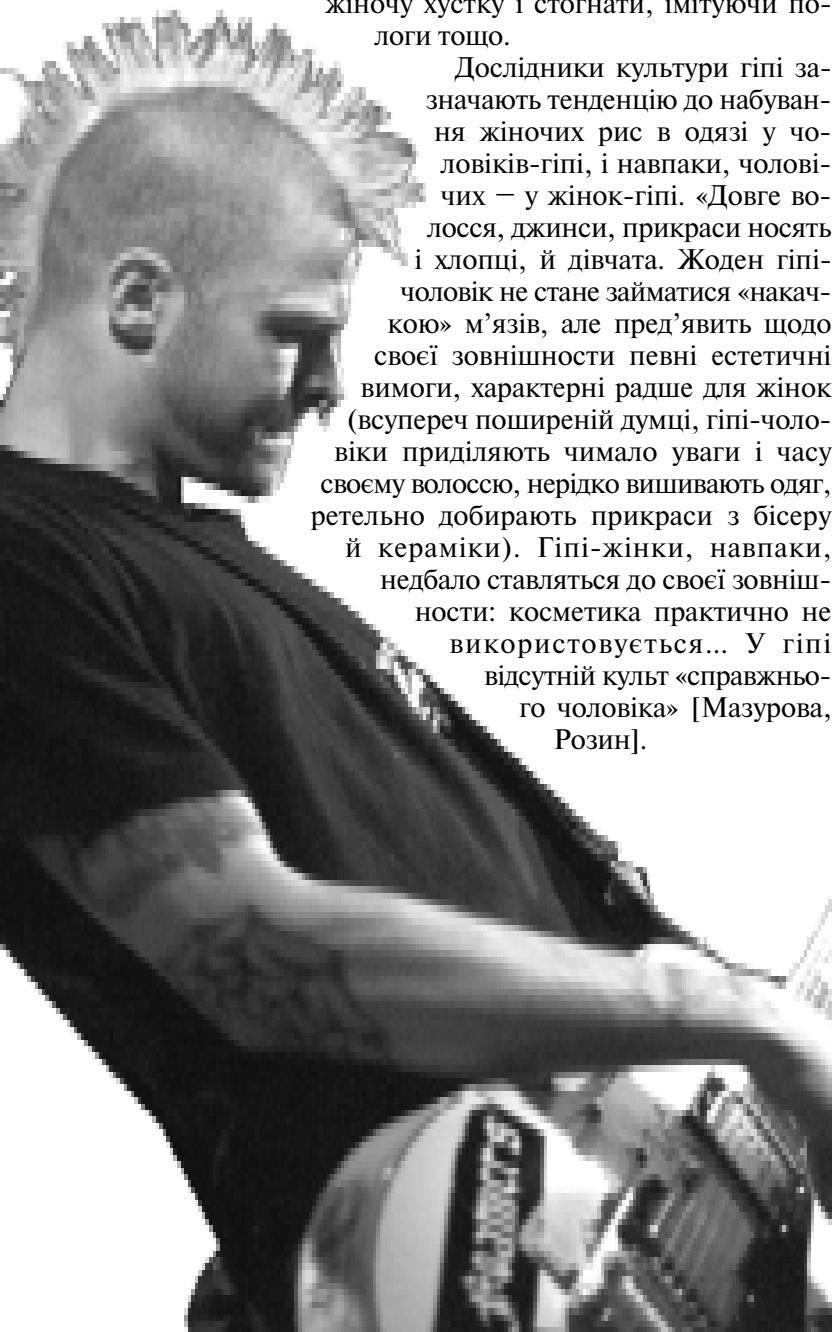
пологів. Немовля, незалежно від його статі, загортають у батькову сорочку, поліжниця одягає сорочку чоловіка, а той, у свою чергу, може одягнути жіночу хустку і стогнати, імітуючи пологи тощо.

Дослідники культури гіпі значають тенденцію до набування жіночих рис в одязі у чоловіків-гіпі, і навпаки, чоловічих — у жінок-гіпі. «Довге волосся, джинси, прикраси носять і хлопці, й дівчата. Жоден гіпі-чоловік не стане займатися «накачкою» м'язів, але пред'явить щодо своєї зовнішності певні естетичні вимоги, характерні радше для жінок (всупереч поширеній думці, гіпі-чоловіки приділяють чимало уваги і часу своєму волоссю, нерідко вишивають одяг, ретельно добирають прикраси з бісеру й кераміки). Гіпі-жінки, навпаки, недбало ставляться до своєї зовнішності: косметика практично не використовується... У гіпі відсутній культ «справжнього чоловіка» [Мазурова, Розин].

### Старечість/дитячість

У традиційній культурі старість і дитинство в семіотичному плані зближувалися, що виявлялося подібними рисами одягу цих вікових груп, а саме його недокомплектованістю. У такий спосіб означувалося ще або вже неповну соціалізованість особи, або, іншими словами, те, що особа не придатна була ще або вже до виконання основних соціальних програм — виробничої і репродуктивної. Дитячий дискурс розвивався в напрямку доодягання особи в тому ж ритмі, що й опанування дитиною основних видів господарських робіт. Старечий дискурс позначався зменшенням комплектації одягу, що тісно залежало від фертильності і здатності працювати. Така характеристика одягу дітей і старих на знаковому рівні зближувала їх зі статусом лімінальних осіб, для яких теж була характерна неповна укомплектованість одягу. Поліжниця на останніх днях вагітності не носила паса, намиста, потім її ретельно повністю роздягали, знімаючи навіть сережки і персні. Молода, запрошуючи на весілля, не вдягла паса. До шлюбу розстібала застібки на сорочці, знімала намисто. Одяг покійника назагал відрізнявся імітативністю — убрання було нове, неносене, на покійника не вдягали справжнього паса, тільки нитку або інший замітник, не застібали сорочки, на ноги не взували взуття, верхнього одягу не передбачалося взагалі, на покійницю не вдягали намиста тощо.

Отож бачимо, що старечість і дитинство кодується подібними кодами, які характерні також і для моделювання лімінального статусу. Цікаво, що для гіпі характерною була одночасна актуалізація і старечого, і дитячого дискурсів. При цьому, зазначимо, якщо у традиційній культурі дитячість і старечість зближуються на основі ідентичного коду, в той час як носіями цих маркерів були люди за віком різні, то в культурі гіпі маркери різні, але носіями цих маркерів є одна й та ж людина, яка власне за біологічним рівнем не належить ні до дитячої, ні до старечої групи.



Отже, культура гіпі великою мірою зосередилася на імітації дитячості та старечості як способів репрезентації соціальної неповноцінності: «Гіпі надають перевагу немовлячості і старості, оскільки в ці періоди людина ще (або вже) ніхто» [Мазурова, Розин]. Дослідники писали: в гіпі «немає культу фізичного здоров'я, а радше притаманний «стариківський» підхід: «живий – і слава богу» [Мазурова, Розин]. Стиль гіпі передбачав сутулу, по-старечому важку ходу. Характеристики одягу старої людини у традиційній культурі, за спостереженнями дослідників, передбачають «безформність, м'якість, зручність, зношеність, «некомплектність» [Прокопьева 1999:114]. Всі ці ознаки домінантні, визначальні в одязі гіпі – вони носили «сильно потертий одяг», «мішкуватий одяг», «одяг неохайний, але вільний» [Щепанская 1993], з точки зору великої культури він був також і недокомплектований. «Молодість в нашій свідомості асоціюється з великими планами і надіями, мріями, бойовим запалом. Нічого цього ми не побачимо у гіпі. Вони не прагнуть кимось стати – досить просто бути» [Мазурова, Розин].

Дитячість виявляється загальною інфантильністю гіпі, байдужістю до серйозних справ і рішень. Вчені зазначали також «вживання дитячих молочних сумішей, навмисне виявляння дитячої наївності, широти, непрактичності» [Мазурова, Розин]. «Легенди оповідають про повне западання в дитинство, як це описується в пісні групи «Россияне», яка так і називається «Бегство в детство» і розповідає про раптово зниклу людину. Згодом її знайшли в дитячій пісочниці» [Мазурова, Розин].

Біологічно гіпі були людьми в розповні сил. Однак «вік «справжнього гіпі» не можна було визначити, так само як і стать» [Мазурова, Розин].

Виявлена подібність моделювання символічного статусу переходових осіб і членів гіп-культури ставить під сумнів одну з найбільш поширених і загальноприйнятих концепцій пояснювати природу

контркультур через «конфлікт поколінь» (М. Мід, Дж. Стар, Ж. Мандель), коли «акцентується розрив зв'язків між поколіннями – з різних причин *перекриваються канали, якими тече інформація з минулого в майбутнє*» [Щепанская 1993]. Постає питання, чи гіп-культура відособлена від культурного інформаційного потоку, якщо вона спонтанно актуалізує настільки архаїчні, притаманні традиційним культурам, способи знакової репрезентації себе й семіотичного оформлення свого статусу.

### Література

1. Кэйвен Ш. Коммуна Хиппи в Хейте. – Сен-Луи: Нью Критикс Пресс, 1972 // <http://friends.pomorsu.ru/Alest/library/hippie/heit.htm>
2. Мазурова А.И., Розин М.В. Развитие, структура и сущность хиппизма // [http://friends.pomorsu.ru/Alest/library/hippie/hip\\_i.htm](http://friends.pomorsu.ru/Alest/library/hippie/hip_i.htm)
3. Прокопьева Н. Символическое выражение жизненной энергии в традиционной одежде восточных славян // Етнічна історія народів Європи. Традиційна етнічна культура слов'ян. – Київ, 1999. – С. 111-116.
4. Тернер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура: Пер. с англ. // Тернер В. Символ и ритуал. – Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – С. 104-264.
5. Щепанская Т. Символика молодежной субкультуры. Опыт этнографического исследования системы 1986-1989 гг. // [subculture.narod.ru/texts/symbolism/intro1\\_1.htm](http://subculture.narod.ru/texts/symbolism/intro1_1.htm)



ролан \* барт  
дендизм і мода



Упродовж століть типів одягу було стільки ж, скільки й соціальних класів. Кожне соціальне становище мало свій костюм, й не було важко перетворити одяг у знак, позаяк сама станова різниця була чимось природнім. Таким чином, з одного боку, одяг цілком підлягав умовному кодові, а з іншого — сам цей код апелював до природного чи, радше, божественного порядку. Поміняти одяг означало водночас поміняти свою сутність і свій клас — те й те збіглося. Приміром, у комедіях Мариво любовна гра йде поряд з особистісним квіпрокво, інверсією класових ролей і обміном одягу. Того часу існувала справжня граматики костюму, порушення якої було замахом на глибинний лад усесвіту, а не лише на умовності смаку; як багато інтриг і перипетій у нашій літературі тримається на цьому відверто сигналітичному характері одягу!

Як відомо, незабаром після революції чоловічий костюм радикально змінився — не лише за формою (яка в основному йшла за образом квакерів), а й за духом: ідея демократії привела до появи в принципі однотипного одягу, що підлягав уже не відверто задекларованим імперативам показного престижу, а вимогам праці й рівності; сучасний одяг (а наш чоловічий костюм загалом той самий, що й у XIX ст.) — це у принципі одяг практичний і гідний; він має підходити до будь-якої трудової ситуації (лиш би це була не ручна праця), а своєю строгістю чи стриманістю покликаний демонструвати той моральний стан *sant*<sup>1</sup>, яким була характерна буржуазія XVIII ст.

Фактично поділ соціальних класів аж ніяк не було скасовано: політично переможена шляхта й надалі приваблювала, хоча й мала доволі чітко окреслені межі побуту; та й самій шляхті доводилося захищатися — не від робітничого класу (робітничий костюм був чітко маркованим), а від підйоми середніх класів. Тому костюмові довелося провадити хитру гру з теоретичною одноманітністю, яку нав'язала революція й імперія, так, щоб у межах віднини все-

загального типу одягу все ж зберігалися певні формальні відмінності, здатні маніфестувати опозицію суспільних класів.

Саме тоді й виникла в одязі нова естетична категорія, якій судилося довге майбутнє (донині вона широко використовується в жіночому одязі, в цьому можна перекоонатися, розгорнувши будь-який модний журнал) — це була *деталь*. Оскільки вже не можна було змінити фундаментальний тип чоловічого одягу, не зачепивши принципів демократії і праці, то розрізнявальні функції костюму цілковито взяла на себе *деталь* («дрібничка», «не знаю що», «манера» тощо). Віднині достатніми позначеннями якнайменш помітних соціальних відмінностей стали вузол краватки, тканини сорочки, гудзики камізелки, пряжки на мештах; водночас соціальна перевага, яку, згідно з демократичними правилами, вже не можна було відверто афішувати, стала маскуватися і сублімуватися у такій новітній вартості, як *смак*, чи навіть радше *вишуканість* (саме тому, що це слово двозначне)<sup>2</sup>.

Вишукана людина — це особа, що вирізняється в натовпі за допомогою скромних за об'ємом, але потужних за енергетичною силою засобів. Позаяк, з одного боку, він розраховує, що його розпізнає саме такий, як він сам, а з іншого боку, це розпізнавання відбувається головню за деталями, то можна сказати, що вишукана людина наносить на уніформу свого століття якісь *дискретні* (тобто одночасно «скромні» і «дисконтинуальні») знаки — вже не видовищні знаки відверто демонстрованого соціального становища, а лишень знаки спільництва. Так, *вишуканість* спрямувала сигналетіку костюму на напів підпільний шлях розвитку: по-перше, група, у якій вона має бути прочитана, дуже вузька, по-друге, необхідні для цього прочитання знаки надто рідкісні й нерозбірливі для того, хто не знає цієї нової вестиментарної мови.

Якщо розглядати денді тільки з точки зору одягу (хоча назагал відомо, що дендизм — це дещо

більше, ніж вестиментарна поведінка), то можна сказати, що це людина, яка вирішила довести вишуканий костюм до вершини, підпорядкувати його абсолютно строгій логіці. З одного боку, він іде у вишуканості ще далі — для нього її сутність має вже не соціальний, а метафізичний характер, денді аж ніяк не протиставляє вищий клас нижчому, але лише в абсолютному плані — індивіда в натовпі; причому індивід для нього не абстрактна ідея — це він сам, відмежований від порівняння з будь-ким, отож, як Нарцис, демонструє свій костюм для прочитання лише самому собі. А з іншого боку, він стверджує, що вся його сутність немов сутність божества, може полягати *ні в чім*; вестиментарна «деталь» вже не є конкретним предметом, нехай і маленьким, це радше якийсь спосіб (часто хитро прихований) руйнації, «деформації» костюму, його вивільнення від будь-яких цінностей, що мають інші люди; давати розношувати новий фрак слугі, намочувати рукавички, аби вони бездоганно набули форму руки, — подібні прийоми свідчать про глибоко творчу ідею, яка не вичерпується прагненням виділитися: ідея в тім, що *ефекти* будь-якої форми мають бути продумані, що одяг — не готова річ, а *об'єкт* обробки.

Тому дендизм — не лише етика (про яку вже багато сказано, починаючи від Бодлера і Барбе), а й техніка. Денді — продукт поєднання одного й іншого, причому техніка, зрозуміло, слугує гарантом етики, як і у всіх *аскетичних* філософіях (приміром, індуській), де певна тілесна поведінка дає шлях для випрацювання певної думки; а оскільки в такому випадку ця думка полягає в абсолютно своєрідному баченні себе самого, то денді приречений неперервно вигадувати щораз нові відмінні риси: то він робить ставку на розкіш, щоб відмежуватися від бідних, то прагне імітувати пошарпаний одяг, щоб відрізнитися від багатих; для того саме й слугує «деталь», що вона дозволяє денді утікати від маси, ніколи їй не піддаватися; його своєрідність абсолютна в плані

сутности, але стримана в плані субстанції, бо він у жодному разі не має впадати в ексцентрику — форму надзвичайно зручну для наслідування.

У принципі «деталь» дозволяла до нескінченности робити свій костюм «інакшим». Справді, способи носити костюм обмежені, й без допомоги деяких матеріяльних деталей можливості поновлювати свій образ швидко б вичерпались. Саме це й трапилось, коли чоловічий костюм став відкрито фабричним: позбувшись усілякої підтримки приватного ремесла, денді був змушений відмовитися від абсолютної своєрідности в одязі, бо тільки-но форма стандартизується, нехай навіть це розкішний одяг, вона вже ніколи не буде унікальною. Таким чином перший смертельний удар дендизм отримав від індустрії готового одягу. Але ще вишуканіше, ще безжалісніше згубила його поява «оригінальних» бутиків: у таких крамничках торгують одягом і аксесуарами, що виходять поза рамки масових норм, але позаяк сам цей вихід стає предметом комерції, нехай навіть і дуже коштовної, то він сам стає нормативним; купуючи сорочку, краватку чи запонки від X чи Z, доводиться *підлаштовуватися* до певного стилю, зрікаючись будь-якого особистого (можна сказати — нарцисичного) винахідництва власної своєрідности. А поза тим дендизм був творчістю, тому денді в силу фундаментального імперативу сам *створював задум* свого образу, саме так, як сучасний художник творить задум своєї композиції із найбільш підручних матеріялів (якихось наклеєних папірців); інакше кажучи, денді не міг *купувати* для себе одяг. Коли йому залишилася свобода покупки, а не творчости, дендизм хоч-не-хоч мусив померти від задухи; купувати останню модель італійських мештів чи найновішу марку англійського твіду — вчинок максимально вульгарний, оскільки він означає улягання Моді.

Справді, мода становить собою колективне наслідування новинок, що з'являються регулярно; навіть якщо як на алібі вона покликається на інди-

відуальне самовираження (як дехто каже, вираження «особистости»), мода у своїй суті є феномен масовий, тому ним так цікавилися соціологи, віднайшовши тут прекрасний приклад чистої діалектики стосунків між індивідом і суспільством. Взагалі в наші дні мода стала справою всіх і кожного, що підтверджує винятково широкий розвиток жіночої преси. Мода стала громадським інститутом, і вже не можна думати, буцімто вона *вирізняє* когось своєю *вишуканістю*; відмінним поняттям залишилася лише *старомодність*; інакше кажучи, з масового пункту бачення мода завжди сприймається лише через свою протилежність: мода — це здоров'я і моральність, і щодо неї старомодність — просто недуга й збочення.

Отож перед нами парадокс: мода знищила будь-яку продуману своєрідність костюму, тиранічно утвердивши його інституційну своєрідність. Б'юрократизувався не сам одяг (як, наприклад, у середовищах, позбавлених моди) — бюрократизувався більш тонко її проєкт своєрідності. За допомогою моди всьому сучасному одягу прищепили трохи дендизму, а це фатально призвело до умертвлення самого дендизму, оскільки він за суттю має бути радикальним або й зовсім не існувати. Отож, дендизм вбила не загальна соціалізація світу (як це можна було б уявити в суспільстві зі строго однотипним одягом, на взір сучасного Китаю), а виникнення особливої посередньої сили поміж абсолютним індивідом і тотальною масою; своєрідним завданням моди стало скрадання і неутрачання дендизму; сучасне демократичне суспільство зробило її засобом рівномірного розподілу, що призначений автоматично встановлювати рівновагу між вимогою своєрідності й правом кожного її задовільняти. Очевидно, що це суперечність у термінах; і щоб вона могла існувати, суспільству довелося підкорити процес поновлення одягу строго регулярним термінам — достатньо тривалим, щоби можна було встигати йому підкоритися, й достатньо коротким, щоб пришвидшувати торго-

вий оборот й відтворювати відмінності у статках людей.

Звичайно, в жіночому одязі велика кількість його складових елементів (можна сказати *одиниць*) поки що уможлиблює її складну комбінаційність, а тим самим істинну індивідуалізацію образу. Але ми вже бачили, що навіть абстрагуючись від психологічних факторів (ймовірно, нарцисичної і гомосексуальної природи), які зробили дендизм феноменом насамперед чоловічим — одягатися як денді можна було лише впродовж нетривалого історичного періоду, коли костюм був однакового типу і варіювався в деталях. Змінюючись не так швидко і не так радикально, як жіноча мода, чоловіча мода все-таки приходиться до вичерпання деталей, що варіюються, і водночас вже віддавна нічого не міняє у фундаментальному типі костюма; тим самим вона відбирає в дендизму його межу і його головну поживу; саме мода вбила дендизм.

<sup>1</sup> Лукавство (англ.).

<sup>2</sup> Distinction — оригінальність і відмінність.

Переклала Мирослава Лемик

Біргіт \* Ріхард  
Чорні мережі:  
Класична субкультура  
у сфері мас-медій





### Меланхолійний стан «blacks»

Акцептація контактів через інтернет засвідчує, що готика не є «вуличним стилем». Публічна сфера не є життєво важливою для презентації стилю. Зустрічі проводяться у приватних чи ізольованих місцях, як-ось цвинтар, де пейзаж ніхто не потривожить.

Ти виходиш на «чорну сцену», коли проявиш відповідну філософію життя: самотність, ізольованість, брак прихильності та спілкування, проблеми в школі, проблеми у самовизначенні, а також розчарування у першому коханні. Гелспер (Helsper) наводить інші причини: відкинення більшістю та байдужість до дитини у сім'ї. Крім того, стиль виступає проти контрольованих структур, тому часто присутній у маленьких містах і селах. Далеко від батьків і шкіл, що більше не гарантують безпеки чи підтримки, стиль стає місцем для реконструкції соціалізації. Індивідові надається можливість виразити себе через символіку готичної культури, знайти спосіб подолати проблеми і сумніви. Для готики характерними є інтравертний сум і меланхолія, що базуються на пережитих розчаруваннях, які поділяють усі члени спільноти, виходячи з песимістичної філософії життя. Сформовано мережу самотності – ті, котрі бажають контакту з іншими, мають можливість зустрітися з ними у спеціальних місцях, таких як «чорні дискотеки», де на вас неодмінно справить враження культивована ізоляція.

Інтернет як новий посередник комунікації частково розв'язав проблему ізоляції. «Чорні мережі», які було запущено на фестивалях, а також журналами для фанів, тепер розширені. WWW пропонує можливість безпосереднього спілкування й обміну інформацією з особами, які мають подібні погляди (наприклад, поширюється інформація щодо концертів і записів, готичних клубів і магазинів спеціального одягу, фільмів, коміксів, книг, поем.

Мережа є також кур'єром ерархії цінностей стилю, як, скажімо, долання певних табу. Зокрема,

у цій ерархії має значення особа «gool» (гробаря) – людини, яка викопує тлінні останки на цвинтарях, щоб потім використовувати їх для декорування кімнати чи себе самого. Ця тема, дуже популярна у відповідних ЗМІ, приваблює увагу до намогильних ритуалів і некрофілії, які сприймаються як втілення готичного стилю, проте тут є лише маленька частка правди. Викопування тлінних останків для готів засвідчує близькість до смерті.

У такий спосіб сформовано міт «забороненої зони» готичної культури. Особа «gool» є немовби «заманкою». Проте готи тим самим підтверджують існування реальної смерті, на противагу до іншої частини культури, яка смерть стилізує. Іншою «маркою» ментальності готів є ставлення до самогубства. Належить ствердити, що готи не є субкультурою смерті, яка б спонукала своїх послідовників до самогубства, як це інколи повідомляють ЗМІ і стверджують політичні діячі, а радше навпаки: для них це спроба критично проаналізувати власну самотність і близькість до смерті. Готи формують своє ставлення до смерті з усвідомлення, що вони живуть тут і тепер і повинні розв'язувати свої проблеми, подолавши гнітючий страх перед смертю.

Ще одна важлива частина стилю – релігійність. Як стверджує Гелспер (Helsper), готи створюють «bricolage of religion» з елементів християнства, нехристиянських релігій та окультизму. Окультизм особливо привабливий для готів, тому що він пов'язаний з іншою ерою чи з іншою стадією розвитку цивілізації. Символіка окультизму, яку через її ірраціональність відкинула решта суспільства, дозволяє їм виразити незадоволення інституціалізованою церквою і раціоналістичною сучасною цивілізацією.

Аналіз використання релігійних та окультних традицій у готів не провадить до висновку про окультизм готичної субкультури. Радше навпаки: було б дивним, якби готи добровільно вступали в обмежену, закриту систему, після того як утекли

від одностороннього rustic-religious навколишнього середовища. «Головна засада віри» полягає не у вірі в Сатану чи Бога, як про це повідомляють у ЗМІ – готів радше можна вважати атеїстами, – а у вірі в смерть як у найвищу інстанцію влади, від якої жоден смертний не здатний ухилитися. «Bricolage of religion» створює свого роду приватну релігію смерті, що нагадує її послідовникам про їхню смертність, але не має функції утішення.

### Компоненти «готичного» стилю

Готичний стиль стосується всіх сфер життя: кімната, одяг, зачіска, музика, танець, ЗМІ (Інтернет, журнали). WorldWideWeb дає готам змогу передавати музику і фотографії груп, якими вони захоплюються (наприклад, Sisters of Mercy, Cure, Alien Sex Fiend, Ann Clarke, Skinny Puppy, Fields of Nephilim, Christian Death, Current 93), від покоління до покоління.

Як і в усіх субкультурах, епіцентром тут є музика. З незалежної музики виділяється сумна чи темна лірика. Звукові колажі звичайних шумів, цитати з релігійним контекстом (григоріянські піснеспіви чи церковні інструменти, такі як орган), звуки клавіш і саморобних інструментів, виготовлених з кісток, переплітаються з панком та електронною музикою. Головним мотивом лірики є нерозділене кохання, смерть. Часто використовують цитати з релігійних мес – це має служити для подолання депресії, яка піддає небезпеці саме існування. Це важливий елемент у ерархії цінностей готів. Скажімо, група Joy Division вважається автентичною, тому що депресивна ментальність вокаліста Іана Кертіса (Ian Curtis), який закінчив життя самогубством через нещасливу любовну інтригу, виражена у їхній музиці. Абсолютно пасивний готичний антиданс є медитативною концентрацією енергії на внутрішній сфері індивіда. Автистична форма танцю нагадує рухи монстра Франкенштейна. Танець складається з монотонного руху, без огляду на ритм музики.

### Вампіри, ченці і відьми: «чорне» приладдя

Кімнати «готів» декоровано в особливій манері: наприклад, маленькі вівтарі, на яких розміщено похоронні стрічки, розп'яття, похоронні лампи, свічки і черепи. Пенали зроблено у формі трун, що символізують смерть. Печери, драпіровані чорним стіни, нагробні плити – типові приклади в готичній культурі. Однак, попри повідомлення ЗМІ, ми не знайшли прикладів, коли б труни використовувалися для спання як ліжка. Кімната повинна відтворювати темну атмосферу цвинтаря, близькість до смерті, чи служити як печера, що захищає від загрозливого зовнішнього світу. Приналежність до готичного світу також засвідчують елементи забави з тими речами, що становлять табу для інших людей.

Готи мають незвичайний, доволі гомогенний стиль одягу, який нав'язує до минулих століть. Він зовсім не схожий на провокативний одяг панків, проте готів упізнати легко: чорний колір, що домінує у стилі, – це вираження відчуття порожнечі, безглуздя, символ розпачу і відторгнення. Поза тим, це – вияв скорботи за людством, яке приречене, і тут нічого не можна змінити. Крім того, чорний «готичний» одяг нав'язує до аскетизму ченців. Він чудово контрастує зі срібними, металевими прикрасами, орнаментами на аксесуарах, квітковими мотивами, такими як троянди чи символами смерті, як череп.

Готичний стиль охоче використовує пояси, браслети, кульчики, застібки, які, проте, завжди виконуються у незвичній манері. Стиль готів є протилежністю до того, що ми вважаємо зручним щоденним одягом. Широкі плащі, корсети, шалі, плащі на взір Дракули, рясні ченців, турецькі штани, такі популярні серед готів, засвідчують, що сексуальні відмінності не мають значного місця у філософії стилю: еротичність тут співвідноситься зі смертю.

Готи не культивують агресивного принципу подертого одягу й естетики каліцтва і бідності, на чому акцентують увагу панки. У поезії створюються

образи жінок, «красивих» ангелів смерти, які відповідають романтичним ідеалам XIX сторіччя.

Важливою ознакою готів є зачіски. Найпоширеніша зветься «пластина». Волосся покривається неймовірною кількістю лаку і зафіксується у формі пластини. Інша зачіска походить від панків-ірокезів: на голові залишається тільки смуга, волосся тут переважно довше і начесане. Часом можна побачити зачіску й іншого типу: залишається пряме волосся на чубку голови і дуже коротке чи зовсім виголене на скронях і над шиєю. Це чоловічі зачіски.

Жінки віддають перевагу довгому чорному розпущеному волоссю, що нагадує скуйовджене волосся відьом. Через Інтернет можна знайти практичні поради щодо того, як розчесати волосся у «готичному стилі», пофарбувати його в чорний колір, як наносити косметику, чорні тіні для вік, помаду і лак для нігтів, як зробити колір свого обличчя мертвно білим. Такий спосіб нанесення косметики («фарбування на смерть») створює символічну картину, що виражає солідарність з мертвими.

### **Чорна магія: анк, кажан і руїна**

Оскільки готи зацікавлені усім, що має стосунок до смерти, то зрозуміло, що їхніми улюбленими мотивами у прикрасах є голова смерти, кістяки і кістки. Справжні кістки, використані як аксесуари одягу, стають утіленням *temento mori*, особисто пережитим.

З релігійної символіки використовуються розп'яття, зірка Давида, анк (єгипетський символ) і пентаграма. Найбільш провокаційний варіант — перевернутий хрест, історично-культурний символ сатанізму, що означає протилежність ритуалам християнства. Тут це служить як критика релігії й інституціалізованої церкви.

Готи стилізують себе до істот, що населяють світ між життям і смертю. Поширені мотиви на прикрасах — кажани, а також павуки (тому що багато людей відчувають відразу до них) — павутина часто

з'являється як прикраса на одязі, — та ще мухи, ворони, амфібії, ящірки, саламандри, тритони, сови, змії і жуки. Символічні тварини мають важливу функцію — супроводжувати душі мертвих людей.

Уявні світи готів включають в себе картини, наснажені аврою темних палаців, замків, темниць, нічних сцен, оповитих туманом освітлених повним місяцем. Потрапити у незвичайні світи можна віртуально — через Інтернет. Як технологічний посередник він дозволяє створювати незвичайні уявні світи, відділені від суворой дійсності. У реальному житті готи в основному використовують «готичноподібні» темні місця, такі як цвинтарі і руїни. Мотив «індустріальної руїни», важливий для панків як символ прийняття і використання міської сфери, нецікавий для готів. Тільки стара, майже розвалена церква з цвинтарем і самотнім пейзажем має для них цінність. Авра руйнування й ізоляції створює сильне почуття приналежності до часу будівництва споруди. Руїна — це кістяк будинку, який символізує процес старіння людей і речей.

Місця, що їх обирають «готи», характеризуються тишею, ізольованістю, похмурістю і смертю. Тому, скажімо, цвинтар, місце, відокремлене від звичаєного життя більшості людей, оповите аврою забороного і таємничого, переважно і стає місцем зустрічі готів. Вони користуються небажанням нормальних громадян стикатися зі смертю і смертністю. У XX сторіччі люди не люблять відвідувати цвинтарі, місця, де близькість до смерти є найбільшою. Для готів це вирішальна причина залишатися там. Тим самим вони ніби відновлюють традиційну суспільну функцію цвинтаря.

Готи — це ретроспективна частина молодіжної культури. Їхня культура — це форма співіснування з меланхолією і депресією, думкою про індивідуальну і колективну смерть (доля людства, апокаліпсис, останні дні і руйнування навколишнього середовища). Готи виробляють свої способи співпраці зі смертю, якої цурається решта суспільства. Вони

розбудовують свої ніші в різних медіях, де можуть поширюватися архаїчні, атавістські символи і зображення, наприклад, картинні галереї у WWW. Найважливішою функцією готичних homepages в Інтернеті, крім можливості комунікації, є колекціонування та обмін образами і символами смерті. Копіювання і створення нових зображень перетворює мережу у віртуальний архів стилю.

Готичний стиль є символічною стилізацією втрати, смерті і скорботи, пережитих індивідуально й у спільноті. Естетичне очікування власної смерті і реалізація скорботи через стилізацію блукання мертвих між життям і смертю знімає потребу власної смерті через самогубство.

*Переклала Марта Возняк*





марія\*маєрчик  
пірсинг і скаріфікація  
з дефініціями



Ігор Грушевський не належить до жодної із субкультур. Зате ті, хто належать до субкультур, знають Ігоря Грушевського. Людина мітологічного тіла, оздобленого пірсингом, тунелями, татуюванням і скарифікацією (шрамуванням), стала провідником багатьох на шляхові пошуку нової ідентичності і нової тілесності.

Майстер з пірсингу і скарифікації, один із власників відомої київської студії «У Деда» розповідає про філософію своєї справи.

Ігор сам відкриває двері студії кожному відвідувачу. В цьому є певна мета. При вигляді татуюваного і шрамованого обличчя, обрамленого багатьма проколами, серед дуже незвичного інтер'єру ви переходите в дивний, особливий темпоритм. Ви ще не підозрюєте, а ритуал вже почався. «Те, що ми робимо, послугами бути не може, — каже Ігор, — це ритуал».

— *Ритуал? До чого тут ритуал, якщо хтось хоче пробити брову?*

— Всі три види мистецтва — татуювання, пірсинг і скарифікація — всі вони були ритуальними від початків. Вони робилися не просто так, як декор, а чомусь, через щось і для чогось.

Ритуал — переродження, бо будь-яка зміна тіла через пірсинг, татуювання чи скарифікацію міняє людину не тільки зовнішньо, але і внутрішньо. Може, це почасти *back to the initiation*, може, й так... я не наполягаю. Для кожної людини книга понять своя особиста. Людина має в собі переживання, про які не хоче говорити вголос. Вони виявляються на шкірі, виявляються так, щоб дати іншим можливість мати багато точок зору про те, що відбувається.

Пірсинг, скарс чи тату — це систематизований підсумок. Це нереверсивна дія, назад вороття нема. Пірсинг, якщо навіть виїняти прикрасу, однаково залишає крапки на тілі. Тому ці практики не тільки фізично, але й морально, духовно міняють людину. Це правильний підхід, канонічний підхід. Я не на-

полягаю, що так думають всі, бо тоді я був би ідеалістом, радше хворим ідеалістом. Багато хто про це взагалі не думає.

— *Розкажіть детальніше про ваш преїскурант — пінсінг, тату, скарс...*

— Є татуювання, є пірсинг і є скарифікація. Три види зміни зовнішності, першопочаткового вигляду. Татуюванням повинні займатися окремі люди, не ті, які займаються пірсингом. Так і є, Діма (напарник Ігоря) не займається пірсингом і скарифікацією, тільки дає мені хороші і мудрі ідеї. Як правило, всі художники-татуювальники врешті-решт відмовляються виконувати пірсинг і скарифікацію, займаються тільки татуюванням. Татуювання — це безперервний процес творчості, це як небо, його неможливо обійняти руками, його багато. І ніколи не можеш досягти остаточної точки досконалості, це безмежно. Що ж до пірсингу, то він за суттю інший, навіть за больовими пережиттями. Татуювання — це легкі неприємні пощипування на початку і в кінці. Пірсинг — це миттєвий, точковий, шоківий удар, і наступний вихід з нього також шляхом природного догляду, тобто доведення до завершення. Скарифікація — це спосіб передавання малюнка шрамом. Це окремий вид натільного ритуалу і мистецтва, який від першого дотику скальпеля до шкіри і до моменту заклеювання обпечених країв є болем. Після того, як шкіра розрізається, хімічним розчином припалюються краї і середина розрізу, аби всередині формувалися з'єднувальні тканини іншого типу, навіть іншого кольору. Шрам ще треба роздирати, бо не можна допустити, щоб організм надто швидко залатав дірку. Я сам роблю особливий розчин: він викликає миттєвий некроз тканин. У розрізі проводиться паличкою — і буквально на очах тканина стискається, обгоряють краї, припухають — настільки цікаво. Коли проводиться скарифікацію, то спершу видно білі кульки підшкірного жиру, а крові ще немає. Приблизно кілька десятків секунд цей стан статичний, і тільки

потім всередину цих жолобів заливається кров. Насправді це магія, у класичному вигляді. Аби зробити собі скарс, треба не тільки мужности. Потрібно стійке, тверде, доросле бажання, що саме це мені потрібно.

— Чому ж татуювання мають робити інші спеціалісти, ніж скарсинг чи пірсинг?

— Справа в тому, що людина, яка робить пірсинг або скарсинг, найсильніші емоційні чи больові відчуття приймає на себе. Але це моє розуміння, глибоко суб'єктивне. У татуюванні, скажімо, такого нема, тату не спричиняє больових відчуттів. Цим можна знехтувати. Біль тут нетривалий і терпимий. Машинка дзичить — багато хто засинає. Товщина голки варіюється від 0,2 до 0,4 мм. Глибина входу в шкіру до півтора міліметра.

А пірсиг і скарсинг — це вже зовсім інше. Скажімо, я не можу довго робити скарифікацію. Якщо я роблю це надто довго, розтягую процес, то можу викликати больовий шок. Кров тече, вона заважає. Я зобов'язаний виконати це швидко і болю тут не уникнути. А пірсинг викликає миттєвий біль, який ти повинен, сконцентрувавшись, забирати, водночас те, що ти забираєш і відводиш, щоб не залишалося в тобі, не заважало роботі.

— Якщо біль стає перешкодою для виконання пірсингу чи скарсингу, ви пропонуєте анестезію?

— Аби щось отримати, в будь-якому разі треба через щось пройти. І тут постає фактор етичності чи неетичності використання анестезії. При цьому я не беру на себе технічний бік справи.

Питання анестезії — питання не просто етики, але також і поваги до роботи. У скарифікації це взагалі неприпустимо. Який сенс робити скарифікацію під анестезією? Ніби пережите, ніби відбите на шкірі, але це робилося під анестезією. Виняток становить брендинг (таврування). Коли роблять брендинг, необхідно робити льодокаїнову блокаду, бо можлива різка реакція нирок. Сильні поверхові опіки призводять до незворотніх процесів у нирках

— нирки можуть відмовити. Якщо робити без анестетика — це дуже великий ризик. А тому я не роблю брендингу.

— Пірсинг, тату і скарс давні техніки? Хто і як їх використовував?

— Татуювання розповсюджене тільки в культурах з білим кольором шкіри. Чорношкірі робили собі скарифікацію, бо дуже важко на темній шкірі передати якийсь колір. Навіть тепер неможливо зробити татуювання на чорній шкірі, хоч би за допомогою найдосконаліших фарб. Там завжди різали. Дотепер в Африці і деяких країнах Океанії, Полінезії скарс фіксує належність до певної страти суспільства. Тобто ти народжуєшся в багатій сім'ї, з певними традиціями і тобі наносять візерунок шляхом шрамування. Це є твоїм паспортом. Малюнки ці дуже прості.

Що ж до монголоїдної і європеїдної раси, то люди з давніх давен ритуально наносили собі татуювання. Але тут було поєднання скарифікації і тату. Не було досконалих машин, голок і всього решта. Була якась паличка. Вручну загострені голки, сажа, розчинена на рослинній основі, яка наносилась під шкіру під час доволі болісної процедури. Відповідно, саме татуювання не було гарненьким малюночком, це була і скарифікація, і тату водночас.

— А на наших землях у давнину використовувалося татуювалося?

— Арабський історик, не пам'ятаю, як звали, ще у 9 столітті зазначав, що племена русів над Волгою від середнього пальця правої руки до вуха були розтатуювані. У скитів також були татуювання, в історичному музеї є муміфікований зразок скитської доби — абсолютно унікальний дизайн на тваринну тематику. В музеї історії татуювання є, здається, в Амстердамі, в Голандії. Там вказується, що екземпляр походить з наших земель.

— Чому татуювання знову повернулося?

— Татуювання повернулося в Європу у період найстрімкішого науково-технічного скачка. Коли



з'явилася електрика, дизель, бензин, все стало різко змінюватися – стало змінюватися життя, а у багатьох з'явився потяг до чогось такого, back to the initiation, тобто до джерел, до початків. Плюс чисельні мандрівки по Землі, тобто зіткнення з іншими культурами, де це ще залишилося, – це все викликало щирі цікавість. Всі тикають пальцем в Кука, який перший привіз розтатуйованого полінезійця. Там дотепер це залишилося, хоча має відтінок заманювання туристів, хоча я б не став на цьому наполягати.

– *Де ви цього всього навчилися?*

– У нас нема навчальних закладів, які б випускали спеціалістів з татуювання, пірсингу і скарифікації, у нас нема в мінстаті чіткої реєстрації моєї професії. Нема професії – не можу отримати її легально.

Насправді для мене це також обряд ініціації. Я рік готувався. Коли відкрили студію, вже тут, у 1997 році, то тільки через рік я взявся робити пірсинг. А рік готувався внутрішньо.

Коли я вперше взяв затискач і проколов перший пуп, та ще й із затискачем не зовсім тим (він більше для язика підходив), – всі сказали, що у них таке враження, ніби я займаюся цим усе своє життя. Ну, значить, я справді повинен цим займатися все життя. І в мене добре виходить.

– *Є сміливі і ще не реалізовані мистецькі плани?*

– Хотілося б, звісно, поєднати непоєднане, татуювання зі скарифікацією, але це не відразу виходить. Потрібен час. У кожному разі, треба експериментувати, а експериментувати на людях не можна. Тут треба або мати впевненість, що робиш правильно, або взагалі не робити. Але я не впевнений, тому й не буду.

– *Ви змінюєте тіло. Це майже божественна дія. Як ви розумієте свою роль у цьому процесі?*

– Я провідник.



марк \* бенек  
МОЛОДІЖНІ  
вампіричні субкультури



Вампіри існують. Вони живі, непогано виглядають і часто думають по кров та шиї. Старше покоління — це тіньові фігури або ж Концерн-шефи. Молодь же може бути до неможливості сексуальна. Всіх їх об'єднує лише одне: їм бракує енергії, і вони мусять її якось дістати.

Найчастіше вампірів можна зустріти у клубах. Вони мусять туди приходити у пошуках донорів — спонсорів, власників енергії. Якщо дехто з вампірів задовольняється фантазією, уявляючи, як крізь маленьку дірку в аурі жертви крастиме енергію, то інші надають перевагу чомусь конкретнішому, кривавішому. Проте, оскільки укуси людини дуже болючий і, схоже на пашеку лева, передає смертельні мікроби, фахівці у справах крові надають перевагу голкам. Недоліком системи голок є те, що вампіру слід спочатку кудись відтягти свого донора. Для цього придасться харизма, проте якраз її постатям ночі бракує найменше. Обов'язковим правилом є те, що навіть стерильною кров'ю не слід насолоджуватися без міри. Щоб уникнути недуг, вампір повинен залишатися у межах свого харчового кола.

У ліпшій ситуації так звані напів кровожерні вампіри. Вони смакують свою жадану рідину крізь неущкоджену шкіру жертви, і зовсім не мусять ані пробивати енергетичну ауру, ані використовувати колючі чи ріжучі предмети.

### **Шабаші, клуби і клани**

Звичайно вампіри живуть і обертаються у своїх колах, своїй мережі, проте, принаймні в Німеччині, існує також достатньо підпільних точок зустрічей у містах та містечках країни. Сюди належать хоча б Ляйпціг, Галле, Берлін, Кьольн, Нойбранденбург, Бремен, Зальцведель, Дортмунд, Леверкузен, Ганау, Карльсруе, Бохум і Мюнхен. Очевидно, не все те вампір, що чорне, проте на перерізі чорних культур вампірами кишить більше, ніж може здаватися. Сюди ж слід додати, що особливо психічні вампіри, часто навіть не підозрюють про свої схильності

та потяги. Тоді це просто люди, котрі більше беруть, аніж дають. Решта вампірів — це вампіри свідомі, тобто, ті, котрі колись помітили, що їхня поведінка, якось відрізняє їх від інших людей.

Американських вампірів приваблюють, як правило, метрополії. Так, у Манхетена, порівнюючи з іншими штатами, є дві переваги. По-перше, тут настільки нечіткі межі готики і фетишу, що ніхто аж ніяк не здивується, побачивши денді у чорному циліндрі і звичайно ж, з розчепіреними мізинцями і розсіченою бровою.

Окрім того, в Манхетені є м'ясо-консервний завод. Територія складів свіжозамороженого м'яса розміщена у західному кінці десятої вулиці. У цьому закинутому районі і сьогодні можна за невеликі гроші винаймати великі темні приміщення. Там можна було б знімати криваві торжества перших сцен фільму «Лезо».

Віддаляючись від м'ясо-консервного заводу вздовж Десятої вулиці на схід, спершу минаєш церкву, відому своїми вечорами Бінго, потім йдеш так званою трасою трансів і нарешті доходиш до Східного села — центрального місця зустрічей гіпі, панків, готів та знавців модифікацій тіла. Там і розташована «Пригода хелуїну», що власне є лише крамницею масок та «чародійних» матеріалів. Директор крамниці навіть надав збіговиську манхетенських кровопивців окрему ляду. Там вампіри поряд із контактними лінзами зі спецефектами та зубами місцевих сімейних стоматологів продають також розпізнавальні знаки вампірів- так звані сігіли. Ці прикраси не лише дозволяють відразу впізнавати «своїх» за білого дня, але й зменшують ціну входу на особливі вечірки на п'ять доларів.

Сігіл вказує на клан до якого належить його власник чи власниця. Він може також вказати на те, який статус має «людина», що носить цей знак. Наприклад, якщо впадина на сігілі порожня, перед вами — новачок. Вклеєний червоний камінець вказує на глибоке втаємничення його власника в ритуал.

Клани манхетенських вампірів, які переростають в сім'ї для їх членів — це соціальна необхідність, адже більшість молоді серед вампірів — це юнаки і дівчата, які живуть в Манхетені без родини, або ж у ліпшому випадку оточені так званими «чорними лебедями» — це люди, котрі хоча й знають про особливості цих підлітків і приймають їх такими, якими вони є, але не підтримують їх активно. Клан же, чи угруповання — це заміна сім'ї для молодняка.

Як і у будь-якій родині, у кланах є фігура батька, що із задоволенням втілює у життя те, що може статися хіба що у якійсь дитячій забаві. Так, колись у 1998 Батько Севастіан на запрошення товариства Ойленшпігель проводив лекцію на тему відмінностей між готами, стильовими вампірами та справжніми вампірами. Робив він це на своєму троні, який приніс з собою, а в ногах у нього випросталися двоє його підданих. Як видно, американські вампіри, для «самоінсценізації» аж ніяк не звертаються до класиків жанру Мурнау чи Кополи, а шукають новинки сезону. При цьому європейцю волосся дибки стає: наприклад,

більшість чорношкірої американської молоді через брак необхідної інформації і знань вважає фільм «Інтер'ю з вампіром» першою історією про вампірів.

Я вже було сказано, майстри вставних зубів, так звані сімейні стоматологи, відіграють у вампірячих кланах неабияку роль. Будучи хорошими майстрами і митцями, вони, що найголовніше, стоячи осторонь ієрархії, можуть служити для вампірів добрими радниками, що вказують дорогу. Окрім того, вони володіють магічними силами.

### **Легенда про пропалих безвісти вампірів**

Клан вампірів розростається мірою дорослішання його членів, але водночас з гри виходить чимало старих вампірів. На східному узбережжі США навколо цього, здавалося б, цілком нормального явища, склалася ціла легенда. Згідно з цією легендою, старі вампіри, досягнувши певного віку, нібито повністю віддаються самотності, не хочуть ні з ким розмовляти, а тим більше з представниками преси. Хоча це й правда, що так звана медіа експлуатація будь-кого, хто хоч якось відрізняється від більшо-



сти, дуже швидко набридає, але насправді старі вампіри нікуди не зникають, вони просто змінили поєднати свій особливий потяг зі звичайним буденним життям і злитися з більшістю. Це можливо, і доказом цього може бути група чорношкірих екс-вампірів з 1980-их- 90-их років, які тепер живуть цілком світським життям.

Навіть без цих вампірів, які «відійшли» у світське життя, довікола аж ніяк не бракує людей, які займаються вампіричною, тобто поглинаючою енергію діяльністю. Прикладом може бути письменник, який втрачає будь-яке почуття міри, вічний фан, жадібні купці, скупі шефи та інші. Ці люди не усвідомлюють того, що їм бракує енергії і в гіршому випадку вони просто володіють певними рисами характеру, які відштовхують від них людей. Якщо ж у внутрішній боротьбі таких людей перемагає їхнє темне, вампірське начало, то так з'являються

гвалтівники, божевільні, хворі. Проте наша розповідь зараз ані про гвалтівників, ані про божевільних.

На відміну від вище описаних людей, здорові темні постаті знають, що вони інакші. Вони приймають себе такими, якими вони є і задоволені з цього — це те, чого бракує чи не всім «нормальним» людям. Доказом цього є надзвичайно висока толерантність і любов, які панують у чорному суспільстві. Це не свідчення слабкості чи інертності, а свідчення внутрішнього миру. Не зважаючи на все це, вампіризм все ж не визнається навіть тими установами і людьми, які визнають зоофілію, заліроманію (сексуально забарвлене прикрашання тіла), садизм, мазохізм чи навіть фетишизм.

Як вже було сказано, вампіри багато роздумують про себе та свою сутність. Звичайно у їхньому темному житті не бракує також поезії і відчуття світового болю. Ось декілька цитат на підтвердження цього. «Вільний дух прагне до болю, щоб відчути справжнє життя, він прагне до темних сторін, де ще збереглися рештки інстинктів. Я переконаний: прийде час, коли готика



і інші креативні сексуальні рухи об'єднуються в одне ціле, а з нього знову виокремляться окремі рухи».

«Готика — це найбільша рольова гра, в яку будь-коли грали у цілому світі. Але у ній немає правил. Ця гра відкрита для всіх. Вона допомагає тобі відкрити твою внутрішню свободу».

Слід сказати, що, не зважаючи на невелику чисельність серед усієї різноманітності молодіжних субкультур, готика навіть у клубах все таки посідає чільне місце. Так навіть німецьке товариство Дракули на своїй веб-сторінці не ототожнює себе з вампірами.

«Увага! Важлива інформація для журналістів бульварної преси. Ми б з радістю вам допомогли і нам дуже прикро, що ми змушені розчарувати Вас і вашу неймовірну залежність від сенсацій. Шкода, але тут, у нашому товаристві, ви не знайдете кричущих сенсацій чи неймовірних повідомлень. Коли ми кажемо «кров», то маємо на увазі кетчуп, а президент нашого товариства далеко не єдиний вегетаріанець серед нас. Будучи друзями та прихильниками вампірів, ми точно так само викопуємо тіла з землі, як прихильники детективів вбивають людей навколо себе. Вампіри серед нас — у нашій фантазії! Ulrike Wuche, президент товариства Дракули».

Але все ж є і щось, що об'єднує субкультуру вампірів з вампірськими субкультурами, і це щось — це спільний ворог: абсолютно нормальна людина.

Дорога німецьких готів до незалежності у світі субкультур була непростою. «Ми твердо стояли на самому краю суспільства. Ми були аполітичні, а тому політично недоторкані, ми не були об'єктом цікавості і у світі моди, бо стиль нашого одягу занадто різноманітний. Ці внутрішні труднощі слід було переборювати досвідом» (Bullo von Elfenbein з Банди страху).

Багатох готів дивує, чому їх впізнають на вулиці чи в трамваї, навіть коли вони без своїх прикрас чи відповідної атрибутики. А вся справа у їх

неповторному випромінненні. Одну із таких зустрічей з «нормальними» людьми описує Тіна (кісткова фея): «Незважаючи на готичність, я абсолютно нормальна, земна людина, котра ані не пише вірші, ані не проводить години у глибоких роздумах про сенс життя і вищі сили. Я, радше, по дитячому чутлива: можу наприклад неймовірно сміятися, дивлячись мультики, або ж розплакатись, побачивши мертвого голуба на краю тротуару. Все решта мене не обходить. Може тому я й вегетаріанка: не можу їсти курятину, знаючи, як цю курку вбивали, але мені абсолютно байдуже, що десь там на війні люди десятками вбивають одне одного. Це мене не стосується. Мій світ маленький, якби він був більшим, я б його не витримала».

Я також не розумію, як люди можуть прогулюватися крематорієм, але таке справді буває. Я була цього року на Дні всіх Святих у місті Вісбаден. До програми «святкування» входила і екскурсія по сімейних гробівцях (це не жарт!). Там були, як ви напевне здогадуєтесь, не лише старші люди, але й молодь, молоді сім'ї з дітьми — люди, котрі, здавалося б, якнайдалі відштовхують від себе думку про смерть. Справді цікаво, що діється у головах таких людей.

До речі, я дуже боюся павуків, а цих надтонких, з шалено довгими ногами я просто на вигляд не виношу. Щоразу, коли щось таке з'являється у моїй квартирі на мене нападає істерика. Проте, я швидше замкнуся у ванній кімнаті і спатиму там, аніж розтопчу і викину павука геть. Я вважаю, буде не справедливо позбавити його життя, тільки через мій абсолютно не виправданий страх. Маленькі товсті павуки не створюють мені таких панічних проблем, як би дивно це не здавалося.

Моя сестра взагалі мене не розуміє, хоча й на 14 років старша за мене. Одного разу у руки мого брата випадково попав мій CD диск, коли він позичив у мене плеєр. Звичайно, закінчилося це розбитим об мою ж голову диском під крики: «Що це ще за

лажа?» Так, вдома мене не розуміють, але що ж...? Це нічого.

Чому у мене немає водійських прав? А мені їх ніколи не треба було, а тепер, коли мені вже за 30, я вже й не відважуся. Якщо йдеться про те, щоб поїхати кудись з друзями увечері, то завжди знайдеться хтось, хто зможе підкинути, а більше мені машина і права ні для чого не потрібні».

Повернемось знову від Готики до вампірів. Всмоктувачі енергії та крові — це люди на межі. Хоча вони й знають, чого вони хочуть, та їх ніхто і ніколи не розумів у суспільстві. Тому й не дивно, що свій потяг вони, як правило, стримують у собі. Адже не лише «цивільним», але й фахівцям часто є абсолютно незрозумілим, як людину може тягти до того, аби пошкодити, чи тим більше зняти те основне, що оберігає людину — її шкіру. Але, тут є щось, чого ми, як прості, засліплені зовнішніми ефектами люди, не бачимо — це символ, символ, який ховається за цією відсутністю чи пораненням шкіри. Це символ повного безграничного єднання з партнером. Пиття крові теж вказує тільки на те, наскільки близький вампір до своєї жертви, наскільки відкритий він до неї.

Той, хто не визнає символу «кров приносить силу», залишається духовно бідним вампіром. Тоді він не любить інших, а є простим фетишистом.

*Переклала Катерина Магдиш*



Є \* б а ж к о в а  
м \* л у р ' є  
к \* ш у м о в  
**міські графіті**





*Тут усі, крім мене, пишуть на стінах.*  
Графіті, знайдене в Помпеї

Слово «графіті» походить від італійського «grafficare» – дряпати (дослівно «надряпані»). Спершу так називали одну з технік настінного малярства. Пізніше цим словом скористалися археологи, використовуючи його як загальний термін на означення всіх видів випадкових написів і малюнків на стінах будинків (див., наприклад: [Blume 1985, 137]). Нині це поняття розширило свої межі, під графіті розуміють будь-які неофіційні публічні тексти, разом зі сучасними. Ба більше, саме сучасні привертають увагу вчених і журналістів, тому в свідомості людини нашого часу зі словом графіті асоціюється передусім добре відомий їй розпис будинків, прогонів на поверхах, ліфтів, вбиралень тощо.

Одне з визначень терміну «графіті» у його сучасному значенні міститься у «Словнику простих форм» Вальтера Коха: «Випадкові, тобто небажані й неофіційні, написи і знаки в громадських місцях разом із громадськими вбиральнями, рекламними оголошеннями й дорожніми знаками, роздягальнями, в'язничними камерами, вокзальними холами, залами для чекання, автобусними й трамвайними зупинками, телефонними будками, ліфтами, деревами й лавками, шкільними меблями, пам'ятниками, стінами будинків, стовпами й балюстрадами залізничних, автодорожних і річкових мостів, внутрішніми й зовнішніми стінами автобусів та потягів. Написами можуть бути малюнки, символи, поодинокі слова й імена, фрази, речення, вірші, діалоги, вислови. Використовується будь-який інструмент, що залишає слід на поверхні: крейда, олівець, ручка, маркер, фарба в аерозолі, кольорова крейда, ніж, палка [Koch 1994, 111]. Це визначення, з одного боку, намагається описати графіті у всіх його виявах. З іншого – це не більше, ніж емпіричне перелічення, яке не претендує на концептуальне ви-

значення графіті як явища культури. Знайти загальний підхід для опису сучасних міських графіті виявилось несподівано важким завданням, оскільки це явище об'єднало безліч форм, які вивчають у рамках різних наукових дисциплін і в різних контекстах.

За останні чотири десятиліття про сучасні графіті написано сотні праць. Декілька років тому це явище почали активно фіксувати й осмислювати російські вчені, але на цей момент кількість російських наукових статей і публікацій про графіті не перевищує десяти<sup>1</sup>. Перш ніж перейти до подання й аналізу сучасного російського матеріалу, ми підсумуємо головні результати вивчення графіті в історичному й типологічному аспектах, переважно спираючись на відомі нам західні дослідження.

Графіті – явище надзвичайно давнє. Стіни античних і середньовічних міст, що збереглися, були вкриті написами. Одна із найвідоміших колекцій античних графіті знайдена під час розкопок Помпеї. Мешканці Помпеї так само, як і наші сучасники, писали про любов, секс, політику, висловлювали свої симпатії і неприязнь чи просто мережали міські стіни своїми іменами. Графіті Помпеї стали для дослідників свідченням про культуру і побут античності [Lindsay 1960; Tanzer 1939]. Археологічні й письмові джерела, що підтверджують російські графіті, також мають давню історію. Перша відома нам згадка про російські графіті в літературі належить до кінця XVIII ст. [Измайлов 1799, 46]. Саме явище, звичайно ж, набагато давніше. Сотні графіті XI-XIII ст. знайдено у Софійських соборах Києва й Новгороду, а також в інших давньоруських храмах. Графіті на церковних стінах мають переважно релігійний зміст: це прохання про допомогу, молитви й хрести, прокляття. Попри те, можна натрапити на цілком світські написи: «Против плащ, коли тут був» (давньоруське «Отпїл крзу бы ту колї») (див.: [Высоцкий 1976, 83]).

Я. Оледзкі бачить корені сучасних польських міських графіті в традиційній обрядовості «Сруд-

посця». У середині Великого посту в Польщі існувала традиція малювати на будинках неодружених панн – «крацокуф» – людей з виразними ознаками чоловічої статі. Автор зокрема базує свої висновки на подібності крацоків і силуетів, які малювали зверху по лозунгах «Солідарности», переробляючи букви в людей. Саме карнавальна природа жанру дозволяє дослідникові пов'язати графіті і ритуальний хаос у період Великого посту, коли така поведінка суперечила заборонам та приписам Католицької Церкви [Oledzki 1990].

У нову стадію розвитку графіті ввійшли в другій половині ХХ ст. Дослідники відзначають два фактори, які мали вирішальне значення для виникнення нових форм на базі традиційних. По-перше, поява фарби в аерозолі і, по-друге, експансія молодіжної культури в 1950-1960-х роках у США і Західній Європі, що сприяло різкому підвищенню кількості графіті і появи написів та зображень в якісно новому вигляді.

Одним з основних різновидів графіті нового покоління є графіті молодіжних субкультур. Важлива відмінність між традиційними (старими) й субкультурними графіті – ступінь доступності змісту тих і тих для стороннього глядача. Графіті субкультури, які доступні для споглядання кожному, хто проходить повз, залишаються, попри те, закритим для непосвячених каналом комунікації. Поява таких езотеричних символів на стінах російських міст зафіксував Д. Бушнел, який збирав графіті в Москві і в низці інших советських міст у 1983 р. На думку дослідника, першими знаками нової ери графіті були емблеми футбольних клубів «Спартак» і ЦСКА, що з'явилися на стінах Москви в 1977-1978 рр., і поширені дещо пізніше назви всіляких рок-груп, які до 1988 р. стали передовим жанром субкультурних графіті. На початку 1980-х для споглядання суспільства стає доступним також графіті російських пацифістів, панків, гіпі, фашистів й інших угруповань альтернативної культури.

Відповідь на питання, чому советські підлітки на початку 1980-х почали активно писати на міських стінах, Д. Бушнел пов'язує з виникненням у советському суспільстві періоду перебудови низки нових молодіжних угруповань. На зламі 1980-1990-х років тему субкультурної молоді панків, рокерів, системи, брейкерів, металістів, фанатів й ин. найгарячіше обговорюють у пресі. Як гадає Бушнел, «молодіжні угруповання, які випали з суспільства внаслідок власного вибору і через неможливість поміститися в рамках офіційних інститутів, природно створюють власну систему знаків та символів. Вони пишуть графіті, тому що хочуть заявити про себе суспільству. Та оскільки графіті передають інтереси контркультури, символіку фатуму, західних кумирів і т. д., вони глибоко значущі для субкультурної молоді, але не зрозумілі для всіх інших. А це значить, що графіті – це арго, яке, як усяке арго, є мовою маргінальної соціальної групи» [Bushnell 1990, 224].

До графіті молодіжних субкультур, за класифікацією Бушнела, належать графіті футбольних фанатів, музичні (у Бушнела «рок-н-рольні») й контркультурні. Усі субкультурні графіті будуються на комбінації слів і символів.

Основою фанівських графіті є емблема футбольної команди, що використовується як символ підтримки тієї команди і як маркер цього угруповання фанатів. Емблема може бути введена в позитивний чи негативний контекст. Існує універсальний набір інструментів, який дозволяє надати емблемі будь-якого футбольного клубу як позитивного, так і негативного змісту. Позитивна оцінка, наприклад, виявляється через «коронацію» емблеми. Позитивні й негативні конотації виражаються також за допомогою слів, і, врешті, ворожі угруповання просто перекреслюють чужі емблеми й малюють зверху свою<sup>2</sup>.

До музичних графіті входять назви рок-груп, імена співаків і тексти пісень. Показовим є фактично цілковита відсутність графіті, пов'язаних з поп-

музикою. Серед рок-графіті можна натрапити на написи шанувальників «Бітлз», що мають іноді антимілітаристський характер і супроводжуються символом пацифіка. Значну частину складають графіті металістів, а також назви груп, які грають альтернативну музику. Контркультурні, за Бушнелом, графіті містять у собі символіку й слогани гіпі, панків, неонацистів, скінгедів й інших молодіжних субкультур.

У середовищі молоді, попри субкультурні написи та знаки, народилася ще одна форма графіті: стіни сучасних міст прикрашають графіті-підписи й графіті-картини, продукт нового напрямку в молодіжній культурі. Мистецькі графіті, згідно з версією Г. Чалфанта і М. Купер [Chalfant, Cooper 1984] й інших авторів, з'явилися в США у 1960-х, коли підлітки Нью-Йорка почали писати на стінах будинків свої імена, позначаючи так межі свого району. Початково графіті-імена мали територіальну функцію. Реформатором графіті традиційно вважають підлітка на ім'я Такі, який мешкав на 183-й вулиці Мангетена і працював посильним. Під час роботи Такі об'їжджав на метро всі п'ять районів міста й ставив свою іменну мітку «ТАКІ 183» усюди, де лише можливо, серед іншого — на зовнішніх і внутрішніх стінах вагонів і на кожній станції метро. У 1971 р. автора повсюдних підписів вистежив репортер і взяв у нього інтерв'ю. Стаття, що вийшла в «Нью-Йорк-Таймс», викликала бурхливу зворотню реакцію сучасників. Сотні підлітків Нью-Йорка, наслідуючи Такі, почали писати свої імена на потягах метро і стінах громадських будинків, вганяючись за мітичною славою ТАКІ 183. Продуктування графіті стало своєрідною професією і кар'єрою.

Діяльність Такі породила цілу школу послідовників, які водночас входили в дев'янтну субкультуру й артистичний світ. Поширення маркерів в аерозолі дало авторам графіті широку можливість експериментувати з кольором та формою та вдосконалювати свої твори. Для того, щоб виділити ім'я з-посеред

сотні інших підписів, були вироблені різні стилі графіті. Ось як описує К. Варнеде й А. Гопнік нью-йоркську підземку 1970-х: «Графіті були усюди. Потяг, що прибував, поставав перед стомленими пасажирями, які чекали на місцевий перший номер о 8.30 ранку на Таймс-Сквер, суцільно вкритим плетивом блискучих ліній і кулеподібними буквами. Й хоча загалом було зрозуміло, що це слова, своєрідна каліграфія, прочитати їх було фактично неможливо, і серед темноти й убогости метро вони приголомшували крикливими фарбами й екстатичними формами. В середині вагонів графіті, звичайно, менш вражали: плутанина накреслених маркером чи спреєм імен, які годі було прочитати... Здавалося, графіті завжди були там, під фарбою і лаком вагонів, і зараз, коли сила суспільного порядку, що стримувала їх, ослабла, вони просочилися нагору» [Varnedoe, Gornik 1991, 375].

Побіч стилю, графітісти експериментували в царині кольору й розміру настінного малярства, через що, як додаток до підписів, з'явилися також картини, що містили не лише слова, але й різні персонажі. Феномен нью-йоркських графітістів став об'єктом низки польових досліджень [Lachmann 1988]. Унаслідок розпису нью-йоркського метрополітену вони заявили про себе як про новий напрямок у сучасному мистецтві й молодіжній культурі. Рух проник в інші міста США, поширився в Канаді, Британії і Західній Європі й нині пускає коріння в Східній Європі. Сучасні мистецькі графіті мають традицію, яку створило декілька поколінь малярів-графітістів. Продуктування графіті перетворилося в ремесло з певним набором форм і встановленими правилами. Поширення молодіжного руху «гіп-гоп» на початку 1980-х років сприяло популяризації мистецтва графіті поряд з брейком і музикою реп.

На думку деяких дослідників, імпульсом для виникнення певної субкультури було «не просто бажання поквитатися з культурою «великого» суспільства, з боку якого майстер графіті відчував зневагу. При-

чини були не тільки локальні. До кінця 70-х молодіжні угруповання, які з ХІХ ст. були невід'ємною особливістю Нью-Йорка; охороняючи межі своїх феодальних вотчин, вони фактично втратили здатність пересуватися. Член такого угруповання не міг почувати себе в безпеці за межами двох невеличких кварталів, що були під охороною угруповання. На протипагу цьому, творці нових графіті оголосили себе вільними у пересуванні» [Varnedoe, Gornik 1991, 376].

Субкультура графіті має свій сленг, що описує процес створення різних форм графіті, рівні графітістської ерархії і шляхи просування. Так, «піднятися» значить заявити про себе й стати відомим у своєму середовищі; «це значить виступити з будучим і будь-де, з графіті будь-якого виду, від простого підпису до найскладнішої картини в стилі «wild»<sup>3</sup>. Щоб піднятися, потрібно постійно поширювати по місту свій підпис, свій «tag» [Graffiti Glossary 1996]. Кар'єра графітіста-професіонала починається зі створення для відтворення свого унікального підпису (tag — пор. дієслово «тягати» у слензі російських граферів), чи особистого знака, власного фірмового ярлика, що є візитною карткою автора. Тут важливі кількість і швидкість, підписів повинно бути якомога більше. Можна, втім, перейти від кількості до якості й зробити ставку не на швидкість графіті, а на стиль графіті. Тоді на базі наявних стилів відшліфовується й ускладнюється форма графіті, які з простої візитної картки перетворюються в картину. Сленгова назва таких картин-графіті ріесе, скорочення від англійського masterpiece — шедевр. Графітісти можуть працювати як поодинокі, так і в команді, яка також має свій tag, що складається зазвичай з трьох-чотирьох букв.

Малярські графіті в Росії, за винятком декількох поодиноких творів «старої школи» на зламі 1980-1990-х, стали масово з'являтися зовсім недавно, десь так сім-вісім років тому. У липні 1997 р. в Санкт-Петербурзі було проведено легальне змагання ав-

торів графіті, в якому брали участь дві наявні нині в місті команди. Більша частина учасників змагання вперше взяла в руки спрей, а до цього робила лише ескізи в альбомах. Публіка, що прийшла подивитися на графіті, переважно складалася з представників петербурзької рейв-культури<sup>4</sup>.

Отже, сучасні графіті відкривають новий фольклорний напрям у сучасному мистецтві. Відкриття і розвиток графіті як естетичного явища свідчить про певну тенденцію в сучасній культурі. «На початку століття в графіті бачили не більше, ніж каракулі й ніхто (за винятком групки археологів) не бачив у них будь-якої значної структури. Потрібно було абсолютно нове бачення мистецтва епохи модернізму, щоб віднайти в цих настінних письменах якесь значення» [Varnedoe, Gornik 1991, 382].

Наукова література про графіті досить велика і яскрава. Графіті привертала увагу фольклористів, лінгвістів, антропологів, психологів, соціологів. Дж. М. Гедсбі пропонує таку класифікацію наявних підходів до дослідження графіті: антропологічний, гендерний, кількісний, лінгвістичний, фольклористичний, естетичний, мотиваційний, превентивний і популярний [Gadsby 1995].

В антропологічній перспективі графіті розглядають як джерело інформації про ту чи іншу спільноту чи етнічну групу. Так, В. Топоров використовує графіті, присвячені Ксенії Петербурзькій, і написи на стінах Ротонди<sup>5</sup> як петербурзькі тексти, в яких місто й люди міста виражають свої «думки й почуття, свою пам'ять і бажання, свої потреби й свої оцінки» [Топоров 1995, 368]. Т. Щепанская, поряд з «включеним спостереженням», як внутрішнє джерело про життя системи використовує графіті Ротонди — важливого локуса «тусовки» неформальної молоді: «В Ротонді ми беремо інформацію такою, якою вона циркулює в самій системі: символи чи ідеї безпосередньо в процесі їхнього функціонування» [Щепанская 1993, 45-46]. Бушнел визначає графіті як засіб комунікації молодіжної субкультури,

з допомогою якого молодіжні угруповання, з одного боку, здійснюють внутрішню комунікацію, а з іншого – створюють комунікативний бар'єр між власною спільнотою й рештою світу [Bushnell 1990, 4]. П. Ковальські розглядає графіті школярів як засіб соціального конструювання реальності. Ковальські виділяє три функції графіті: магічну, інтегративну й просторову. Припускають, що імперативні графіті (типу «Шоб ти здох») виконують магічну функцію впливу на дійсність. Обсценні графіті, що порушують соціальне табу, й езотеричні символи, недоступні для розуміння чужого, є одним із факторів, які інтегрують спільноту й означають її межі. Графіті також виконують функцію освоєння й організації міського простору [Kowalski 1993, 113-128]. Як територіяльні знаки, що позначають контрольований простір, розглядають графіті молодіжних угруповань Д. Лей і Р. Цибрівські [Leu, Cybrivsky 1974]. Об'єктом уваги Р. Лахмана є субкультура авторів графіті нью-йоркського метра [Lachmann 1988]. Продуктування графіті він розглядає як один із дев'янтних шляхів соціального самоутвердження. Д. Козловська подає сучасні графіті як феномен культури постмодернізму [Kozlowska 199]. Графіті розглядають як маніфестацію постмодерністського деструктивного й ігрового стосунку до реальності, як зняття опозиції між приватним і суспільним, центром і периферією, високим і низьким, мистецтвом і щоденністю. (Запропонована концепція, проте, жодним чином не співвідноситься з поданою типологією графіті, що є досить хаотичною).

У межах гендерного підходу вивчається окремий жанр графіті, так звані *latrinalia*<sup>6</sup>, написи в громадських вбиральнях, де



анонімність і відсутність спостерігачів створюють сприятливі умови «для вираження певних почуттів, для чого неприйнятні фактично жодні інші засоби масової інформації і комунікативні ситуації» [Gonos, Mulhern, Poushinski 1976, 46]. Розквіт гендерних досліджень графіті припадає на кінець 1960 – початок 1980-х, коли була написана більша частина праць у цій ділянці. Той факт, що аналізуючи *latrinalia*, зазвичай легко можна визначити авторів, дозволяє порівнювати написи, що належать жінкам і чоловікам, на предмет гендерних відмінностей у змісті і/чи в кількості графіті. Для порівняння тематичного змісту жіночих і чоловічих графіті дослідники зазвичай оперують довільно вибраними тематичними категоріями. Після того, як проведено тематичну класифікацію, підраховують кількість графіті в кожній категорії і таким чином визначають популярність тієї чи іншої теми серед чоловіків та жінок. Е.М. Брунер і Дж. Келсо припускають, зокрема, що для чоловічого і жіночого дискурсів характерні різні комунікативні формули [Bruner, Kelso 1980]. До подібних висновків приходять і К. Шумов [Шумов, 1996].

Кількісний метод контент-аналізу часто застосовують для виявлення соціальних і політичних орієнтацій [Sechrest, Flores 1969; Stocker, Dutcher, Hargrove, Cook 1972; Solomon, Vager 1975; Gonos,

Mulkern, Poushinski 1976; Nwoye 1993], а також у межах гендерних досліджень. Більшість дослідників мають статистичні дані, згідно з якими чоловіки значно перевершують жінок у продукуванні графіті, і пропонують різні інтерпретації цього факту. Припускали, зокрема, що жінки менш схильні порушувати соціальні конвенції і утримуються від писання по стінах [Kinsey et al 1953]; інші дослідники пов'язують відсутність графіті з фактом куріння в жіночих туалетах, що, на їх думку, є заміником графіті [Landy, Steel 19647]. Водночас, деякі дослідження не підтверджують цього припущення [Reich, Buss, Fein, Kurtz 1977; Lowenstine, Ponticos, Paludi 1982; Wales, Brewer 1976].

Одне з найцікавіших лінгвістичних досліджень було зроблено на матеріалі графіті американців мексиканського походження, які супроводжують графіті-підписи *con safos* в мексикансько-американській спільноті [Grider 1975]. Р. Блум, розглядаючи графіті в низці мовних явищ, припускає, що для них характерні дві функції мови: когнітивна й поетична [Blume 1985, 145-146].

Фольклористичний підхід ставить акцент передусім на описі матеріялу. На жаль, не завжди публікації матеріялу супроводжує текстуальна інформація про місце і час запису. Цей недолік, зокрема, має альбом «Польські стіни», що вийшов у Польщі [Polskie mury 1991], в якому були опубліковані фотографії графіті, зроблені в польських містах. До числа фольклористичних можна віднести й недавно видану публікацію шкільних графіті в збірнику «Русский школьный фольклор» [Лурье 1998].

З естетичного погляду розглядаються взаємостосунки графіті і професійного мистецтва і вирішується проблема естетичного статусу графіті [Varnedoe, Gornik 1991].

Відповідь на запитання, чому люди пишуть графіті, проводиться за допомогою мотиваційного аналізу, який застосовують зазвичай психологи [Rhynе, Ullmann 1972]. Часто аналіз мотивів про-

дукування графіті використовується в рамках превентивного підходу, що вирішує проблему боротьби з графіті, яке вважають псуванням громадського майна [Brewer 1992].

Популярні видання графіті не належать до наукової літератури, але орієнтовані на те, щоб розважати читача, й містять зазвичай гумористичні й сороміцькі графіті.

Загалом можна відзначити, що дослідники, як правило, спеціалізуються на якомусь одному виді графіті. Загальнішими підходами можна назвати фольклористичний і мотиваційний. Фольклористи, попри те, мають тенденцію переоцінювати значущість матеріялу як такого на користь його аналізу; мотиваційний підхід, навпаки, часто слабує на довільні інтерпретації, які неможливо ані довести, ані заперечити на основі емпіричних даних. Слід також сказати, що низка досліджень містить у собі два й більше зазначених тут підходів (див., наприклад: [Blume 1985, 1996 й ин.]).

Існує велика кількість класифікацій графіті. А. Дандес запропонував провести принципове розділення між публічними графіті і *latrinalia* [Dundes 1966]. *Latrinalia*, своєю чергою, залежно від статі їхніх авторів, часто ділять на чоловічі та жіночі графіті, що, як вже зазначалося, актуально в межах гендерних досліджень. Залежно від можливого автора графіті можуть також ділитися на фанівські (футбольних вболівальників), рок-н-рольні й графіті альтернативних субкультур [Bushnell 1990]. Окремим предметом дослідження можуть бути графіті дітей і школярів [Bushnell 1990; Kowalski 1993], студентські [Шумов 1996], в'язничні й графіті віруючих [Bushnell 1990; Топоров 1995], що очевидно передбачає розмежування за «авторським» принципом.

Тематичні класифікації зазвичай трапляються в популярних виданнях, а також у дослідженнях, де застосовується контекст-аналіз. Деякі автори лише виділяють кілька основних тематичних груп, скидаючи всі «некласифіковані» тексти в «різне». Так,

Ф. Боса й Р. М. Помар пропонують таку схему тематичного корпусу університетських графіті: політичні (серед них: зовнішньополітичні; внутрішньополітичні, серед них: університетські й неуніверситетські); неполітичні (серед них: еротичні; релігійні; наркотичні; музичні; скатологічні; решта) [Bouza, Pomar 1989, 103].

Інші вчені, навпаки, розробляють варіанти детальної класифікації, часто змішуючи критерії різного порядку. Д. Козловська у своїй праці про польські графіті виділяє такі тематичні групи й підгрупи: метатекстуальні (про графіті, їхніх авторів і місце написів); екологічні та пацифістські; політичні й соціальні (серед них: портрети політиків, портрети «вождів», коментарі до актуальних політичних проблем, про церкву і релігію); молодіжні (серед них: субкультурні, про наркотики, про школу), еротичні; гумористичні; графіті-нонсен; символічні; екзистенційні, графіті-діалоги, художні; графіті про попкультуру [Kozłowska 1992, 39-43].

В. А. Кох пропонує типологію графіті на жанровій основі: слогани, загадки, афоризми, лимерики, діалоги, поправки й дописки до реклами, до деталей інтер'єру чи до попередніх графіті [Koch 1994, 114].

Малярські графіті становлять окрему царину досліджень. Субкультура авторів малярських графіті створила свою класифікацію, яку згодом прийняли також і дослідники цієї традиції.

Змішана класифікація, яку пропонує Дж.М. Гедсбі, служить для практичних завдань загальної орієнтації в наявному матеріалі й містить у собі latrinalia, публічні графіті, графіті-підписи й гумористичні, а також історичні написи (графіті попередніх епох), і також народну епіграфіку (графіті, видряпані чи вирізані на камені чи дереві, на відміну від написів епохи маркерів і спреїв) [Gadsby 1995].

Попри існування різноманітних концепцій і класифікацій, усі дослідники сходяться на визначенні графіті як засобу комунікації. Основними рисами

графіті називають публічний та неофіційний характер явища. Як неофіційна форма масової комунікації, графіті перебуває поза межами соціальних інститутів і цензури, є своєрідною альтернативою офіційному дискурсові. У зв'язку з цим зазначають, що місця, де найчастіше можна натрапити на графіті, це зазвичай маргінальні зони міського простору<sup>7</sup>, сховані за парадним фасадом міста. Місцями поширення графіті є підземні переходи, бетонні бар'єри автотрас, територія залізничних вокзалів тощо<sup>8</sup>. Зазначається також, що графіті легко порушують культурні табу й соціальні умовності, в них десакралізовані та занижені теми смерті, любови й сексу, декларується також прихильність до дев'янтного способу життя, знімається заборона на відкриті вираження агресії. Деякі вчені наполягають на тому, що зміст графіті — це зазвичай виклик світові загальноприйнятого, що графіті акумулюють витіснені з панівної культури норми й цінності (див., наприклад: [Gonos, Mulkern, Poushinski 1976]).

Спільним є твердження, що з графіті надзвичайно важко боротися. Офіційні методи боротьби можуть бути більш чи менш успішними: заборона продавати неповнолітнім фарби в аерозолі, нанесення на стіни захисного покриття, на якому не тримається фарба, затримання поліцією підлітків під час малювання на стінах міських будівель. Існує також стратегія компромісу, коли мальовані графіті офіційно дозволяються у певних місцях. Попри те, це не допомагає запобігти появі графіті на стінах міста, а спроби «приручити» їхніх авторів, здається, приречені на невдачу.

Далі йтиметься про культуру міських неформальних публічних написів, яка існує нині в російських містах. Історично й типологічно вона неоднорідна і є симбіозом національної традиції (у тому виді, який вона мала в 1970-1980-ті роки) і традиції чужої культури, яка прийшла з Заходу. Існують й особливі випадки функціонування настінних написів, локальні традиції, оказіональні випадки писання,

які не перехрещуються чи лише частково перехрещуються з магістральною традицією. Маємо на увазі такі факти, як написи на будівлі Райхстагу, які зробили вояки; фрази, що їх написали на стінах Брестської фортеці її захисники чи в'язні фашистських концтаборів; намогильні письмові звернення до померлих; записки з проханнями, адресовані святим тощо. Втім, ставити на один щабель всі ці явища, не роблячи відмінностей між ними й сучасними міськими графіті, вважаємо неслухним, якщо ще й взяти до уваги те, що загальна картина ніколи не була однаковою і підлягає змінам й у теперішній момент.

Можна виділити такі головні зони поширення графіті в сучасних російських містах: вулиця (стіни будинків, підземних переходів, гаражів, таксофонні кабінки, припарковані авта, асфальтове покриття у подвір'ях тощо); транспорт, під'їзди і сходи (разом із дверима квартир, поштовими скриньками тощо); інтер'єри публічних (найчастіше навчальних) закладів.

Крім того, у великих містах існують так звані «стіни», своєрідні галереї графіті, місця нагромадження малюнків і написів. Причини їх виникнення можуть бути різними. Ще в 1980-ті роки в Петербурзі таких спеціальних місць було декілька (наприклад, вже згадана Ротонда, під'їзд будинку, в якому живе Б. Гребеншиков, стіни подвір'я № 10 на вулиці Пушкінській)<sup>9</sup>, але всі вони сформувалися як графітські локуси лише настільки, наскільки були основними місцями збіговиськ неформальної молоді. В 1990-ті роки з'являється по суті перша спеціальна «стіна», бетонна стіна та підмурки в'язука поблизу станції метро «Ладозька», тепер відома всій петербурзькій молоді, і функціонує як поле для вуличних написів і малюнків.

Вибір засобу письма багато в чому визначається тим, в якому місці робиться напис. Так, більша частина наших вуличних графіті виконана крейдою, рідше фарбою; в ліфтах, у транспорті, на внутрішніх стінах приміщень, на меблях — фломастером. Має

значення рівень технічного «забезпечення» тих, хто пише. Треба зазначити, що в Росії, зокрема в Москві і Петербурзі, графіті нового покоління, виконаних спреєм, значно менше, ніж у таких столицях графіті, як Берлін, Париж чи Нью-Йорк, де екзотична настінна каліграфія графітоманів уже стала природною частиною міського пейзажу. Втім, варто лише заглянути в одне з пітерських подвір'їв-колодязів та приглянутися, і можна помітити, що стіни вкриті павутиною написів, зроблених крейдою чи маркером — попередниками епохи спрею.

Більш чи менш стійкої регламентації в розміщенні написів того чи того змісту в певних місцях не помітно. Так, однотипні графіті трапляються на прогонах, у лікарнях, в'язничних камерах, у шкільних коридорах, у навчальних аудиторіях, на стінах храмів. Попри те, можна говорити про деякі очевидні тенденції: вислови політичного спрямування, зазвичай сентенційно-викривального характеру («Ельцин фашист»; «На кой нам хер ворюга мэр?»), найчастіше вислови пишуть на стінах будівель, що можна пояснити прагненням наділити їх статусом і функцією гасла, «політплакату»; вислови й діалоги на скатологічні й сексуальні теми («Не ссы в унитаз, пригодится воды напиться!» — «А куда, тебе в карман?»; «Мы все учились понемногу / Ебать красоток записных, / Но поклянуся вам, ей-богу, / С наукой трахать надо их! А. С. Пушкин») звичайно прикрашають нужники; тексти, які стосуються конкретних осіб («Светочка хорошая девочка»; «Машка шлюшка, у ней пизда как раскладушка»; «Ашот бык»), найчастіше трапляються на стінах під'їздів і ліфтів.

Досить часто текст напису безпосередньо присвячений місцю, наприклад: «Это мое место!» — на сидінні в тролейбусі; «Помой меня!» — на капоті брудної машини; «Да отсохнет того рука, кто ворует лампочки!» — між поверхами тощо. Такі графіті можна вважати локальними, чи локально-ситуативними в тому разі, якщо стимулом до написання



і, відповідно, темою висловлювання стає не лише саме місце, але й часові його атрибути: брудне авто, постійне викручування жарівок у під'їзді тощо. Це найчастіше повторювані, тією чи іншою мірою, формульні тексти, відтворення котрих провокує кожного разу саме місце «творчості». Особливе місце серед локальних графіті займають численні формульні написи в громадських збиральнях. Такі тексти, як «Писать на стенах туалетов / Увы, друзья, немудрено. / Перед говном мы все поэты, / Перед поэтом мы говно» чи «Если ты насрал, зараза, / Дерни ручку унитаза. / Если ж нету ручки той, / Пропихни говно рукой» всім відомі й давно стали своєрідною вітчизняною латринальною класикою, однак і далі з'являються.

Важливо зазначити ще одну спільну закономірність вибору місця написання: зазвичай його «творці» не сприймають його як «своє». Напевно, що споруди й частини споруди, громадський транспорт сприймаються



як власність міста, і своїми для авторів графіті вони не є. Можливо, графітістами може керувати свідоме чи несвідоме бажання зробити цей простір, хай частково, але своїм (пор. історію написів хлопчика Такі), що можна порівняти з тваринним територіальним інстинктом, основним виявом якого в природі є роблення «міток». Підлітки часто пишуть і малюють у під'їздах власних будинків, але міська будівля є, на їх погляд, власністю «дорослого світу» і належить до чужого простору. Точнісінько так написи і виправлення школярів у власних підручниках і книжках є одним із способів символічного заперечення чужих дорослих знаків. Прикметно те, що у власній квартирі, кімнаті графіті звичайно не пишуть<sup>10</sup>.

Тематичних класифікацій графіті в закордонних дослідженнях, як уже зазначалося, існує багато. Однак природа явища така, що підхід, який передбачає сортування написів, виходячи з тематики як такої (тобто з певної сукупності можливих тем), хтосна чи продуктивний. З одного боку, він, як усякий емпіричний опис, є неповним, з другого — межі груп, які виділяються, взаємоперехрещуються. Щоб створити загальне уявлення про те, чому бувають присвячені настінні написи, достатньо обмежитися простим переліком найпоширеніших тем, які не претендують на вичерпну класифікацію значення. Коли ж ні, тобто якщо хочіти створити тематичну типологію графіті, то нам доведеться змішати критерії класифікації, руйнуючи її тим ізсередини. Це неминуче з декількох причин. По-перше, більша частина графіті не має власне теми,

якщо розуміти її як емпіричну сферу стосунку до предмету висловлювання. Це передусім стосується написів штучного характеру й «записок», адресованих конкретним людям. Чи можна, наприклад, сказати, що сентенція «Зайцева пидараска» присвячена сексуальним меншинам, а «Помой меня» (на забрудненому авті) догляду за транспортним засобом? По-друге, в багатьох написах за явною темою можна побачити «надтему», зрозумілу лише людині, яка володіє певним контекстом графітійної комунікації, до того ж, друга є суттєвою, тимчасом як перша слугує радше елементом форми.

Якщо розуміти графіті як феномен масової культури, а не як сукупність поодиноких фактів, то бачити внутрішню єдність явища слід, мабуть, не в обмеженості тематичного кола висловів, а в поетиці й прагматиці тексту. Значна частина графіті відтворює традиційні тексти і/чи будується на традиційних засобах і технологіях, характерних для тієї групи, до якої належить автор, або загалом для сучасної культури графіті. Графіті тяжіє до формульності, й основний корпус текстів у певний період часу є досить стійким. Не можна забувати про те, що улюбленим жанром авторів графіті є пародія, матеріалом для якої може бути будь-що: традиційне прислів'я, текст літературного твору, вислів лектора, реклама, оголошення тощо.

Отже, виконавці графіті далеко не завжди є їхніми авторами, а набагато частіше просто трансляторами. З цим пов'язані два факти, принципові для інтерпретації явища. По-перше, ті, хто пишуть на стінах, виступають носіями певного стереотипу поведінки, якого дотримуються певні соціальні, професійні, статевовікові, територіяльні, субкультурні групи, і графіті тут є способом утвердження наявних у суспільстві стратифікацій (про це йтиметься далі). По-друге, світ графіті постає своєрідною літературною традицією, тому, аналізуючи настінні тексти, коректніше говорити не про автора того чи іншого напису (чи групи однотипних написів), а про його

ліричного героя, образ себе, який створює той, хто пише, точніше, з яким він свідомо чи несвідомо себе ідентифікує, по-перше, самим фактом писання, по-друге, змістом й оформленням напису.

Одну з найважливіших функцій графіті, пов'язану з публічною природою явища, можна визначити як функцію маніфестації. Виділяють дві групи графіті за характером маніфестації, яку вони містять:

1) Графіті, що маніфестують групові цінності (або через їхнє утвердження, або через заперечення ворожих цінностей) і, відповідно, ідентифікують умовного автора як члена цієї групи, будь-якої суспільної спільноти, часом досить умовної. Природно, що саме написи такого типу нерідко супроводжуються емблематикою. Це передусім так звані субкультурні графіті (наприклад, музичних фанатів: «Рэйв это класс!», «Витя Цой жив!» тощо<sup>11</sup>; спортивних вболівальників певної команди: «Зенит чемпион!», «Спартак мясо» тощо). Така ж прагматика пробивається і в політичних текстах («Жида, вон из России!», «США — это фашизм. НБП», «Смерть капиталу», «Удави горца» тощо, автори яких висловлюють прихильність чи співчуття політичному рухові, напрямку, маніфестують своє ідеологічне credo, яке включає їх в конкретну чи можливу спільноту однодумців.

2) Графіті, що маніфестують індивідуальні цінності і таким чином ідентифікують умовного автора як носія особистісних характеристик, як індивіда. Це написи, які так чи інак виражають авторський настрій («Все дерьмо!»), почуття («Лена, я тебя люблю!»), оцінювання когось чи самоцінку тощо. До того ж типу належать всі приватні послання, авторські вірші, індивідуальні автографі-меморії («Здесь был...»), багато жартівливих написів тощо.

Часто як тексти першого типу використовуються стійкі графітійні вислови («RAP калл!»), другого — літературні цитати («Бог умер». /Ніцше/). Втім,

як ми вже казали, майже всі графіті тією чи іншою мірою є цитатою.

Ще одна важлива функція графіті — комунікативна. Загалом існування графіті в часі та просторі можна було б подати як реалізацію особливого інформаційного простору. Комунікативна природа графіті виявляється на різних рівнях. З одного боку, вони часто становлять собою діалог, переписку («Не урони перед унітазом свое достоинство. Главное — не урони в унитаз! Как его можна уронить, если оно приклеено, не суди по себе, козёл!»)<sup>12</sup>. Графіті може початково будуватися як репліка, звернена до можливого читача: умовного (як в оголошенні: «Преподам урок любви, / Ты мне только позвони») чи цілком конкретного (як у записці: «Жека, классная тусовка, приходи (дом придурков. Веселый поселок»)). Досить поширеним є варіант, коли напис робить адресатом предмет, на якому його зроблено (на поштовій скриньці: «Разбей меня! — А хули тебя бить?», біля рейверського символу зображення ОNYX'а: «Плюнь в меня»).

З іншого боку, актом комунікації є і сам факт написання графіті, чи, як будь-який публічний текст, вони звернені до потенційного читача, тобто мають відправника й отримувача. Існує навіть спроба класифікувати графіті за типом адресата: для будь-кого, хто прочитає, для тих, хто належить до певної групи; для людини, невідомої авторів; для самого себе [Blume 1985, 141-143]. Але цей хід здається не вельми вдалим, хоча б через брак одночасно відповідного й достатнього критерію визначення гіпотетичного читача. Автор ідеї зазначає, що в будь-яких двох із цих чотирьох категорій виявляються великі суміжні ділянки. Розглядаючи графіті як специфічну комунікативну систему, ми бачимо радше потребу виділити два різних види цієї комунікації, які можна було б умовно позначити як інтраграфітний, тобто який передбачає діалог між носіями графітної культури, й екстраграфітний, тобто який передбачає діалог на мові графіті зі «зовнішнім», який не корис-

тується графітійним кодом спілкування, світом. (Нагадаємо, що йдеться знову не про рефлексії виконавців графіті, а про прагматику тексту).

У першому випадку ми маємо справу з двома формами відповідних реплік у діалозі: власне відповідями («Все лохи. И ты тоже лох») і надзвичайно поширеними, особливо в останні декілька років, коректуваннями попередніх написів через їх дописування («Мы вместе! с дерьмом»), виправленнями (опух переправлено на ротпух), закреслюванням попереднього тексту чи писання по ньому (написано The beatles, а по ньому Death). Є спеціальний набір засобів вираження незгоди з музичними пристрастями попередніх авторів: зазвичай для негативної оцінки використовується лексика з категорії fuck і shit — як уже згадані англійські вислови, так і відповідні їм російські: говно (гавно), кал, хуйня тощо. На правах репліки знак-емблема чи малюнок виступає цілком рівнозначно до вербального тексту. Якщо розуміти ситуацію ширше, тобто не обмежуватися тільки діалогом, що відбувся, а розглядати як комунікативні одиниці й подібні написи (зокрема ті, що залишилися без відповіді), то комунікацію на цьому рівні забезпечують будь-які вислови, які можна оцінювати як звернені до носіїв самої графітійної традиції. Передусім це тексти «субкультурні», зокрема студентські й шкільні. У принципі всі вони, навіть ті, що не спрямовані на подальшу «переписку», провокують відповідні реакції на мові графіті, стаючи першими репліками можливих діалогів.

До другого виду належать написи, зміст яких потенційно направлено назовні, за межі кола тих, хто пише. Це політичні тексти<sup>13</sup>, а також оказіонально-індивідуальні: автографи (IVANOV SASHA), неутральні жарти («Машины не ставить, штраф 1000000»), зокрема локально-ситуативні («Садись, падла!» на сидінні в трамваї) й інші. Такі тексти початково мають значно менший діалогічний потенціал. Як відповідні репліки на неграфітійні тексти тут виступають ті самі «затирання» й «дописування»,

об'єктами яких у цьому разі є офіційні публічні написи. Традиція ця відома давно<sup>14</sup>, але до останнього часу не мала особливого поширення. У 1980-і роки фіксували переважно виправлення оголошень, які регламентують поведінку пасажирів у громадському транспорті, і ті самі тексти перекручувалися в різних варіантах. Так, «Не прислоняйся» переправлялося на «Не писатися», «Не слоняйся», «Не слоня», «Слон гриль» (з двох написів на сусідніх дверях) тощо, «Места для пассажиров с детьми и инвалидов» на «Я пассажир ты инвалид», «Места для псов семи видов» і т. д. У холі готелю у Твері в інструкції щодо користування телефоном-автоматом фраза «Снимите трубку и ждите гудка» була перероблена на «Снимите убку и ждите удка». Іноді таким викривленням підлягали й більші за обсягом тексти. Розповідають, що в будинку Академії наук в Ленінграді у «Правилах пользования пассажирским лифтом», що висіли на стіні кабіни, в слові «лифт» у всьому тексті було затерто літеру «т». У тому, що спотворювалися переважно тексти, що мають характер регламентування, можна побачити вияв характерної для російських неофіційних написів кінця 1980 – початку 1990-х років загальної спрямованості графіті супроти офіціозу, поважності і прийнятих норм, своєрідний акт карнавальної антиповедінки.

Треба визнати, що останніми роками (наприклад, зі середини 1990-х) в загальній картині російських міських графіті відбулися якісні зміни, що пов'язано з двома тенденціями: по-перше, домінуванням серед інших функцій графіті саме комунікативної функції (і, відповідно, розширенням діалогічного потенціалу графіті); по-друге, поширенням й універсалізацією мови публічних написів у сфері соціального спілкування. Напевно, не останню роль відіграв вплив візуальних форм вуличної реклами: з одного боку, графіті активно реагує на рекламні тексти; з іншого, реклама щораз частіше використовує стилістику неформальних написів. Як приклад, можна навести свідомо орієнтоване на естетику

графіті оформлення агітаційних панно під час президентської передвиборної кампанії 1996 р. (з написами «Голосуй, а то проиграешь!», «Борис, борись!», «Ельцин наш президент!»), стенди, для яких використовувалася будівельна огорожа, дерев'яні паркани в центрі Петербурга, а також конкурс графітістів, який проводила одна комерційна фірма з рекламною метою.

На фактичному рівні згадані зміни виявляються так:

1. Відбувається значне розширення сфери побутування графіті. У застійні часи й в епоху Перестройки традиційними графітійними локасами були переважно маргінальні зони й об'єкти: паркани й огорожі, будки зупинок, тамбури в потягах, вбиральні, місця тусовок і постійного перебування молоді, до того ж, записів і зображень, наприклад, на шкільних партах, було не до порівняння менше, ніж зараз. Нині ситуація різко змінилася. Що далі, то більше написів трапляється нам на відкритих міських просторах, на зовнішніх стінах і вхідних дверях будинків, на афішних та рекламних щитах, набагато зріс рівень розписаності сходових кліток тощо. Студенти почали писати не тільки у вбиральнях, в курільнях і на партах, а й на стінах факультетських коридорів. Модифікацією графіті є міні-плакати, часто комп'ютерного походження, які за стилістикою і змістом мало чим відрізняються від «надряпаних», ними завішані стіни класів у сучасних школах. Ба більше, нам не раз доводилося бачити цілком традиційні, навіть формульні графіті (наприклад, з назвами улюблених рейв-гуртів тощо), які зробили підлітки на дверях і стінах своїх кімнат, оформивши таким чином власний житловий простір людини, що, як зазначалося попередньо, завжди було нехарактерно для традиції графіті.

Той самий процес експансії графітіної традиції відбувається (і його наслідки дуже помітні) не лише у фізичному просторі, але і в соціальному. Раніше в школі відмінники й «акуратні дівчатка» не писали

на партах, нині це вже норма для всіх. У деяких школах робочі поверхні вкривають відрізками шпалер, щоб графіті хоча б не псували меблі. Останнім часом писання в публічних місцях перестало активно обговорюватися і засуджуватися в суспільстві та вважатися чимось непристойним і таким, що маркує поведінку людини як анти- чи асоціальною; до нього звикли, графіті поступово набувають статусу соціально неутраального явища і сприймаються як майже невід'ємний елемент загальноміського інтер'єру.

2. Максимально розширюється коло публічних текстів, що отримали статус репліки в графітійному діалозі, це стосується як формальних написів, так і офіційно дозволених. Якщо раніше відповідну реакцію викликали лише тексти, які так чи інакше її спровокували, тобто які або прямо закликали до діалогу (запитання, звернення), або передбачали такий зв'язок зі змістом чи місцем писання (знаки, що свідчать про належність до групи, туалетні, студентські еротичні тексти), то зараз різниця вихідних діалогічних потенціалів у системі графіті-комунікації фактично не відчувається. Отримати відповідь можуть будь-які написи («Вешайтесь, сукини діти» — «Сам сука»; «Сережа отличник» — «В глазах родителей»), навіть такі неутраальні, як «Мы были здесь»: між першим і другим словом вписано зверху «не». Як видно з останнього прикладу, самі відповіді і виправлення бувають іноді мінімальні, дуже часто примітивні, недотепні і ніби постійно вживані (наприклад, «кино» виправляється на «вино»). Для відповідачів важливо не так співвідношення змісту відповідної репліки зі змістом вихідної, як сам факт реакції графіті на графіті. Традиція на сучасному етапі зобов'язує її носіїв сприймати всяке написане слово як репліку і перетворювати вислів у діалог, звідси й напруженість більшості відповідних написів.

Те саме відбувається в ситуації діалогу з офіційним текстом. Ще десять років тому традиційно виправлявся, як вже було сказано, стійкий набір текстів,

які переважно мали характер заборони й припису («Не прислоняться», «Водитель продает талоны только на остановках» тощо). Сьогодні на будь-якій афіші, оголошенні, рекламному листі, витягу з правил й інших документів, які регламентують поведінку громадян, незалежно від їхнього змісту, з неймовірною частотою та регулярністю затирають та дописують частини текстів, що показує бажання їх авторів охопити відповіддю мовою графіті якомога більшу частину одиниць тексту. Серед цих виправлень є, звичайно, й розгорнуті, до того ж, часом досить дотепні (наприклад, на рекламі агентства з нерухомості: «Витя квартиру себе покупал, / Взял он газету и номер набрал» підписано: «Долго смеялись потом рэкетеры: / Нету ни денег, нет и квартиры») або які справді тою чи іншою мірою спровоковані самим джерелом (наприклад, на оголошенні про набір молодих людей в охоронні відділи міліції підписано: «Не советую»). Але для більшості з них характерна така ж невігадливність і постійна вживаність, а їх головним завданням є засвідчення своєї реакції. На оголошенні «Не трогать» дописано «губами», «Сбербанк» виправлено на «Сербак», «Работы ведутся объединением Водоканал. Ответственный Хайкин» виправлено на «Работы не ведутся объединением Водоканал. Безответственный Хайкин», реклама магазину будматеріалів «Вам надо в «Кайзер» на «Вам не надо в «Кайзер», аж до того, що на сходових клітках багатоповерхових будинків виправляють номери поверхів: з 5 на 25, з 8 на 48 тощо. У цьому сучасна традиція настінних публічних написів фактично сходиться зі старим шкільним звичаєм спотворювати концертні афіші й портрети великих людей, вміщені в підручниках, домальовуючи рижки, бороди, пов'язки на очі, цигарку з димом тощо.

Отже, сучасні графіті, втрачаючи значення протесту, альтернативності офіційній культурі й актуалізуючи свій діалогічний потенціал, максимально розширюють «сферу впливу» в комунікативній

системі сучасного міста: будь-яке написане слово (зображення) інтерпретується як репліка, що провокує відповідь, а сукупність міських площин перетворюється в суцільний епістолярний простір. Водночас, з одного боку, фактично зникає різниця між інтраграфітійним й екстраграфітійним рівнями комунікації, а з іншого боку — дещо розпливається межа між санкціонованою і самостійною публічною письмовою мовою. Мова графіті прагне стати універсальним кодом міської комунікації.

<sup>1</sup> Донедавна єдиним опублікованим дослідженням графіті була книга професора Північно-Західного університету (США) Д. Бушнела «Московские граффити» [Bushnell 1990]. Монографія присвячена графіті молодіжних субкультур і добра тим, що детально описує матеріял, переважна частина якого зібрана в Москві. Для порівняльного аналізу тут було використано також графіті Ленінграду й деяких інших міст Росії. У фокусі дослідження причини масової появи графіті на стінах советських міст, які автор пов'язує з фундаментальними соціальними змінами в советському суспільстві часів Перестройки. Функції графіті в середовищі молодіжної субкультури й у суспільстві взагалі визначають особливості мови графіті. У книжці Бушнела розглянуто взаємозв'язок соціальних функцій і мови графіті різних молодіжних угруповань кінця 1970-1980-х роки. Російською мовою основні положення книжки викладені в [Bushnell 1990].

<sup>2</sup> Про моделі семантичної взаємодії слів та емблем в субкультурних графіті див.: [Лурье 1998, 421–426].

<sup>3</sup> Стиль «wild», або дикий, є конструкцією з букв, що переплітаються. Це стиль вважається одним із найскладніших, а графіті, виконане в цьому стилі, часто зовсім неможливо прочитати непосвяченому в нього.

<sup>4</sup> Джерело інформації про художнє графіті в Петербурзі: Інтернет, <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Alley/2936>.

<sup>5</sup> Ротонда — під'їзд будинку на розі вул. Горохової й набережної Фонтанки, в плані круглий, з гвинтовими сходами, які ведуть на галерею, де розміщені звичайні житлові квартири. Стіни під'їзду вкриті написами, які

залишили декілька поколінь відвідувачів. Знизу видно лозунг на галереї: «Оставь надежды всяк сюда входящий». У Ротонді справді втрачаєш відчуття довколишнього світу. «Забудь о мире снаружи, приди сюда» написано на одній із колон. Фотографії Ротонди див.: [Щепанская 1993; Лурье 1998].

<sup>6</sup> Термін *latrinalia* (англ. *latrine* — «вбиральня, від *lavatrina* (скорочено *latrina*) — «ванна») запропонував А. Данденс для позначення графіті в громадських туалетах.

<sup>7</sup> Думаю, тільки цим можна пояснити той факт, що велику кількість написів завжди можна було побачити в забутих Богом сільських церквах: графіті 1960-1980-х виявилися там, звичайно, не історично, а саме внаслідок тяжіння традиції настінного розпису до маргінальних, периферійних місць, які характеризуються відмежуванням від основного, соціалізованого, «офіційного» простору і, до того ж, осмислюються як принципово тимчасове місце перебування людей.

<sup>8</sup> Поряд із міською периферією графіті також з'являється в місцях заборонених чи в недоступних. Треба думати, що сила самоутвердження чи воля до освоєння простору змушує людину дряпатися на скелю чи на міську стіну. «До яких хитромудрих засобів альпіністської техніки треба було вдатися, щоб нашкрябати напис «Жан Татлян. Мост любви» на брадмавері біля Фонтанки, можна тільки уявити, зазначає журналіст «Аргументів і фактів». Втім, Симеонівський міст за двісті метрів від брандмавера став визнаним місцем рандеву [Федоров 1996].

<sup>9</sup> Аналогічне культове для неформальної молоді 1970-1980-х років місце в Москві — будинок за адресою Большая Садовая, 10, де мешкав М. А. Булгаков.

<sup>10</sup> Ми не змішуємо цей випадок зі звичаєм писати й малювати на стінах квартир, прикметним для кіл, які претендують на богемність.

<sup>11</sup> Серед музичних імен в останній час найчастіше трапляються AC/DC, Deep Purple, Metallica, Cannibal Corpse, U-2, Scooter, Prodigy, Аліса, ДДТ, Аквариум і Борис Гребеншиков (по-іншому Боб чи Б.Г.), Кино і Виктор Цой, Агата Кристи, Чиж & Со й деякі інші.

<sup>12</sup> Тематичні і структурні закономірності побудови таких діалогів на студентському матеріялі описані в статті К. Е. Шумова [Shumov 1996].

<sup>13</sup> Політичні графіті можна оцінювати як маргінальні, оскільки на них іноді відповідають, але відповідають регулярно не так відписувачі, як ті, яких ідеологічно зачіпає написане, своєрідні «графітісти на час» (пор. «Ельщина на хуй», «Зюган зомбі»).

<sup>14</sup> На згадки про такі несанкціоновані виправлення можна натрапити в поемі Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (частина «Крестьянка»): «...Затерты две-три литеры, / Из слова благодарного / Такая вышла дрянь!»

Переклала Марія Чайка

### Література

*Бушнелл 1990*: Бушнелл Д. *Грамматика настенных надписей* // Психологические особенности самодеятельных подростково-юношеских групп. М., 1990. С. 93-106.

*Высоцкий 1976*: Высоцкий С.А. *Средневековые надписи Софии Киевской (по материалам граффити XI-XVII веков)*. Киев, 1976.

*Измайлов 1799*: Измайлов А. *Евгений, или Пагубное следствие воспитания и сообщества*. Ч. 1. СПб., 1799.

*Лурье*: Лурье М.Л. *Граффити* // Русский школьный фольклор: От 'вызываний' Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М., 1998. С. 518-529.

*Лурье 2000*: Лурье М.Л. *Слово и рисунок на городских схемах* // Рисунки писателей / Сост. С.В. Денисенко. Под. ред. С.Н. Фомичева. СПб., 2000.

*Топоров 1995*: Топоров В.Н. *Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии)* // Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995. С. 368-399.

*Федоров 1996*: Федоров В. *Петербургские граффити* / Аргументы и факты. 1996. № 41 (164).

*Шумов 1996*: Шумов К.Э. *'Эротические' студенческие граффити* // Секс и эротика в русской традиционной культуре / Сост. А.Л. Топорков. М., 1996. С. 454-483.

*Щепанская 1993*: Щепанская Т.Б. *Символика молодежной субкультуры*. СПб., 1993.

*Blume 1985*: Blume R. *Graffiti* // *Discourse and Literature* / Ed. T.A. Van Dijk. Amsterdam; Philadelphia, 1985. P. 137-148.

*Bouza, Pomar 1989*: Bouza F; Pomar R.M. *Sociologia de la reciprocidad linguistica (Las pinturas de la facultad de Ciencias Politicas y Sociologia de la Universidad Complutense [1986-1987])* // *Comunicacion y lenguaje juvenil*. Madrid, 1989.

*Brewer 1992*: Brewer D. *Hip Hop Graffiti Writers' Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti* // Human Organization. 1992. Vol. 51, 2.

*Bruner, Kelso 1980*: Bruner E.M., Kelso J.P. *Gender Differences in Graffiti: A Semiotic Perspective* // Women's Studies International Quarterly. 1980. Vol. 3.2/3. P. 239-252.

*Bushnell 1990*: Bushnell J. *Moscow Graffiti: Language and Subculture*. Boston, 1990.

*Chalfant, Cooper 1995*: Chalfant H., Cooper M. *Subway Art*. New York, 1995.



Dundes 1966: Dundes A. *Here I Sit: A Study of American Latrinalia* // Kroeber Anthropological Society Papers. 1966. Vol. 34. P. 91-105.

Gadsby 1995: Gadsby J.M. *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*. Internet, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>. 1996.

*Graffiti Glossary* 1996: Graffiti Glossary. Internet, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>. 1996.

Gonos, Mulkern, Poushinsky 1976: Gonos G., Mulkern V., Poushinsky N. *Anonymous Expression: A Structural View of Graffiti* // Journal of American Folklore. 1976. Vol. 89. P. 40-48.

Grider 1975: Grider S.A. *Con Safos: Mexican-Americans, Names and Graffiti* // Journal of American Folklore. 1975. Vol. 88. P. 132-142.

Kinsey, Pomeroy, Martin, Gebhard 1953: Kinsey A.C., Pomeroy W.B., Martin C.E., Gebhard P.H. *Sexual Behavior in the Human Female*. Philadelphia; London, 1953.

Koch 1994: Koch W.A. *Simple Forms: An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Bochum, 1994.

Kozłowska 1992: Kozłowska D. *Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty światowe* (MA thesis). Warszawa, 1992.

Kowalski 1993: Kowalski P. *Samotność i wspólnota: Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*. Opole, 1993.

Lachmann 1988: Lachmann R. *Graffiti as Career and Ideology* // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, 2.

Landy, Steel 1967: Landy E.E., Steel J.M. *Graffiti as a Function of Building Utilization* // Perceptual and Motor Skills 25. August-December, 1967. P. 711-712.

Ley, Cybriwsky 1974: Ley D., Cybriwsky R. *Urban Graffiti as Territorial Markers* // Annals of the Association of American Geographers. 1974. Vol. 64.4. P. 491-505.

Lindsay 1960: Lindsay J. *The Writing on the Wall: An Account of Pompeii in its Last Days*. London, 1960.

Lowenstine, Ponticos, Paludi 1982: Lowenstine H.V., Ponticos G.D., Paludi M.A. *Sex Differences in Graffiti as a Communication Style* // The Journal of Social Psychology. 1982. Vol. 117. Second Half. P. 307-308.

Nwoye 1993: Nwoye O.G. *Social Issues on Walls* // Discourse&Society. 1993. Vol. 4.4. P. 419-442.

Oledzki 1990: Oledzki J. *Konsolacja* // Polska Sztuka Ludowa. 1990. № 2.

*Polskie mury 1991: Polskie mury. Graffiti sztuka czy wandalizm?* / Ed. R.Gregorowicz. Torun, 1991.

Reich, Buss, Fein, Kurtz 1977: Reich W., Buss R., Fern E., Kum T. *Notes on Women's Graffiti* // Journal of American Folklore. 1977. Vol. 90. P. 188-191.

Rhyne, Ullmann 1972: Rhyne L.D., Ullmann L.P. *Graffiti: A Nonreactive Measure* // The Psychological Record. 1972. Vol. 22. P. 255-258.

Sechrest, Flores 1969: Sechrest L., Flores L. *Homosexuality in the Philippines and the United States: The Handwriting on the Wall* // The Journal of Social Psychology. 1969. Vol. 79. P. 3-12.

Shumov 1996: Shumov K. *Dialogue as the Main Form of Students' Graffiti Creation* // Contemporary Folklore: Changing World View and Tradition / Ed. Mare Koiva. Tartu, 1996. P. 347-365.

Solomon, Yager 1975: Solomon H., Yager H. *Authoritarianism and Graffiti* // The Journal of Social Psychology. 1975. Vol. 97. P. 149-150.

Stocker, Dutcher, Hargrove, Cook 1972: Stacker T.L., Butcher L. W., Hargrove S.M., Cook E.A. *Social Analysis of Graffiti* // Journal of American Folklore. 1972. Vol. 85. P. 256-366.

Tanzer 1939: Tanker H.H. *The Common People of Pompeii: A Study of the Graffiti*. Baltimore, 1939.

Varnedoe, Gopnik 1991: Varnedoe K., Gopnik A. *High&Low: Modern Art and Popular Culture*. New York, 1991.

Wales, Brewer 1976: Wales E., Brewer B. *Graffiti in the 1970's* // The Journal of Social Psychology. 1976. Vol. 99. P. 115-123.



105



елеонора\*гаврилюк  
субкультурні  
мультикультурали(?)  
у Львові початку тисячоліття



Упродовж останнього десятиліття тему мультикультуралізму активно обговорювали в Західній Європі і політики, й імплеметатори політики держав велфери в різних галузях суспільного життя, й академічні кола, які так чи інакше причетні до формування засад цієї політики. Найбільш поширеним є розуміння мультикультуралізму як доктрини, згідно з якою держава і суспільство, толеруючи культурні відмінності, мають всіляко сприяти якнайширшій суспільній і політичній інтеграції в мейнстрім різних — передовсім етнічно і расово відмінних — груп населення. Неважко помітити, що мультикультуральні засади орієнтовані у першу чергу на молодь, адже саме представники молодшої генерації, належною соціалізацією яких так стурбовані «старіючі» демократії Європи, схильні як до крайніх, агресивних проявів ксенофобії і релігійного фундаменталізму, так і до байдужості щодо культурної спадщини своїх націй. Ця доктрина заохочує молодь до спроб формування якщо не певного світоглядного синтезу, то принаймні мозаїки засад і норм, відповідно до яких і «білі», і «чорні», і «наші», і «інші» сприймаються «такими, як вони є», де знаходиться місце для елементів різновекторних ідентифікацій і культурних кодів. Нескінченні розмови про мультикультуралізм останнім часом спричинилися до відчутної баналізації цього поняття; з'явилося навіть смішне слівце «мульти-культи», яким рясніють репортажі про життя емігрантських кварталів і навіть цілих передмість расово й етнічно сегрегованих мегаполісів Західної Європи.

Зважаючи на популярність мультикультуральної теми, немає нічого дивного в тому, що багато відомих розвідок молодіжних субкультур так чи інакше зачіпають проблематику мультикультуральних течій (ідентичностей, орієнтацій, практик, дискурсів...) в молодіжних середовищах західноєвропейських столиць<sup>1</sup>. Втім, треба відразу зауважити, що термін «мультикультуральний» ці автори використовують здебільшого не як такий, що в першу чергу сто-

ується певної суспільно-політичної доктрини, а ширше — на означення різноманітних констеляцій культурних кодів, форм і смислів, які походять з середовищ, різних за своїми етнічними, расовими та релігійними домінантами.

Парадоксальним є, однак, не полісемантичність цього терміну, а те, що, схоже, навіть і в ширшому значенні контекстом його вживання залишаються переважно студії «расово іншої» молоді Заходу. Річ бо у тім, що навіть саме питання про багатокультурність і поліетнічність молодіжних міських середовищ і, відповідно, різнокодівість (не кажучи вже про гібридність) їх символічних презентацій у студіях молодіжних субкультур Східної Європи артикулюється в дуже рідкісних випадках<sup>2</sup>. Симптоматичною в цьому сенсі є, наприклад, єдина на сьогодні капітальна антропологічна розвідка про міські (здебільшого, звичайно, московські) молодіжні субкультури Росії за часів СРСР авторства Гіларі Пілкінгтон, де, зокрема, вплив етнічних чинників майже повністю проігноровано<sup>3</sup>. Можна виокремити багато причин такого впертого «непомічання» розмаїтих виявів мовної та етнічної (а певною мірою і расової) різноплановості міських молодіжних субкультур на теренах колишньої «великої Советської імперії». Одною з них, як часто зазначають самі ж західні науковці, є загалом те, що сучасні студії постсоветського простору успадкували від своєї попередниці — советології — схильність до аналізу політичних і економічних макропроцесів, тоді як дослідження мікропроцесів, особливо за допомогою етнографічних методів, відсунуті на маргінес. З іншого боку, хоч як дивно, мало цікавить згадана тема й дослідників «на іншому боці барикад» (тобто вже неіснуючої «залізної куртини»). Попри величезну кількість робіт, присвячених різноманітним питанням формування нації, етносу та мовно-культурній проблематиці, мультикультурні, поліетнічні репрезентації і процеси гібридизації в молодіжних субкультурах випадають з поля зацікавлень зокрема

й сучасних українських дослідників. Складається враження, що ця тема взагалі є певним табу у вітчизняній гуманістиці, а в колах, далеких від академії, про неї згадують виключно в контексті ремствувань з приводу «моральної деградації сучасної молоді». Проте, всупереч «не можу» одних і «не хочу» інших, подібна проблематика заслуговує на обговорення чи принаймні на емоційно неутральне визнання самого факту її існування — незалежно від того, говоритимемо ми про неї як про прояви «мультикультуралізму», «культурної гібридності», «поліфонії», чи в інших академічних термінах.

Було б, напевно, надто категоричним стверджувати, що сучасна українська міська молодь у процесі пошуку і становлення власного соціокультурного «Я» схильна до витворення особливих «гібридних», «креольських» або мультикультуральних *ідентичностей*. Ідеться радше про те, що в своєму буденному житті ці молоді люди так чи інакше потрапляють у *середовища*, локуси, «тусовки», комунікативні мережі, спілкування в яких передбачає розпізнавання, застосування і до певної міри трансформацію елементів різних символічних полів, в тому числі етнічних, мовних та інших соціокультурних кодів. Звичайно, у процесі такого спілкування (переважно в колі однолітків) певні аспекти ідентичності юнака чи дівчини можуть змінитися на тривалий час, але все-таки в багатьох випадках радше формуються ситуативні ідентифікації з певними колами, які щезають, шойно молода людина припиняє активно шукати контактів з цими колами. Здебільшого характерною ознакою таких кіл — як-от тих же львівських «неформалів» — є їхня відкритість. Приналежність до них можна задекларувати без особливих зусиль, відвідуючи певні місця, дотримуючись вже наперед відомих правил поведінки, а надто викорисовуючи символічні елементи у вбранні, зачісці, способі макіяжу тощо. Глибші, або, як їх прийнято називати, «примордіяльні», шари ідентичності на кшталт етнічної та мовної ідентифікації теж відіграють не

останню роль — хоча в різних констеляціях і на різні способи. Скажімо, одні неформали використовують свою етнічну і мовну компетентність як ресурс, як своєрідну «бабусину скриню», з якої на світ Божий можна час від часу витягувати хвацькі мовні звороти, анекдоти, романтичні сімейні легенди — або й цілком матеріальний прегарний бабусин гердан. Для інших же наріжним каменем власної субкультурної ідентичності стає принцип віддзеркалення: артикулювання й екзотизація компонентів етнічності не своєї власної, а етнічно і расово «Іншого». Цей «Інший» аж ніяк не сприймається відповідно до засад мультикультуралізму, не толерується таким, «яким він є», а перетворюється на «Чужого», на ворога, якому треба якщо не натовкти піку, то принаймні «показати, де його справжнє місце».

У другому випадку йдеться про скінгедів або, як їх ще називають у Львові, «скінів»<sup>4</sup>. Побачити це субкультурне плем'я здебільшого можна там же, де й неформалів (біля пам'ятника Шевченкові, на площі Ринок), та й за способами зовнішнього декларування своєї приналежності у вбранні і зачісках їх можна було б «класифікувати» як певну неформальську групу або ж, застосовуючи термінологію Бірмінгемської школи, як «a spectacular youth subculture». Втім, при розмовах із субкультурною молоддю неважко помітити, що скінгеди не сприймаються неформалами як «наші» («ми — це ми, а вони — це вони», «вони нас, неформалів, від гопників захищають»). У часи горбачовської перебудови про ексцеси субкультур скінгедів у Британії, Німеччині та Швеції (саме там плем'я західноєвропейських «голомозих» є найбільш масовим і потужно організованим) львівська молодь могла дізнатися хіба що з журналів «Ровесник» та «Студенческий меридиан». На початку ж 1990-х можна було на власні очі побачити й перших скінгедів «місцевого виробництва». Цілком ймовірно, що вони з'явилися у Львові не в останню чергу завдяки контактам з польськими субкультурними колами, адже угруповання скінгедів завдавали

клопоту правоохоронцям і соціальною працівникам сусідньої держави ще в середині 1980-х<sup>5</sup>. Бути скінгедом у Львові — це, звичайно, не зовсім те саме, що бути ним у Лондоні, Стокгольмі, Москві або Варшаві, проте засадничо риси цієї субкультури є всюди однаковими: широке використання військових атрибутів, підкреслена маскуліність, агресивність стосовно етнічно і расово «Инших», ура-патріотизм<sup>6</sup>.

Про «подвиги» скінгедів львівські неформали розповідають багато й охоче; втім, на мою думку, на особливу увагу заслуговує інформація, яку я отримала влітку 2001 року:

«...Все почалося після розпаду Союзу. З'явилися скіни. У нас тут є такі скіни, яких я особисто скінами не вважаю — ну, просто подобаються народу дуті курточки, голена голова, білі підтяжки і велика братва, яка натовче пику кому завгодно. Ну що поробиш. Ага, і ще військові черевики — як там вони називаються... «доктор якийсь там». Але всі справжні скіни у Львові — це колишні панки. У вісімдесяті вони були просто панки, потім стали нацпанки, а тепер от вони скінгеди. Вони поділені на два табори. «Ой»-скіни — вони класні, я їх люблю, ну, просто класні вони. Вони нас, неформалів, захищають, коли гопи наскакують. А от інші скіни — це фашисти. Вони всіх лупцюють: і гопів, і «волохатих», і арабів. Особливо не люблять арабів. Ну, знаєш, тут же в нас часто лаять араби з нашими дівчатами, в них золото є, вони все можуть тут собі дозволити. А скіни тут як тут. А в Києві скіни билися з російськомовними, було таке. Але якщо так вже чесно, то всі наші львівські скіни самі є російськомовні. А приїхали скіни з Києва: «Ай-ай-ай, ви себе патріотами називаєте і все ще балакаєте російською?» Так що ті за три місяці підтягнули свою українську, і тепер так балакають, ти що! А раніше, на початку дев'яностих, у нас тут так наїжджали на російськомовних!»

Цікавим це повідомлення (підтверджене також з інших джерел) є передусім тому, що в ньому

недвозначно вказано, що в середовищі скінгедів принаймні за мовною (якщо не за етнічною) ознакою переважає молодь певного типу. Чому ця субкультура приваблює у Львові саме російськомовних хлопців? Однією з очевидних причин є, на мою думку, реакція на етнічно-національні дискурси колишньої «спільної вітчизни». Та частина ідеологічної спадщини Советської імперії, яка декларувала принципи «інтернаціоналізму і дружби між народами», сприймається сьогодні як звичайне пропагандистське кліше, гуманістична фразеологія якого, як симулякри Бодріяра, приховує лише відсутність реального змісту. Не є таємницею, що молодь, яка принаймні на рівні мовних кодів так чи інакше ідентифікує себе з колишнім «спільним простором», робить це у досить селективний спосіб, намагаючись виокремити більш привабливі в нових умовах вісі ідентифікації («прогресивні» музика, література, сленг тощо). Однозначна і беззастережна ідентифікація як з колишньою совковою «спільною Батьківщиною», так і з нинішнім *атомізованим* суспільним простором реальної України — така перспектива з багатьох причин не приваблює цих молодих людей. Набагато більш привабливою є альтернатива «бути своїм» в уявній, вимріяній країні, де «здорові, сильні і мужні» мають право боронити «своїх» жінок від зазіхань підступних «Инших», де чітко відомо, хто є хто, де знають своє місце «меншини» (навіть якщо цією «меншиною» є людина, яка всього лише не поділяє твоїх світоглядних переконань і не належить до твоєї групи, хоча й говорить тою ж мовою, що й ти), де разом зі «своїми» можна навести всюди порядок і лад. Скидається на те, що львівські скіни і справді є патріотами — патріотами певним чином «профільтрованого» згідно з настановами своєї субкультури ідеалізованого образу урбаністичного середовища «несовкового» Львова і «несовкової» України.

Саме цей — на свій лад український! — патріотизм зближує скінів з однолітками, які групуються

навколо праворадикальних організацій української молоді у Львові. Як перші, так і другі захоплюються «сильними» постатями, активно використовують військову атрибутику – і так само культивують ідеалізований образ «своєї» України. Молоді з праворадикальних організацій милішим є, проте, образ до-модерної сільської України, героями якої є мужнє козацтво, яке боронить «свою» землю від ляхів, татарів, москалів... Отже, й архетипним образом Ворога тут є також етнічно «Інший» – втім, не «кольоровий», а «імперський».

Ситуацію ускладнює очевидна присутність у субкультурі скінгедів елементів символічного й ідеологічного спадку нацистської Німеччини. Підозрюю, що не так уже й багато скінгедів завдали собі клопоту ознайомитись з «Mein Kampf» або іншими опусами лідерів націонал-соціалізму (справжні adeptи нацистської ідеології здебільшого шукають арену для свого самовираження в більш закритих групах). Нацистська символіка і риторика приваблюють радше своєю радикальністю, культом сили, апеляцією до чистоти «крови» «вибраних синів нації» – і не в останню чергу скандальністю, епатажністю. На превеликий жаль, сьогодні у Львові мало кого шокують намальовані на будинках і парканах свастики – грізний колись нацистський символ ніхто не поспішає затирати, погляди перехожих ліниво ковзають по ньому, як по звичній деталі львівського пейзажу. Кілька років тому місцеві скінгеди винайшли, проте, більш екстравагантний спосіб нагадати про свою присутність в символічному просторі міста. До 9 травня у центрі Львова з'явилися нашвидкоруч намальовані під трафарет портрети фюрера із кирилично-латиничним написом «Поздгавляю». Проте, чи був трафарет витвором місцевих «умільців», чи потрапив до Львова завдяки контактам зі скінгедами з інших куточків колишнього «спільного простору», можна лише здогадуватись. Так чи інакше, одна з цих трафаретних картинок «тішила око» на площі Ринок довгий час...

Завданням цього нарису, проте, не є виголошення анатеми львівським скінгедам – справою запобігання їхніх хуліганських витівок мали б займатися відповідні інституції, а на моральний осуд громади мали б заслуговувати взагалі будь-які прояви ксенофобії й расової нетерпимости. Справа в іншому – спробувати зрозуміти, в якому суспільному контексті стала можливою поява досить масового у Львові субкультурного молодіжного середовища, однією із засад якого є несприйняття етнічно та расово «Іншого». Очевидним є те, що ця субкультура з'явилася у місті на ліберальній хвилі відкритості постсоветського простору до мас-культури Заходу, знайшла свою нішу в уже існуючому праворадикальному просторі і стала досить поширеною завдяки досить цікавому поєднанню «імпортованої» форми з місцевим колоритом. Отже, львівські скіни є до певної міри «глокальним» витвором у міському молодіжному просторі – зрештою, як і численні «племена» неформалів. Цікавим є те, що, зважаючи на етнічно-мовне середовище, з якого походять молоді люди, приваблені цією субкультурою (кілька років тому доводилося чути про скінгедів на прізвиська «Білорус», «Москаль»...), на гнучкість їхньої ідентифікації, на строкатість джерел семіосфери їхньої субкультури, їх можна було б назвати ксенофобними мультикультуралами. Ось таке химерно-карнавальне породження так званих глобалізаційних процесів у львівському ландшафті. Дуже хотілося б, щоб ця карнавальна і не така вже й «невинна» субкультура стала об'єктом глибшого зацікавлення українських соціологів та культурологів.

Після 1991 року український соціокультурний простір зазнав імплузії глобальних мас-культурних процесів, ідеологічні гранд-нарлативи та нав'язувані «стандартні» моделі ідентичностей неминуче втрачають свою привабливість та мобілізаційну потужність. Паралельно з інституційним формуванням загальноприйнятних засад національної ідентичности (чи в її «етнічному», чи в «цивільному» варіанті) відбу-

вається інтенсивний особистісний пошук моделей соціокультурних «Я». Скидається на те, що саме в міських субкультурних середовищах молодь підходить до усвідомлення того, що в сучасному світі, за словами Пітера Ковза, «якщо й виникає потреба мати власну ідентичність (що зовсім не є чимось очевидним...), то найліпше шукати її не в якійсь одній культурі — культурі меншини чи загалу»<sup>7</sup>.

Культурна поліфонія давалася взнаки в молодіжних середовищах великих міст (і Львів не є винятком) задовго до перебудови і розвалу ССРСР. Молодь рідко коли зростала в культурно і соціально гомогенних родинах; згодом молоде покоління набувало навичок спілкування в поліцентричних й етнічно неоднорідних мережах молодіжних субкультур. Проте множинність культурних та етнічних дискурсів і практик сучасної міської молоді розвивається, наважуся твердити, в іншому регістрі. Етнокультурні, мовні, соціальні ідентифікації молоді є, з одного боку, більш ситуативними, а, з іншого боку, стають об'єктом прискіпливішого добору



і рефлексії. Паралельне існування в одному полі і часткове змішування різних соціокультурних кодів молодіжні субкультурні середовища сприймають по-різному. Для більшості неформальських тусовок воно є чимсь позитивним, тим, чого прагнуть; у не схильних до глибоких рефлексій угрупованнях гопників його реальне існування у власній субкультурі, можливо, проходить непоміченим, а для скінів воно є неприйнятним, хоча по суті сама їхня субкультура є продуктом цього процесу.

Отже, хочу ще раз наголосити: процеси різновекторної соціокультурної ідентифікації міської молоді, співіснування і можлива гібридизація в молодіжних субкультурах різноманітних етнічних і мовних кодів заслуговують на пильну увагу. Вже зараз слід поставити цілу низку питань, відповіді на які допоможуть з'ясувати ситуацію сучасного покоління «осіб віком до 25 років». Які мультикультуральні процеси відбуваються у молодіжних культурах постсоветського простору? Чи існують суттєві якісні різниці між ними й аналогічними процесами у молодіжних культурах Західної Європи? Чи застосування самих концептів мультикультуралізму, креольності, гібридності, «culture's in-between»<sup>8</sup>

є виправданим і продуктивним, коли йдеться про молодіжні середовища великих міст Східної Європи? Чи можна погодитися з тим, що в Україні у молодіжних культурах можливе існування того, що Ендрю Вілсон називає «суттєва проміжна територія між українською та російською ідентичностями»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Наприклад, Helena Wulff, *Twenty Girls: Growing up, Ethnicity and Excitement in a South London Microculture*, Stockholm: Gotab 1988; Les Back, *New Ethnicities and Urban Culture. Rasisms and Multiculture in Young Lives*, London: UCL Press 1996; Aleksandra Elund, *Multiethnic Sweden: Youth in a Stockholm Suburb*, Esbjerg: South Jutland University Press 1996.

<sup>2</sup> Наприклад, у праці: Rebecca Golbert, 'Transnational Orientations from Home: Constructions of Israel and Transnational Space among Ukrainian Jewish Youth', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 27, no. 4, 2001, p. 713-731.

<sup>3</sup> Hilary Pilkington, *Russia's Youth and Its Culture. A Nation's Constructors and Constructed*, London – New York: Routledge 1994.

<sup>4</sup> Втім, належить згадати і про те, що останнім часом у Західній Європі з'явилися групи скінгедів (здебільшого так звані «ой»), які, зберігаючи зовнішню атрибутику цієї субкультури, беруть активну участь в антирасистських заходах і заявляють про підтримку мультикультуралізму. Так чи інакше, расова й етнічна проблематика залишається ключовою для цього субкультурного руху.

<sup>5</sup> Michal Jędrzejewski, *Młodzież a subkultura. Problematyka edukacyjna*, Warszawa: Wydawnictwo akademickie «Zak» 1999.

<sup>6</sup> Katrine Fangen, 'Right-Wing Skinheads – Nostalgia and Binary Oppositions', *Young. Nordic Journal of Youth Research*, vol. 6, no. 3, 1998, p. 33-49; Navak Anoop, '«Pale Warriors»: Skinhead Culture and the Embodiment of White Masculinities'. In: *Thinking Identities*, Basingstoke 1999; Klaus Farin, *Skinhead: A Way of Life*, Hamburg: Europ.Verl.-Anst., Syndikat 1996; Loren Christensen, *Skinhead Street Gangs*, Boulder: Paladin Press Coop. 1994.

<sup>7</sup> Peter Caws, 'Identity: Cultural, Transcultural, and Multicultural'. In: Goldberg D.Th. (ed.) *Multiculturalism: a Critical Reader*, Oxford: Blackwell Publishers 1997, p. 376.

<sup>8</sup> Homi Bhabha, 'Culture's In-Between'. In: Hall S. and P. du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications 1996, p. 53-60.

<sup>9</sup> Andrew Wilson, 'Elements of a Theory of Ukrainian Ethno-National Identities', *Nations and Nationalism*, vol. 8 (1), 2002, p. 31.





М \* М і д н а й т  
Л е с б і й с ь к а  
К у л ь т у р а  
М і с т а К и є в а



Лесбійська субкультура – чи не єдина молодіжна субкультура, де об'єктом тілесних практик і тілесного моделювання є жіноче тіло. Російська дослідниця Щепанская зазначала, що «в більшості [молодіжних] спільнот регулюється у першу чергу чоловіче тіло... Жіночі ж ролі «добудовуються» як додаткові до чоловічих і регламентуються значно меншою мірою» [Щепанская 1999]. Лесбійська ж субкультура орієнтована на жінок і суттєво впливає на оформлення тіл її adeptів і стиль їх життя – тату, пірсинг, зачіски, прикраси, одяг, жести і рухи, схильність до певних видів спорту (футбол, армреслінг, боротьба тощо). Сьогодні дослідниці сходяться на думці про «недоформованість» української жіночої гомосексуальної субкультури, пов'язуючи це з відсутністю традиції боротьби лесбійської спільноти за свої права [Гейдар, Нагорная 2002:18]. Втім, консолідаційні процеси всередині спільноти тривають, і це сформувало певну внутрішню традицію, стильову й ідеологічну ідентичність.

Додаткове застереження: описані у статті ознаки субкультури не стосуються всього лесбійського населення міста, а тільки молодіжного угруповання всередині лесбійської спільноти («тих, хто тусується»), для якого характерний окремішній стиль і знаки.

### Стиль одягу

Якщо стиль гіппі є продовженням пацифістичних світоглядних принципів субкультури, стиль скінгедів демонструє агресію і натиск, то стиль лесбі можна означити радше як спортивний і антикуртуазний.

Можна сказати, що стиль лесбійок вибудовується як антистиль до куртуазної жіночності типу «барбі». На одному з відомих українських лесбійських сайтів ([www.feminist.org.ua](http://www.feminist.org.ua)) з'явився топик під назвою «а де жіночість?», в якому невідома гостя докоряє лесбійкам за відсутність жіночності. У жвавій суперечці лесбійського ком'юніті Jazz коментує: «Может быть, Гостье необходимы все атрибуты мистификации женственности? Seo, где твои рюши?».

Лесбійки не обов'язково гранично прості в одязі, але вони, як правило, не вдаватимуться до тих «складних» уборів, які покликані зробити їх «збаблливими» в сенсі традиційного гетеросексуального чоловіка (колготки-сіточка, глибоко декольтовані блузи, шовкові штани тощо).

Одяг, за переконаннями лесбійок, має в першу чергу підпорядковуватися вимозі *зручності*. Зручність ставиться на перше місце у всіх випадках, далі може ставитися дотримання стилю, відповідність одягу до ситуації чи події тощо. Тому це найчастіше штани, бриджі, бермуди, спідниці-шотландки, футболки чи вільні светери, спортивне взуття, рюкзаки.

### Зачіски, макіяж

Правильним буде твердження, що в лесбійській субкультурі не прийнято вживати додаткових (окрім гігієнічних), «артефактових» способів догляду за тілом і волоссям. Зачіски в лесбійок бувають різні, але найчастіше «не укладені». Лесбійки майже ніколи не роблять макіяж, художній манікюр, і тим більше зовсім ніколи не нарощують акрилових нігтів. Можна сказати, що в сенсі використання синтетики лесбійки – «натуралки» (так у сленгові називають гетеросексуальних жінок).

### Прикраси

Типова лесбійська прикраса – широкий срібний або сріблястий перстень без камінців, зі східним або абстрактним візерунком, на великому пальці руки. Однак ця традиція, як це часто трапляється з субкультурними знаками, стала здобутком всього суспільства, увійшла останніми роками в молодіжну моду. Сьогодні перстень на великому пальці вже не можна вважати суто лесбійським знаком, навіть члени ком'юніті носять перстень нерідко під впливом моди.

Коли набір кодів субкультури стає загальнозживаним, виробляються нові маркери.

Часто лесбійки носять на шиї підвіску у формі лабрису. Лабрис — двосічна сокира, предмет з крито-мікенської культури, є символом радикального фемінізму і лесбійства зокрема.

Металеві або шкіряні браслети-ланцюжки не є «сигналом» про сексуальну орієнтацію, але популярні у лесб-середовищі.

### Пірсинг

Проколювання тіла для лесбійок — доволі популярний спосіб означення своєї гомосексуальної ідентичності. Найпоширенішим є проколювання вуха, інколи в лесбійок проколоте тільки одне вухо, праве, часом воно проколоте кілька разів, або на ньому є додатковий, несиметричний прокол. Рідше на означення гомосексуальності проколюється праве крило носа.

Правий бік у знаковому сенсі парадигматично тотожний концептам «чоловік», «правильний» тощо. Маркування правого боку в лесбійській і загалом у гомосексуальній культурі, можливо, символізує певну реорганізацію традиційного патріархального укладу, його зміщення. Цікаво, що проколювання в традиційних культурах інколи розглядається як псування тіла (за логікою — попсована людина не така бажана здобич для всякої нечисті, і тому може чути безпечніше). Проколювання правого вуха можна вважати латентним повідомленням про руйнування патріархальних устоїв, збою в їх режимі.

### Татування

Татування — поширена в лесбійському середовищі практика. Однак тільки невеликий відсоток татувань у лесбійок є суто тематичними (у сленгові «тема» означає також лесбійство, гомосексуальність).

Ранні (за віком) тату, як правило, не є за суттю лесбійськими, для них характерна низька семіотичність (для самої власниці тату), домінанта естетика над смислами тощо. Пізніші тату пов'язані з емоційними драмами особистого порядку, і хоч

пов'язані з процесом здобуття гомосексуальної ідентичності, за тематикою гомосексуальними не є. Ці тату більш індивідуалізовані, наснажені мітологічним або знаковим змістом. Справжні субкультурні тематичні тату, найчастіше, виконуються у доволі свідомому віці, ближче до 30 років, вони пов'язані із завершенням ідентифікації (зазвичай, цей процес займає в середньому 8-12 років). Для київського лесбійського ком'юніті найхарактернішим тематичним татуванням є лабрис. Незважаючи на типовість малюнка, лесбійки ставляться до своїх лабрисів з особливою любов'ю і увагою. Як правило, всі лабриси стилізовані, часто їх форма — авторська, придумана самими власницями тату. Так, Infinity сама промальовувала свій Лабрис, вирізала і приклала до руки, підбираючи вигідну пропорцію. Bound зробила татування в Ялті, згодом повернулася до майстра, аби він поправив їй лабрис, відповідно до її візії. Інколи кожний фрагмент сокири осмислюється і наснажується смислами. Лайма Гейдар оповідає: *«Но у меня этот топорик стилизованный, потому что это очень важная часть моей идентификации... Крылышки топора — три ряда — это пламя, это огонь, это вечный огонь жизни, и это все komponуется к рогу единорога... В Средние века рог считался реальностью — этот рог был символом долголетия, интеллектуальной творческой потенции, и это все базируется, зиждется на хрустальном шаре. Наворотила всего, чего могла. Это я придумала. Хрустальный шар — это значит, что можно видеть прошлое, будущее и получать информацию отовсюду, из космоса. Ну вот такая вот, кароче, хоботня».*

Така індивідуалізація тематичної наколки є специфікою лесбійської субкультури, зазвичай субкультурні тату в інших молодіжних угрупованнях уніфіковані, типові.

Є ще одна особливість. Татування в різних субкультурах розглядається як форма ініціації, де біль при татуванні здобуває особливого смислу випро-



бовування, посвяти. В агресивних ультраправих субкультурах біль і кров – важливий складник оповідей про нанесення тату. Один скінгед оповідав: *«Тем дорожже наколка, если ты перенес эту боль. Зачем же обезболить? Некоторые могут водки выпить, но, по-моему, так неинтересно. Даже приятно так чувствовать эту боль, когда тебе делают свастику. Тем она дорожже будет. Но не просто так сделать наколку, а ты перенес боль, сделал, сдержался»* (Олег).

У київському лесбійському товаристві больовий фактор має низький, якби сказала, несеміотичний статус. Зазвичай київські лесбійки з тату розглядають біль як неважливий фактор: *«Это просто как сопутствующее тому, как делается татуировка»* (Евгения). Зазвичай дівчата говорять, що біль терпимий: *«У меня даже мысль не появлялась, что надо попросить [анестезию]... Мне казалось, что вот так и надо. Но это довольно терпимая боль была»* (Дакіне). Подруга Дакіне оповідала, що заснула під час набивання тату. В оповідах членів інших субкультур больовий ефект, навпаки, перебільшується. Втрата свідомості – один із центральних мотивів їх оповідей.

Можливо, відсутність фольклорної теми ініціації при нанесенні тату в лесбійок пов'язане зі ще недостатньою інтегрованістю спільноти: за браку достатньо щільного середовища нема і теми вступу в нього.

Можливо, у процесі формування більш тісного культурного простору виникнуть і розвинуться нові ставлення до нанесення тату, де зросте престижність теми болю й ініціації в групу.

Пірсинг і татуювання характерні множинністю і різністю повідомлень,

які ретранслюються, з одного боку, в субкультуру, а з іншого — у велике суспільство. Так, для великого суспільства тематичний пірсинг і тату означає виведення тіла зі сфер його впливу, а для субкультури, навпаки, підпорядкування тіла її законам. Часто наявність на тілі дівчини татуювання (значно рідше — пірсингу, оскільки він став частиною загальної моди) суспільство оцінює як певну «ущербність», несоціальність і попсованість тіла, опускання його на шкалі соціальної престижності і зниження попиту на нього. Це виражається, зокрема, переконанням, що татуйована дама не зможе реалізувати такі «базові» і важливі в розумінні суспільства життєві програми як заміжжя. Bound чула розмови, викликані її татуюванням: «Ты, внученька, такого не делай, а то никогда не выйдешь замуж»; «Значит так, ты об этом не думай, ты еще не замужняя».

Тіло, якому надано певне незворотнє доповнення (пірсинг, як і тату безслідно вивести неможливо, навіть якщо виїняти з проколу прикрасу, на тілі залишаються сліди), додаткова тілесність, яка не була дана дитині з народженням, — ці маркери сприймаються як знаки «чужого», тому часто оточення їх доволі різко засуджує, незважаючи на тип нанесених знаків, їх семантику.

### Рухи

Т. Щепанская зазначала, що для субкультур, окрім одягу, притаманне вироблення певного типу ходи та рухів. Вчена звертала увагу, що гіппі рухаються вайлувато, по-старечому сутуло. Для прихильників ультралівих та ультраправих угруповань характерна агресивна, стрімка хода. У лесб-культурі хода, як і стиль одягу, радше антикуртуазна. Лесбійки негують стереотипи гідної жіночої ходи — рівна спина, похитувати стегнами, «по-ниточці». Лесбійки рухаються розмашисто, вільно, можливо, фривольно.

\*\*\*

Загальноновизнаний і тривалий стереотип «маскулінності» лесбійської субкультури втратив свою актуальність. Це сталося, зокрема, через суттєві зміни в сприйнятті маскулінності й фемінінності в усьому суспільстві. Зміни ці відбулися через руйнування уявлень про гендерну дискретність, розмивання стереотипів про гендерні ролі, або, в більш консервативних випадках, значне розширення меж гендерних функцій.

Раніше встановився традиційний поділ лесбійок на три групи — буч (від англ.: butch — коротка стрижка, чоловікоподібний), фем (англ.: female — жіноча стать) або ліпстік (англ.: lipstick — губна помада). Цей поділ відбувався на основі ретрансляції в лесбійське середовище класичної патріархальної моделі розподілу сексуальних (актив-пасив) і соціальних (ведучий-підлеглий) ролей. Власне буч була уособленням маскулінності в субкультурі, найвище оцінювалася на «тематичній» шкалі престижності і стала своєрідною «візитною карткою» субкультури. Сьогодні ці культурні моделі більше так однозначно не підтримуються в лесбійському середовищі, вважаються відголоском минулого.

Насправді полеміка про маскулінність чи немаскулінність лесбійського стилю залежить більше від способу трактування лесбійських знаків, символів, тілесних практик і життєвої мети. Як пише одна з лідерок феміністично-лесбійського руху в Україні Л. Гейдар: «У большинства лесбиянок нет мужа и детей, а значит, они могут больше времени посвящать саморазвитию и самореализации, что способствует смене социального пола, развитию карьерного роста и утверждению материальной независимости».

Сьогодні, з поширенням феміністичного руху й способу життя, ці ознаки життєвого стилю — кар'єризм, професіоналізм, самостійність — втратили однозначний маскулінний ореол, стали характерними для значної частини жіночого населення України. Тому маскулінні конотати лесбі-стилю як стилю,



з одного боку, підкреслено *не-куртуазного*, а з іншого – емансиповано-феміністичного (хоч більшість лесбійок не вважає себе феміністками), пригасили або зазнали зміни в акцентах.

Стиль унісекс в одязі, відмова від макіяжу і манікюру, неутральні зачіски, пірсинг і тату є способами відмови від гендерних моделей, прийнятих в решті суспільства. Таким чином субкультура розчищає собі поле для формування власних моделей гендерної поведінки.

#### *Література*

Гейдар Л. Лесбиянки и феминистки в Украине. Конфронтация и способы взаимодействия // [www.feminist.org.ua/library/rights/rights6.php](http://www.feminist.org.ua/library/rights/rights6.php)

Гейдар, Нагорная 2002 – Быть лесбиянкой в Украине /Отв. ред. Л. Гейдар, научн. ред. Н. Нагорная. – Киев, 2002. – 36 с.

Щепанская 1999 – Щепанская Т. Б. Антропология молодежного активизма // Молодежные движения и субкультуры Санкт-Петербурга. Ред. В.В. Костюшев. СПб., 1999. – С. 262-302.

\* s p r e e d r o c k  
історія брейкдансу  
та його походження





Брейкданс — це форма танцю, початки якого можна знайти у ранній історії людства. Приблизно 300 років тому африканські племена Банту з Анголи, яких було примусово перевезено до Бразилії, привезли з собою танець капоеіру. Те, що спочатку було ритуальним танцем, раби дуже швидко перетворили на ефективну техніку самозахисту. Цієї техніки, звичайно, не можна було навчатися відкрито, тому раби замаскували її у танець, що супроводжувався барабанным боєм та співами.

Наступним етапом розвитку брейкдансу стали 50-60 рр. ХХ ст. У цей час відбувався стрімкий приплив населення до США. Різноманітні течії з найвіддаленіших куточків Землі зібралися у вузькому просторі разом, і це дало достатньо потенціалу для того, аби виник сьгоднішній варіант брейкдансу. Найбільшими були впливи сальси, степу, африканських танців (загалом африканської культури), азійських бойових мистецтв та згаданої вище бразильської форми боротьби капоеіра.

Базуючись на цих впливах, на початку 1970-х рр. почався розвиток сучасного брейкдансу у стилі Good Foot (хороша нога). Як видно з назви, цей вид танцю передовсім був сконцентрований на роботі ніг та стіп, тоді як повороти корпусу та рухи, подібні на циркові акробатичні номери, на яких сьогодні базується брейкданс, ще не були яскраво виражені. Тоді ж почали відбуватися і змагання з брейкдансу, а також виник термін «Rocking». З часом стали з'являтися все нові й нові кроки, що базувалися на роботі ніг і стіп.

З подальшим розвитком брейкдансу і з його переплітанням з культурою гіп-гопу стали відбуватися змагання з брейку, а також з'явилися групи, що разом тренувалися і виступали. Найперша і найвідоміша у світі група брейкдансерів виникла в середині 1970-х рр. Вони називали себе «The Zulu Kings».

У 1977-1978 рр. з'явилися нові форми танцю, які, здавалося, витиснули брейкданс. Однак завдяки двом представникам брейкдансу — групам «Crazy

Legs» і «Frosty Freeze» — цьому танцю все ж вдалося утримати свої позиції хоча б частково.

Початковий брейкданс, що концентрувався лише на роботі ноги та стопи, поступово став зникати, і з'явився брейкданс нового покоління, який включав у себе все більше й більше акробатичних елементів. Однією з найвідоміших груп, яка використовувала акробатичні елементи, була «Rock Steady Crew». Завдяки їхнім виступам у 1979-1980 рр. брейкданс знову став актуальним. Нова танцювальна форма брейкдансу пізніше змішалася також з Electric Boogie, Popping-Locking, Moonwalk, пантомімою та імітацією роботів. Це все дало в результаті стилістично вільну танцювальну форму, яка презентувалася не поодинокі, а в групах.

Брейкданс остаточно перетворився на конкурсний танець, який групи виконували у т. зв. Battle/Fights на круглих аренах. Навіть засоби масової інформації стали демонструвати неабиякий інтерес до цього танцю.

1984 рік — рік визнання брейкдансу в Європі. Хвиля цього танцю не зупиняється навіть перед кіно. Фільми «Beatstreet» і «Wildstyle» стають касовими. Молодь на вулицях намагається повторити рухи, побачені у фільмах. У багатьох місцевостях було організовано змагання з брейкдансу.

Як і після будь-якого буму, після цілковитої комерціалізації брейкдансу наступив застій. Уже 1986 року танець майже зникає. Залишається лише декілька активних груп. Тільки в середині 90-их років світ знову охоплює хвиля брейкдансу. До 1998 року танець 80-их років знову відвоює свої позиції. Музичні канали, такі як VIVA і MTV, безнастанно показують кліпи брейку.

В останні роки брейкданс розвивається все більше і більше. Щорічні змагання з брейкдансу під назвою Battle of the Year (1998-1999) у Німеччині стали регулярним місцем спілкування для B-boys і B-girls з усього світу, які щороку здобувають собі там визнання у «one against one», «Crewbattle» і «Showbattle».

## Короткий словник брейк-дансу

**Airplanes** (літаки): термін на позначення Windmills, що виконується з широко розставленими і витягнутими вбік руками.

**Airtrack** (повітряна траса): позначає обертання на голові без контакту рук з землею.

**Airtwist** (обертання в повітрі): повне обертання корпусу без контакту з землею.

**Applejacks** («яблучна горілка»): термін на позначення руху для виклику іншого брейкера на Battle. Для цього брейкер стоїть на двох ногах, падає назад на руки і викидає одну ногу в повітря, відстрибує назад на одну ногу і повторює цей набір рухів.

**Banana Mills** (бананові млини): Bellymills з закритими ногами.

**Banane**: позначення для кидка з закритими ногами.

**Barrels** (бочки): позначення для Windmills, при якому руки тримають перед корпусом.

**Battle Rock**: (також Brooklyn Rock і Up Rock). Див. Up Rock.

**Bellymills** («млини животом»): рух, подібний на Windmill, однак обертання виконується не на голові або руці, а на животі.

**Bhudda** (Будда): рух подібний до Ufo, але при цьому коліна є між руками і не мають контакту з землею.

**Boomerang** (бумеранг): Bboy сидить на землі з прямими, широко розставленими руками. Він піднімає корпус, торкаючись землі лише руками, і крутиться навколо своєї осі.

**Boston Crab** (бостонський краб): Crab, при якому ноги широко розставлені, в той час як корпус скерований вгору.

**Bronco** (напів дикий кінь): Bboy перестрибує з ніг на руки і повторює цей набір рухів. Цей рух нагадує коня, що став на диби, звідси й походить його назва.

**Brooklyn Rock** (бруклінський рок): (також Battle Rock і Up Rock), див. Up Rock.

**Bunny Rock** (кролячий рок): Належить до Flares. Брейкер підстрибцем рухається по колу, при цьому обидві його ноги широко розставлені і прямі.

**Cannonball** (гарматне ядро): Танцюрист обіймає руками зігнуті ноги.

**Capoeira**: Заборонена форма танцювальної боротьби афробразилійських рабів із вільним набором рухів, що містила в собі техніки захисту та нападу і виконувалась в супроводі барабанного бою та співів. Вона була заборонена до 1930 року і лежить в основі брейкдансу та гіп-гопу.

**Combinations** (комбінації): Термін, що позначає поєднання різних силових рухів.

**Crab** (краб): Рух, подібний до Turtle, при виконанні якого ноги залишаються в жаб'ячій позиції.

**Crabwalk** (хода краба): танцюрист ходить в положенні краба.

**Crazy Legs** (божевільні ноги): інша назва для Airswipe; термін позначає багато поворотів Swipes, що накладаються один на одного.

**Crickets** (крикети): термін на позначення обертань, що за способом їх виконання дуже нагадують Handglides. Цей рух, однак, відрізняється тим, що вага тіла танцюриста тимчасово переноситься на руку на землі, в той час як інша рука в жодному разі не має торкатися землі. При хорошому виконанні Crickets справляють враження тривалих обертальних рухів.

**Fistglide** (ковзання на кулаку): Тісно пов'язаний з Handspin. Послідовність рухів така сама, як при Handspin. Різниця полягає лише в тому, що танцюрист крутиться, опираючись не на долоню, а на кулак.

**Flare**: Позначає кругові рухи на руках, які первісно виконувалися на коні. Назва походить від прізвища гімнаста Томаса Флера.

**Flips** (удари): Належать до силових рухів і включають всі форми перекидання. Сюди належать, наприклад, сальто і флік-флекс.

**Floats** (поплавці): Належить до силових рухів. Корпус танцюриста тримається горизонтально над поверхнею, опираючись на руки. Floats можна виконувати лише в обертальних рухах. Якщо під час обертальних рухів руки випрямлені, а ноги зігнуті, ці рухи називаються Highturtles. Якщо під час обертальних рухів кінцівки підтягнуті до тіла, ці рухи називаються Turtles. Якщо рухи виконуються із випрямленими руками, їх називають Wulf.

**Foot Work** (робота стопи): синонім до Downrocks.

**Freezes** (замерзання): Належить до силових рухів. Цим терміном позначають заключну фігуру танцю. Складається враження, ніби танцюрист замерз у певній позиції і більше не в змозі рухатись. Танцюристи переважно придумують ці фігури самі. До найважливіших і найвідоміших Freezes належать Baby Freeze, Atomic Freeze і Share Freeze. Freeze переважно використовується як заключний рух.

**Frontflip**: Позначає сальто вперед, після виконання якого брейкер знову опиняється в початковій позиції.

**Handglide** (ковзання на руках): Під цим терміном розуміють горизонтальні повороти тулуба навколо своєї осі, під час яких лікті танцюриста впираються в корпус, а долоні стоять на землі.

**Headspin** (обертання на голові): Термін, що позначає обертання на голові навколо своєї осі.

**Helicopter** (вертоліт): Належить до Mills, синонім до Windmill. Обертання навколо осі корпусу, при якому ноги залишаються прямими.

**High Turtles** (високі черепахи): Належать до Floats. Корпус танцюриста в горизонтальному положенні обертається над землею. Руки танцюриста випрямлені, а ноги зігнуті.

**Hollow Back**: Термін позначає стійку на руках, при якій ноги вигнуті до спини.

**Kip Up**: Спочатку брейкер лежить на землі, потім намагається зайняти позицію стоячи, перекинувшись назад і викидаючи ноги в повітря. Верхня час-

тина тіла відповідно слідує за ногами. Врешті-решт танцюрист знову стоїть на своїх ногах.

**Kneespin** (обертання на коліні): При Kneespin підлоги торкається лише одне коліно танцюриста. Інша нога витягнута в повітря. За допомогою відштовхування руками здійснюється обертальний рух. Якщо під час обертання забрати ногу з землі, збільшується швидкість обертання.

**Locking** (замикання): Виразна форма танцю, що нагадує сценки з мультфільмів. Перших танцюристів, які практикували цей напрямок в брейкдансі, мабуть, надихнув стиль Чарлі Чапліна.

**Nadel**: Виконується подібно до Windmills, але ноги не перехрещені, а навпаки – прямі. Руки відводяться від корпусу в напрямку до ніг.

**Neckmoves** (рухи шиєю): Ще один термін на позначення повороту Windmill.

**Nutcrackers** (Лускунчики): Windmill, при якому брейкер тримає руки між ногами.

**Popping**: Термін на позначення таких форм танцю, як Electric Boogie, Electro і Robot. Сюди належать також люди, що виконують роль живих манекенів у вітринах, а також вуличні аніматори. Стиль Popping виник незалежно від B-Boying на західному узбережжі США.

**Pop-Locking**: Змішана форма Popping і Locking, яка виникла у 80-ті роки на західному узбережжі.

**Powermove** (силовий рух): Позначає акробатичні рухи при танцюванні (напр., Backspin і Headspin).

**Routines** (шаблони): Позначає синхронне виконання послідовності рухів багатьма танцюристами.

**Spins** (обертання): Належать до силових рухів. Під Spins розуміють всі види обертання на частинах тіла по осі корпусу. Обертання на коліні називаються Kneespins, обертання на спині – Backspins, на голові – Headspins. Якщо танцюрист крутиться на руках, цей вид обертань називається Handspins або Handglides.

**Spider** (павук): Це рух, який вимагає великої рухливості. Танцюрист тримає коліно на своєму

плечі, прямо біля вуха, і мусить втримати рівновагу на руках і ногах.

**Suicide** (самогубство): Смертельний стрибок; мається на увазі стрибок з положення стоячи на спині.

**Sumos**: Це Windmills, при яких руки обіймають коліна.

**Supermans** (супермени): Один з різновидів Windmills, який виконується на грудній клітині танцюриста. Руки при цьому широко розставлені.

**Swipes** (удари): Належать до силових рухів. Swipes – це горизонтальні обертання по осі корпусу, причому танцюрист поперемінно опирається на руки і на ноги.

**Swirls** (чорторії): Виконуються за допомогою різних частин рук, але тут В-Boу крутиться не за допомогою рук, а за допомогою передпліччя.

**T-Flare**: Термін, що означає те ж саме, що Flare, але ноги залишаються закритими.

**Top Rocks**: Танцювальні кроки, які виконуються стоячи.

**Tornado** (торнадо): Танцюрист робить звичайні рухи, щоб перестрибнути у Windmill. Як тільки він торкається спиною землі, то підтягує ноги, а потім різко їх виштовхує. Таким чином він виконує багато обертів без контакту з землею.

**Trax**: Змішана форма Headspin і Windmill. Голова постійно на землі, руки після кожного обертання впираються в живіт, щоб допомогти обертанню. Спина і живіт ніколи не торкаються землі! Існує багато варіацій цього руху, як, наприклад, One-Hand-Trax, Elbow-Trax і т. д.

**Turtles** (черепахи): Належать до Floats. Танцюрист горизонтально крутиться над землею. Кінцівки при цьому підтягнуті до тіла.

**Twists** (обертання): Належать до силових рухів. Цим терміном позначають всі обертання навколо осі корпусу (повітряні стрибки).

**Ufo** (НЛО): Термін на позначення обертальних рухів, при якому руки випрямлені і не торкаються

колін, при цьому ноги в жодному разі не мають контакту з землею.

**Uprocks**: Термін на позначення особливої форми танцювального кроку, що є підвидом Top Rocky.

**Wulf** (вовк): Належить до Floats. Танцюрист перебуває в горизонтальному положенні над землею, контакт з землею відбувається лише через руки.

**Worm** (хробак): Живіт танцюриста лежить на землі. Танцюрист робить корпусом хвилі, які починаються з голови і закінчуються на ногах.

**Ninety-Niners** (99ers) – дев'яностодев'ятники – належать до силових рухів і позначають обертання у положенні стійки на руках.

**1990er**: рух, при якому брейкер перебуває у стійці на руках і крутиться навколо власної осі, переступаючи з руки на руку.

**2000er**: перебуваючи у стійці на руках, брейкер починає крутитися навколо власної осі, потім раптом відривається всім тілом від землі і приземляється на ноги.

**2001er**: Обертання на тильній стороні кисті руки під час стійки на руках.

*Переклала Ольга Кошієнко*



наталія\*курносова  
військові ігри



Чим ви займаєтеся у свій вільний від роботи або навчання час? П'єте з друзями пиво чи каву, або вибираєтеся зрідка на природу, щоб попиту те саме пиво, тільки зі зміною декорацій? А вам ніколи не хотілося в тому лісі залягти з гвинтівкою в кущах і відчутти себе справжнім бійцем-снайпером? Якщо так, то не лякайтеся: ви не клієнт психоаналітика з потаємним потягом до знищення живих істот, ви — потенційний страйкер, і вам буде дуже цікаво дізнатися більше про один з нових видів спорту — «страйкбол».

Назву «страйкбол» вигадав у 1997 році Григорій Чуков (команда «Драгуни») на заміну міжнародного терміну «airsoft» («стиснене повітря»). Зародки цього явища з'явилися на початку 80-х років у повоєнній Японії, у якій після капітуляції заборонено збройні сили, за винятком самозахисних, тому уряд винайшов соломонове рішення проблеми зброї — було створено точні пневматичні копії справжніх зразків, що мали ту саму вагу, скорострільність та подібну схему збирання. Спочатку все це добро стріляло поодинокими пострілами, пізніше з'явилася напів автоматична та автоматична газова зброя, ще пізніше — електрична, що працює за допомогою енергії стисненого повітря — тут вже можна вибрати вид вогню — поодинокий, неперервний чи фіксований по три постріли. А чим є страйкбол як вид спорту? Це командна гра, в якій стрільба ведеться з пневматичних копій, максимально наближених до реальної бойової зброї, виготовлених з пластику, або легкого сплаву. На відміну від більш відомого всім пейнтболу, де яскрава фарба не дасть вам збрехати, що ви «живий», у страйкболі використовуються пластикові шестиміліметрові кульки, вагою від 0,12 до 0,43 грама. У цьому полягає один з цікавих моментів забави — ця гра цілковито «на чесність», тут все залежить від вас — наскільки серйозним є ставлення до страйку. Звичайно, потрапляння пластиковою кулькою в камуфляж, а тим більше у спорядження можна просто не помітити,

але якщо вам сказали, що ви «вбитий» — ліпше не сперечайтеся, і в жодному разі не приховуйте «смертельного» поранення, навіть якщо його ніхто не побачив — інакше ваша репутація страйкболіста буде під великою загрозою. Це — справа честі. В цьому є психологічна перевага — як і на справжній війні, тут не місце хитрощам та брехні. Війна — це не іграшка, ні справжня, ні страйкбольна. Отже, страйк — насамперед виховання власних рис характеру, яких дуже багатьом людям, на жаль, бракує у сучасному суспільстві.

Ще одна відмінність страйкболу полягає у цілковитій реалістичності подій. На задалегідь обумовленій місцевості ви маєте нагоду пролежати кілька годин у бридкому болоті, не маючи змоги зробити зайвий рух, що приносить неймовірну радість усіляким комахам, які із космічною швидкістю кличуть родичів на делікатес, втілений у вашій особі. Але з яким задоволенням після цього ви накриєте вогнем ворога, заради знищення якого помирили, втрачаючи той літр крові, що не встигли допити комарі, бруднили в багнюці улюблений камуфляж та спорядження, три години медитували на сусідній лопух, вважаючи, що це пальми та ліяни, а «ворог», з котрим так добре пити пиво у вільний час — хитрий в'єтнамець. І в руках не фантастичний пейнтбольний пілосот, а майже справжня гвинтівка, яку за кілька метрів годі відрізати від бойової. Під час гри справжні «страйканути» втрачають почуття «іграшковості» подій, поринаючи у гру, яка на кілька годин стає справжнім життям.

Страйкбольні ігри — це не просто плутанина по місцевості з метою знищення усього живого, що не належить до вашої команди. Кожна гра має чітко розроблений сценарій. Дуже просто перестріляти ворогів. А ви спробуйте захистити ваш блокпост, чи захопити ворожий об'єкт. Тут не діє комп'ютерно-іграшкове «збереження» або «перезавантаження» — мусите за реальний час у важких умовах не тільки вижити, а й виконати завдання. Окрема тема — це

одяг та спорядження страйкерів. Залежно від того, в якій команді ви граєте, маєте зовнішньо відповідати всім тим історичним аналогам напрямку, який реконструює рідна команда. Якщо це американська морська піхота, то будьте ласкаві виглядати як справжній штатівський морпіх, якщо советські часи – шукайте відповідний одяг та спорядження на ринках, це стосується не тільки форми, а й зброї – кожна команда має свої вимоги. Команди можуть мати різні типи камуфляжу для різних умов: наприклад, для гри в лісі – зелений, для будівель – чорний, для зими – білий, можуть використовуватися рукавиці, маскувальні сітки, розвантажувальні жилети – можливостей та варіантів тут маса; все залежить від вимог до бійців визначеної команди та особисто від ваших фінансових можливостей.

Для того, щоб стати справжнім бійцем, не досить, викинувши купу грошей, натягнути на себе безліч прибабасів – ви маєте вступити у команду. І це не так просто, як здається. Бувають, наприклад, ситуації, що команди, які грають вже давно, сформували свій «золотий» склад і просто не проводять набору новачків. Але навіть якщо є можливість вступити до команди – то і тут все залежить від вас. Страйкери – серйозні люди, особливо коли йдеться про майбутніх бойових товаришів. Спочатку варто познайомитися з командиром та бійцями обраної команди, справити позитивне враження, набути авторитету в очах потенційних колег. Якщо ви за кілька тренувань пройшли цей етап, вас очікує другий тур змагання за свою мету: стажування у команді. І вже тільки після того, як команда вирішить, що ви є саме та людина, з якою можна «піти у розвідку», побачить бойові здатності у кількох іграх – лишень тоді з'являється можливість таки стати повноправним членом улюбленої команди. А за час тренувань і спілкування знаходяться не просто товариші по команді, а справжні друзі, не тільки в бою, а й у цивільному позастрайковому житті.

Правила гри у страйкбол досить суворі та чітко визначені. Право на участь мають команди, учасники якої мають не менше 18 років, бо цей вид спорту таки доволі екстремальний. Склад команди має бути не менше 5 чоловік, кожна команда повинна мати власну оригінальну назву, під якою вона буде фігурувати в іграх. Керівництво здійснює командир та його замісник, котрий захищає інтереси своєї команди у переговорах з командирами. Участь суто добровільна – гравці не мають один до одного ніяких претензій з приводу можливих наслідків під час гри. Необхідною умовою участі є власні індивідуальні знаки команди (такі як шеврони, кокарди, нашивки, головні убори та інше), крім випадків, коли уніформа не передбачає цього. Найбільш необхідним є захисні засоби – насамперед захист очей окулярами чи масками, які тестуються шляхом пострілів упритул з найпотужнішої зброї. Кожен гравець повинен мати при собі білу пов'язку – знак того, що він «вбитий». Склад команди передбачає присутність хоча би одного медика з аптечкою. Гра проходить на заздалегідь визначеній території з використанням дозволених видів військового спорядження (радіостанцій, лазерних прицілів, ліхтарів та ін.). Вбитим вважається гравець, «вкушений» кулею у будь-яку частину тіла або спорядження, за винятком поцілання у зброю та рикошету. Вбитий має чемно натягнути на голову білу пов'язку та пройти у відведене для «убитих» місце, не заважаючи ще живим гравцям своїм сумно-вбитим виглядом. Якщо вас уже підстрелили, то, як справжній загиблий, ви не маєте права балакати з живими, передавати їм у спадщину свою зброю, боєприпаси чи спорядження та бавитися вибухівкою, щоб не обдурити часом тих, хто ще провадить бойові дії.

Під час гри уважно дивіться, в кого стріляєте, бо «дружній» вогонь (поцілання у бійця власної команди) буде вважатися смертельним. Можна лишень здогадуватися, якими нецензурними мовними перлами обкладуть вас друзі у «мертв'ятнику» за



такі жартики. Не стріляйте зблизька, бо гра грою, а голова, очі та все інше у гравців своє, не куплене, і, хоча за правилами вони не будуть мати до вас претензій, все-таки дотримуйтесь правил безпеки. Якщо ваша гвинтівка під час гри зіпсулася, або виникли інші клопоти — це, на жаль, буде лише вашою проблемою: гра не зупиниться і технічна допомога до вас не прийде. Викручайтесь самі, на війні як на війні. Як уже було сказано, не сперечайтесь: вбитий — то вбитий. За конфлікт на полі бою вас будете дискваліфіковано разом з тим, з ким почали суперечку, і до кінця гри матимете змогу досперечатися у базовому таборі.

Крім основних гравців, є так звані «некомбатанти» — особи, що прибули подивитися, пофотографувати, місцеві жителі, родини гравців, що наважились своїми очима подивитися, як сходять з розуму хлопець, дівчина (чоловік, дружина, брат, сестра чи хто там ще). Це можуть бути мирні браконьери, що на вихідні вилізли у лісок тихенько половити рибку чи постріляти зайців — не заважайте їм, просто поясніть без застосування зброї та силових методів, що вони вам заважають.

Бійця можуть взяти в полон, але тоді він повинен чесно відповісти на всі каверзні запитання супротивника. Якщо під час гри всю команду полоненого було знищено — вибачайте, але вас теж розстріляють. Така вона — суворая страйкбольна реальність. Але



і тут є свої норми поведінки: виключається будь-який генцид військовополоненого. Ви не будете «живим щитом» чи заручником.

Страйкери дуже серйозно ставляться до вживання алкоголю та наркотиків, тим більше під час гри. Це після бою можна воскреснути та випити з колишніми ворогами пива, але під час гри чи перед боєм це суворо заборонено.

Крім того, у страйкболі під час виконання сценарію заборонено рукопашний бій — це ще один фактор, який зменшує можливість травматизму гравців. Тому не сподівайтесь розв'язати критичну ситуацію кулаками або ефектним помахуванням ногами перед обличчям супротивника. За це вас неодмінно дискваліфікують — правила страйку суворі і не мають винятків.

Страйкбольні ігри є військово-тактичні та командні. Командна гра відбувається при малій кількості гравців (одна команда 6-10 осіб), триває приблизно годину і є виконанням якогось конкретного завдання. Військово-тактична ж гра має ретельно розроблений сценарій, набагато більшу кількість учасників та триває від 12 до 48 годин —

тут уже ви відриваєтесь на повну і, горді та змучені, не маючи сил стерти з обличчя навіть маскувальний грим та передягтись, лякаєте цивільних, коли їдете у такому вигляді додому у громадському транспорті.

Оскільки страйк з'явився в Японії, то більшість фірм – виробників страйкбольної зброї та знаряддя є, як ви вже, мабуть, здогадалися, саме там. Найбільш відомою та популярною серед страйкерів є фірма з Токіо «Magui». Звичайно, на ринку є китайські та корейські аналоги, але досвідчені гравці досить скептично ставляться до цих витворів. Проте вибір виробника – справа приватна.

В Україні страйкбол офіційно почався із заходу, а саме зі Львова. У квітні 2002 року тут було офіційно зареєстровано у департаменті економічної політики Львівської міської адміністрації громадську організацію «Західно-Українська Федерація Страйкболу». Це некомерційна організація – просто люди, які до того хворіли на страйк поодиночі і нарешті зібралися разом з метою розвитку та популяризації цього виду спорту серед молоді.

Відтоді страйк поширився по всій Україні. Є філіали у Києві, Одесі, Симферополі, Полтаві, проводиться робота щодо перейменування федерації в «Українську Федерацію Страйкболу», бо термін «Західна» вже не охоплює всю географію команд України.

Більш детальну інформацію про страйкбол в Україні ви можете отримати в інтернеті на першому українському страйкбольному ресурсі [www.airsoft.com.ua](http://www.airsoft.com.ua). Тут можна зареєструватися на форумі сайту і відшукати все, що вас зацікавило, познайомитися з людьми, що професійно займаються страйкболом, з такими самими новачками, як ви, та спробувати свої сили у страйку.

І це не пропаганда насильства та війни, не злочинне формування. Це спосіб офіційно зайнятися улюбленою справою, зняти негативні емоції, що дістали вас за тяжкий робочий тиждень, дізнатися багато нового та просто відпочити так, як вам подобається.



олена\*кондратюк  
МОЛОДІЖНИЙ СЛЕНГ  
ЯК МОВНЕ ЯВИЩЕ



Лексичний склад нашої, як і будь-якої іншої, мови містить велику кількість сленгових утворень, що відповідають певним соціальним та професійним групам людей. Упродовж часу, коли наша мова перебувала під впливом тоталітарної системи, визнавався єдиний стандарт літературної мови. Проте існування різноманітних діалектизмів, сленгізмів тощо доводить, що мова залишається динамічною системою, яка постійно живе і розвивається.

### Визначення сленгу та його історія

На Заході період так званого «жаргонного вибуху» вже минув (увінчавшись зокрема «Механічним апельсином» Берджеса), тоді як до України хвиля інтересу до субмов докотилась лише порівняно недавно. Досі в наукових колах почасти домінує розуміння молодіжного соціодіалекту як «мовного хуліганства». Дослідженням цього питання займаються нині лише окремі мовознавці, хоча сама тема надзвичайно багатогранна.

Сленг доволі поширене явище, він є засобом спілкування у найрізноманітніших прошарках населення і сягає своїм корінням у сиву давнину. А вже і століття тому різні соціальні групи мали свій стиль мовлення, притаманний саме цій групі. Крім того, розповсюдженим видом сленгу є сленг професійний, що побутує у мовленні людей певного фаху чи роду заняття. У XVIII–XIX ст. на Полтавщині, де кобзарювання було досить поширеним явищем, сліпі бандуристи мали свій власний сленг, який називався «лебійською мовою» і був незрозумілий навколишнім, але при уважнішому розгляді бачимо, що його легко було вивчити, оскільки він ґрунтувався на певних закономірностях перекручування слів, хоча були й окремі сленгові новоутворення. Деякі номінації лебійської мови фігурують у сучасному молодіжному сленгу, зазнавши певних деформацій. Наприклад, поширене у молодіжному мовленні слово *лахати* (сміятися) пішло саме від мандрівників-лірників, навіть не змінивши значення: «дерти лаха»

– сміятися. Слово *кльово* має таке саме коріння, і вимовлялось воно спершу «клево». Головний персонаж оповідання Г. Хоткевича «Сліпець» належить саме до даної соціальної групи й ось цитата: «Оце, – думаю, – клево» (у значенні «добре»).

Загалом межа між живою, розмовною мовою та сленгом була і є дуже рухливою, перехідною. Часто статус слова змінюється, і те, що, скажімо, у 60-х, 70-х, 80-х роках ХХ століття вважалося сленгом, тепер стало частиною повсякденного словника людей.

Мова дуже чутлива до змін у політиці, ідеології, науці, духовній культурі, тому й сленг, як один із її складників, надзвичайно швидко зазнає змін. Так, сленг молоді 50–60-х рр. фактично не зрозумілий сучасному молодому поколінню.

Сленг кожної історичної епохи відображав риси часу. Сленг 60-х був наслідком підвищеного інтересу до наркотиків, популярної музики, постійної еuforiaї. Сленг 70-х містив велику кількість епітетів, що стосувалися невдач: «wally», «nurd» тощо. У сленгу 80-х переважали слова, що стосувалися грошей та роботи.

Єдиного і всеосяжного визначення сленгу немає і дотепер. Неодноразові спроби розмежувати сленг і загальноживану лексику або сленг і нецензурну мову не дали результатів. Дефініції сленгу, які намагаються нашвидкуруч скомпонувати у ході наукових дебатів, часто виявляються помилковими. Таким чином, у різних словниках і посібниках ми можемо зустріти безліч визначень для сленгу, таких як: «нецензурна мова», «мова неписьменних і безпутних людей», «поезія простої людини». В.О. Чеховський називає сленг «мовною грою, що допомагає особистості заявити про себе у власному мікросоціумі та водночас відокремитись разом з ним від решти суспільства».

З погляду лінгвіста, сленг – це стиль мови, що посідає місце, антитетичне занадто формальній, офіційній мові. Сленг перебуває в самому кінці можливих засобів мовного спілкування і включає

різні форми мови, за допомогою яких люди можуть ототожнювати себе з певними соціальними угрупованнями, починаючи з дітей, молодих бізнесменів і хакерів і закінчуючи злочинцями, алкоголіками та наркоманами.

Жаргонізм (сленгові слова) посідають важливе місце у культурі мовлення, їх можна зачислити до лексично-стилістичних утворень. Такі слова притаманні розмовній мові людей, які пов'язані певною спільністю інтересів. Сленг властивий різним групам людей і відіграє важливу роль у житті індивіда.

Сленгові новоутворення можуть бути стилістично нейтральні та стилістично знижені. Саме на цих поняттях ґрунтується взаємозв'язок між культурою мовлення та сленговою лексикою. Стилiстично нейтральні сленгові новоутворення не засмічують мови, а стилістично знижені вважають явищем негативним. У переважній більшості випадків, коли йдеться про молодіжний сленг, люди звертаються саме до тих лексичних одиниць, які є стилістично зниженими. Якраз через це виникає нерозуміння молодіжної субмови, її заперечення, що одночасно провокує вживання не лише даних лексем, але і перехід на нецензурну лексику.

### Класифікація сленгу

Класифікувати сленг можна за різними ознаками. Наприклад, за *стилістичними ознаками* слова сленгу (жаргону), як було зазначено вище, можна поділити на звичайні, тобто нейтральні, та згрубилі (нецензурна лексика).

Важливим чинником у творенні сленгових лексем є спорідненість інтересів осіб, які формують різновид цього ненормативного утворення. За цією ознакою лексичні одиниці молодіжного сленгу можна поділити на такі, що вживаються:

– у середовищі людей, *що мають справу з комп'ютерами*.

У даному колі найчастіше використовуються жаргонні слова англomовного походження. Це викли-

кано насамперед тим, що англійська є мовою комп'ютерних технологій. У процесі роботи з комп'ютерною технікою деякі слова перейшли до української розмовної лексики. Так, у даній сфері можна почути слова: *апгрейд* (поліпшення, модернізація комп'ютера), *батони* (клавiші), *масдай* (скрайній ступiнь невдоволення), *сидюк* (дисковод та диски CD-ROM), *юзер* (користувач).

– Свої сленгові новотвори мають люди, які *цікавляться автомобілями*.

Найпоширенішими лексемами цієї групи є назви різноманітних автомобільних деталей та іншого обладнання: *бублик*, *баранка* (кермо), *тачка* (автомобіль), *резина*, *скати* (шини) тощо;

– у середовищі підлітків, *які захоплюються музикою*, часто вживають такі слова: *вертушка* (CD-програвач), *савндтрек* (мелодія, що супроводжує відеофільм), *сингл* (CD з меншою, ніж на альбомі, кількістю пісень), *солянка* (збірний концерт).

Власний сленг мають книголюби, газетярі, спортсмени та ін. До того ж у кожній з названих груп можна виділити підгрупи. Наприклад, спортивний сленг поділяється на сленг футболістів, хокеїстів, плавців та ін.

Отож можна зробити висновок, що практично кожна група людей, яких об'єднують спільні інтереси, має свій особливий тип мовлення, який реалізується у сленгових новоутвореннях і є притаманним лише цій групі. Це свідчить про те, що молодіжний сленг не є цілісною системою і включає в себе загальномолодіжний жаргон, що характеризує мову певного покоління, і спеціальні молодіжні жаргони.

Молодіжний сленг є неоднаковим відповідно до спілкування. Кожне з таких середовищ має свої відмінності і сленг озвучує реалії життя саме у цьому оточенні.

Наприклад, у *студентському* середовищі побутовують такі лексичні одиниці: *друшляти* (прогулю-

вати пари), *гуртак*, *братська могила* (гуртожиток), *Степаніда*, *Баба Степа*, *стіпуха* (стипендія) тощо.

У сленговому мовленні **школярів** трапляються слова, що відображають шкільні буденні явища та проблеми: *хвіст* (заборгованість), *шпора*, *шпаргалка* (зрозуміло і без пояснення), *плавати* (погано знати матеріял), *йти на шпорах* (списувати), *врубитись* (зрозуміти), *засипатись* (не скласти іспити).

Окремим видом жаргонної лексики є **кримінальний сленг**, що вживається у відповідному середовищі, хоча завойовує позиції у розмовно-побутовому мовленні інших суспільних верств. Тут часто трапляються такі лексеми як: *бивень* (розумово відстала людина), *дядя* (начальник тюрми), *дока* (знаюча людина), *квасити* (пити спиртне), *качок* (масивна людина), *мусор* (міліціонер) та ін.

Проте, якщо вищеназвані сленги вживаються лише у конкретному середовищі, то слова, що належать до **інтержаргону**, є загальноживаними. До таких лексем можна зачислити: *бомж* (рос. абрєвіатура «без определенного места жительства»), *малахольний* (ненормальний), *лимон* (мільйон грошових одиниць), *поїхати* (збожеволіти), *стріляти* (просити).

Отже, як бачимо, сленг – явище дуже поширене і за певними ознаками його можна класифікувати.

### Місце сленгової лексики у молодіжному мовленні

З метою з'ясування ролі сленгової лексики у підлітковому середовищі було проведено соціологічне опитування на базі 9-11 кл. Славутської ЗОШ №4.

Було опитано 80 респондентів, яким поставлено наступні запитання:

1. Чи вживаєте Ви у своєму мовленні жаргонні слова?

2. Якщо так, то що саме спричиняє їх вживання?

3. Вкажіть жаргонні слова та вирази, які Ви вживаєте найчастіше. Поясніть їх.

За відповідями на це питання було складено словник.

Результати опитування були наступними:

1. Із вісімдесяти опитуваних досить часто у своєму мовленні вживають жаргонні слова 30%, інколи – 60%, ніколи – 10%. Отже, переважна частина респондентів вживає жаргонні слова та вирази лише інколи.

2. Як зазначили респонденти, вживання жаргонних слів спричиняють наступні фактори:

– *вплив оточення і друзів* – 42,5% опитуваних;

– *звичка* – 60% респондентів;

– *прагнення не вирізнятися серед інших* – 75%;

– *недостатнім свій літературний*

*словниковий запас* – 20% опитуваних;

– *бажання бути сучасним* – 57,5% опитуваних.

3. Сленгові слова та вирази, які вживають підлітки, є досить різноманітними і відмінними у різних групах людей. Наприклад, лексемі «розуміти» в одній компанії звикли замінювати



словом *шарити*, а в іншій — *розчехлятися*. Так само існують певні слова та вирази, які притаманні саме певній групі підлітків. Наприклад, для вираження подиву одні використовують слова «*я в шоке*», для інших більш характерними є слова «*я холодний*», «*я в трансі*», «*ти що гониш?*» і навіть «*хай мене покрасять*».

Така різноманітність викликана насамперед тим, що підлітки прагнуть вирізнитися не лише як окрема суспільна група, але і як особистості, у даному випадку це відбувається з допомогою мовно-виражальних засобів. Через це багато підлітків намагаються ще більше урізноманітнити своє мовлення власними новотворами.

Як бачимо, у молодіжному середовищі сленг посідає помітне місце як засіб виділення індивіда із маси і спосіб вербального (мовного) спілкування.

### **Сленгові номінації у контексті сучасної літератури**

Останнім часом поширеним є залучення сленгових номінацій до мовлення теле- та радіопередач, газет, журналів тощо. Це пояснюється тим, що автори намагаються наблизити їх до кола слухачів (читачів), надати відтінку молодіжної розкутості. Це підтверджує наявність величезного впливу сленгу як вияву молодіжної культури на людей різного віку.

Але сленг здобуває позиції не лише у ЗМІ та музиці — найвідоміші імена нового покоління у сучасній літературі пов'язані з цим явищем. Петро Білоус, доктор філологічних наук, говорячи про творчу індивідуальність письменника, зазначає: «Часом автори, зокрема, з нинішнього молодого покоління літераторів, вдаються до навмисного нагромодження вульгаризмів або жаргонізмів, чим прагнуть підкреслити власну мовну «незакомплексованість» і продемонструвати особисту творчу розкутість». Таке значне поширення сленгу у творах літератури можна зачислити до наслідків так званого «жаргонного вибуху», про який говорив В. Єлістратов. До прикладів сленгу у літературі можна зарахувати твори Юрія Андру-

ховича, Світлани Пиркало, Оксани Забужко, Олександра Ірванця, Наталки Сняданко, Сергія Жадана, Любка Дереша та інших.

У поезії спостерігаються дві основні течії розвитку сленгової поетики: львівська («бубабістів») та київська («пропалограмотисти»), перша назва з тих, що подані у дужках, пішла від найменування літугрупування «Бу-ба-бу» (засноване 17 квітня 1985 р. у Львові), до якого входили Юрій Андрухович (Патріярх), Віктор Неборак (Прокуратор) та Олександр Ірванець (Підскарбій), а друга від назви збірки поезій «Пропала грамота» Юрка Позаяка (справжнє ім'я — Юрій Лисенко), до якої увійшли також і твори Віктора Недоступа, Назара Гончара, Сергія Жадана та ін.

### **Основні джерела сленгу**

Пласт сленгової молодіжної лексики великою мірою становлять новоутвори (неологізми), які формуються і змінюються разом зі змінами в суспільстві. За свідченням доктора філологічних наук Лесі Ставицької, «сучасний молодіжний сленг є ніби посередником між інтержаргоном та мовною практикою народу, розмовно-побутовою мовою широких верств населення, яка послуговувалась і завжди послуговуватиметься здатністю української мови до продукування стилістично знижених, іронічних, гротескних лексичних засобів, що в сучасних умовах демократизації стилів спілкування і виявляються адекватними жаргонним і сленговим номінаціям».

Лексеми утворюються під впливом найрізноманітніших факторів, серед яких особливо виділяються: кримінальний жаргон, інтержаргон, власна інтерпретація серед молоді деяких термінів, зокрема медичних, тощо.

Багато лексем молодіжного сленгу семантично дублюють поширені в інтержаргоні одиниці без будь-яких трансформацій: *шари*, *моргала*, *баньки* (очі); *лимон* (мільйон грошових одиниць); *стріляти* (просити); *поїхати* (збожеволіти); *бичок*, *чинарик*



(недопалок); *кабак* (ресторан); *хахаль* (кавалер, наречений); *кішка* (жінка легкої поведінки); *миша* (кишеньковий злодій); *криса* (той, хто краде у своїх); *малахольний* (ненормальний); *чорнило* (червоний портвейн); *біоміцин* (вино «Біле міцне»); *шнобель*, *нюхало* (ніс); *замокрушити* (вбити), *зося* і *дося* (відповідні марки вин «Золота осінь» та «Дари осені»).

Походження деяких слів молодіжного сленгу зрозуміти досить легко. Так, наприклад, не становить труднощів пояснення таких слів як *зубр* (людина, яка присвячує забагато часу навчанню), це слово, вочевидь, пішло від дієслова *зубрити* (вчити напам'ять); подібна ситуація в словах *парохід* (той, хто відвідує пари) та *парогуль* (той, хто пропускає заняття) що складаються з двох основ *пара* та *ходитьи* (в першому випадку) і *гуляти* (в другому); *гуртак* (гуртожиток) та інші. Цікавим є походження слова *кентавр* – підлабuzник. Подібні слова є досить поширеними і завойовують позиції, через те, що мають яскраво виражене іронічне забарвлення, а це притягує молодь, адже володіти добрим почуттям гумору – це «модно», «класно» і «хіпово». Власне, почуття гумору допомагає підліткові виділитися з загалу та підкреслити свою особистість.

### Вплив іноземних мов на молодіжний сленг

Англійська мова все більше й більше входить у наше життя і просто не може оминати таке явище, як молодіжний сленг, впливаючи на формування нових лексем. Проте, слід зазначити, що вплив англійської на молодіжну субмову є закономірним явищем. Як зазначає Д.С. Ліхачов у своїй праці «Арготичні слова професійного мовлення», аналогічно у колишніх німецьких, англійських, російських жаргонах домінуючий вплив мали циганська мова та ідиш. Тому не дивно, що російський та український сучасний сленг певною мірою англізований.

Лексеми, що утворились від англійських слів, є результатом їх невдалої інтерпретації. Наприклад, згадуване *гурла* (дівчина), що пішло від перекруче-

ного англійського *girl* (дівчина, дівчинка); у стосунку до слова *хаза* (у значенні дім, будинок) можна розглянути два варіанти виникнення, а саме: *англо-мовне походження* – з'явилося на основі англійського *house* (будинок), де буква [u] випала, а літера [a] утворилась на місці [o] для більшої схожості з українським «хата», інший варіант – *український*, який полягає у трактуванні походження цього слова у результаті заміни [т] на [з], що надає слову іронічного забарвлення. Слово *крейзі* (божевільний), яке досить часто трапляється у мовленні сучасної молоді, є прямим запозиченням із англійської *crazy* зі збереженням значення. Подібно утворились слова: *спікати* (англ. *speak*) – говорити, *бер* (англ. *bag*) – сумка, *памі* (*party*) – вечірка, *фазер* (*father*) – батько, *мазер* (*mother*) – мати, *мані* (*money*) – гроші, *піпли* (*people*) – люди, *месас* (*message*) – повідомлення та ін.

Можна виявити не лише англійські запозичення, але і німецькі: *авсвайс* – посвідчення, *ахтунг* – увага, *варум* – чому, *вассер* – вода; арабізми: *кайф* – задоволення, *кайфувати* – насолоджуватись.

Але все ж у молодіжній субмові є чимала кількість власне українських сленгізмів: *дискोगопалка* – дискотека, *лягти в краватку* – покінчити життя самогубством, *скинься в тубик* – там вогко і прохолодно – поведься тихіше, *дрім* – телефон, «мавна», «жаба», «кракозябра» – комп'ютерний значок @, *гальмо* – людина, яка повільно реагує на все (поряд з цим словом вживається і суто російське «тормоз» з тим самим значенням), *тусівка* – компанія (аналогічно до російськомовного «тусовка»); останні два слова, як бачимо, є перекладом сленгових номінацій з російської на українську мову зі збереженням змісту.

### Молодіжний комп'ютерний сленг

Сленг найчастіше залежить від соціального статусу людей, що його вживають, їхньої національності, професії і гобі. Однак він завжди відрізняється більшою експресивністю і точністю, ніж загально-

вживана мова. Особливе місце тут посідає комп'ютерний сленг. Він лаконічний, буває скороченнями та своєрідною символікою. Спостереження за середовищем людей, чия професія пов'язана із використанням комп'ютерів і особливо – мережі Інтернет, показують, що саме в цій сфері відбувається найбільш активне створення неологізмів, до того ж існують всілякі граматичні, фонетичні та графічні інновації.

За свідченням Ірини Щур: «Однією із причин виникнення такої «мови» вважається її виключна місткість, коли трьома-чотирма специфічними словами можна передати чималий абзац літературно опрацьованого технічного тексту. Врешті-решт комп'ютерний жаргон виражає навіть певні емоції, які в сухій та лаконічній реальній Мережі відтворити майже неможливо. Комп'ютерний жаргон – це віртуозна гра для людей, яким тісно в межах нормованої літературної мови. Проте, хай як би прагнули носії жаргону до самобутньої яскравості мовлення та відмінності його від нормалізованої української мови, все ж нововведення відбуваються всередині системи мови і будуються за законами української мови».

З приводу виникнення комп'ютерного сленгу існують різні думки. Одні мовознавці, зокрема Ірина Щур, вважають, що комп'ютерний жаргон виник одночасно з поширенням електронно-обчислювальних машин у США в середині ХХ століття. Інші вважають, що комп'ютерний сленг як окремий вид сленгу з'явився лише в 60-х роках ХХ ст. і пов'язують цей процес з так званою «мінікомп'ютерною ерою» (minicomputer era). Інший «бум» нових слів і виразів приходить після 1995, коли у продаж надійшла операційна система Windows. Завдяки винятковій простоті вона привела до «припливу» користувачів, що виконували подвійну функцію: по-перше, приносили нові поняття в комп'ютерний сленг, по-друге, сприяли проникненню останнього в загальноповживану мову.

Як вже зазначалося вище, молодіжна комп'ютерна лексика містить багато слів англійської мови, часто перероблених або навмисно перекручених. Отож слово *шутер* (гра-стрілялка) бере початок від англійського *shoot* – стріляти; лексема *квакати* (грати в комп'ютерну гру *Quake*) пішла від назви гри; англійське дієслово *crack* (розколювати) стає дієсловом *крекнути*, а *hack* (розбивати) – *хакнути*. Під впливом народної етимології програми для зламування отримали жартівливу назву *крякали*.

Нових значень в цьому жаргоні набули багато українських дієслів, наприклад, *зависнути* (припинити відповідати на команди); *перекачати*, *злити* (переписати інформацію).

Велику популярність у комп'ютерному жаргоні мають усічені слова. Це частково зумовлено енергійністю користувачів, їхнім прагненням укластися з повідомленням у можливо менший відрізок часу, певною мірою це викликано прагненням залишитися незрозумілим для непосвячених тощо. З цією метою утворилися слова: *комп* (замість комп'ютер), *проги* (програми), *вінди* (програма Windows). Тут використовуються ті самі суфікси для утворення нових слів, що відображають ставлення мовця до того, що вони позначають: *відюха* (суфікс -ух(а) залежно від ситуації надає експресію згрубілости, зневаги або іронії).

Український комп'ютерний сленг через свою молодість ще не сформувався, тому більшість слів у ньому має багато варіантів вимови та написання: *дурдос*, *дирдос* – операційна система DR-DOS; *ве-геа*, *вежсеа*, *вагон* – відеоадаптер VGA; *глючити*, *глюкати* – працювати з помилками. Зазвичай вимова слова відповідає або англійському прочитанню, або його українській транслітерації.

Отже, розглянувши деякі особливості комп'ютерного сленгу, можна прийти до висновку, що на даний момент йде активне створення і використання комп'ютерної сленгової лексики. Має також місце проникнення комп'ютерних термінів у загально-

вживану лексику, причому останнім часом спостерігається посилення цього процесу.

### Вплив кримінального аргю на молодіжний сленг

За свідченням доктора філологічних наук Лесі Савицької, чільне місце у формуванні мовленнєвої культури молоді посідає кримінальний жаргон. У своєму дослідженні «Про взаємодію жаргону і сленгу» вона зазначає: «Кримінальний жаргон має здатність блискавично проникати в соціальні сфери законслухняних громадян: спочатку ця лексика стає надбанням мови соціальних низів, а згодом «завойовує позиції» у міському розмовно-побутовому мовленні, проникає в мову радіо, преси, телебачення, ну і звичайно ж, у різні корпоративні, професійні лексичні системи, тобто стає надбанням інтержаргону».

У системі молодіжного сленгу виділяються синонімічні ряди, елементами яких часто є слова кримінального жаргону, для яких ця семантика не властива.

Наприклад, у молодіжному мовленні слово *чувак* (чоловік, хлопець) може вільно замінятися такими одиницями: *кент* (у кримінальному аргю дане слово має значення «друг»), *клієнт* («компаньйон злочину»), *дядя* («начальник тюрми»), *субчик* («браконьєр», «звідник»). Таке запозичення можна пояснити здатністю кримінального жаргону проникати в мовлення інших соціальних верств, зокрема до розмовної мови підлітків. Продовжити даний синонімічний ряд можна також такими одиницями: *дявчик* (утворене від слова «дядя»), *дяфан* (має походження ідентичне до попереднього), *чувіло* (від слова «чувак»), *музик*, *чудак* (від російського «чудак», прижилося в мові підлітка через подібність до широковживаного «чувак»), *типаж* (від слова «тип»), *кореш* (від слова «коріння», з одного кореня).

У подібний спосіб утворився синонімічний ряд до слова *лох* (некмітлива людина). Наприклад, *бивень* у кримінальному жаргоні — розумово відстала

людина, *шлепер* — вокзальний злодій, картярський шулер, і, попри семантику в кримінальному жаргоні, ці слова можуть легко замінити лексему *лох*. Крім згаданих лексичних одиниць, сленгові номінації некмітливої людини включають сленгові слова інших типів сленгу, супроводжувані негативним забарвленням: *шайтан*, *мутант*, *даун* (мед.), *дегенерат*, *імбіцил*.

У процесі асиміляції в молодіжній мові одиниць кримінального жаргону вони досить часто повністю втрачають вихідне значення і виконують невласливу йому семантичну функцію. Наприклад, *фармазонити* (шахраювати при розміні купюр) у молодіжному середовищі вживається у значенні «пояснювати»; *заліпуха* (брехня) переходить у молодіжний сленг у значенні «річ, подія»; *западло* — «вважати для себе принизливим зробити щось проти злодійських переконань» — у мові молоді означає «неприємність, капость».

Деякі слова молодіжного сленгу утворюють синонімічні ряди, дублюючи номінації кримінального жаргону і доповнюючи їх власними новотворами, що не перехреснюються з кримінальним аргю. Наприклад, *доколупатися*, *вгавкатися*, *врубатися* (зрозуміти) — слова, що об'єднують і молодіжний сленг, і КЖ, тоді як лексеми: *в'їхати*, *втягнути*, *вкурити*, *розчехляти* — є надбаннями молодіжного сленгового слововживання.

Словосполученню «голосно сміятися» у кримінальному жаргоні відповідає дієслово *іржати*, у молодіжному мовленні існує також *кінчатися*, *угарати* та *лахати* (від *дерти лаха*, що прийшло із одного з найдавніших сленгів «лебійської мови», що слугувала засобом спілкування кобзарів).

Дієслова, для позначення вживання алкогольних напоїв: *бухати*, *квасити*, *киряти* прийшли у молодіжне мовлення з кримінального жаргону, але цей синонімічний ряд доповнився одиницями, що виникли внаслідок власної мовотворчорсти підлітків: *наложкатися*, *нажертися*, *банячити*, *вгаситися*,

*влупити, дрінчити.* У даних новотворах відчувається розмовна експресія, іронізм та іншомовний вплив (слово «дрінчити» очевидно виникло на основі англійського «drink» — пити).

### Деякі особливості молодіжного сленгу

Чільне місце в молодіжному мовленні посідають метафоричні номінації, що виявляють образні можливості внутрішньої форми вихідного уявлення: *кайф* (задоволення) — *кайфовий, кайфоломицьк, кайфолом;* *башилі* (гроші) — *башияти* (платити), *башьльовий* (платний), *небашьльовий* (недорогий) тощо.

Однією з цікавих особливостей молодіжного сленгу є зміна значення лексем літературної мови, що додає мовленню іронічного забарвлення. Наприклад, *базар* у літературній мові — торгівля на відкритому місці, у молодіжному мовленні це слово має зовсім інше значення, а саме — мовлення; дієслова: *запльовуватись, грузити, кінчатися, стріляти, висіти, наїжджати, доганяти, солянка* мають цілком розбіжне значення у літературній та сленговій мовах.

Проте одиниці молодіжного сленгу теж змінюють свою семантику в сленгові окремих груп.

Ще один із прийомів, що застосовуються у молодіжному мовленні — це заміна слів їх семантичними синонімами, тобто такими, що мають не зовсім доречний смисловий відтінок. Наприклад, замість словосполучення: «іди сюди» вживається: «*мандруй сюди*», «*мігруй сюди*», «*крокуй сюди*» тощо.

Молодіжному мовленню також властива велика кількість вставних слів, що передають емоції розповідача *бляха-муха, блін, йо-ма-йо*. Семантика цих слів зрозуміла лише при усному мовленні і виражається тільки за допомогою інтонації.

Активно використовуються суфікси заниженої емоційної маркованості, такі як: -ха — *депресуха, класуха*, -юк — *сидюк*, -ло — *файло, хавало, хлебало*. Трапляються і здрібніло-пестливі суфікси: *телик* — телевизор, *велик* — велосипед, *хом'ячок* — комп'ютерна мишка, *тазик* — комп'ютер.

Як уже говорилося, характерним для сленгу (зокрема, комп'ютерного) є закон економії мови у гіпертрофованому вигляді: *маг* — магнітофон, магазин; *комп* — комп'ютер; *десе* — домашнє завдання; *фно* — фортепіано; *фізра* — фізкультура (останні є наслідком прямого читання скорочень: д/з, ф-но, фіз-ра).



любомир\*футорський  
і що і що??  
(про інтернет-чати)



*It all starts with Hoborg...  
Willie Trombone*

Статті, що описують якесь явище/події/рух/ет-цетера, чомусь прийнято розпочинати зі слів «..а починалося все...», ну або «...спершу було...». А хто я такий супроти волі пана Прийнято? Ніхто? Ні, правильна відповідь звучить: *Той, Хто Не Такий, Як Інші*. Тож казка моя буде відповідною.

Отож...

Більшість з Вас, Пані та Панове, знає Теорію про те, що всі книжки у всесвіті уже написані та існують, просто у різний час матеріалізуються через різних осіб в різних місцях... За цим принципом, у моєму житті, з безліку (чи безвісти) причин, **ОДНОГО ДНЯ** з'явився **Інтернет Рілей Чат**. Звісно ж він існував раніше, однак власне і саме **ОДНОГО ДНЯ** відбулася його матеріалізація в моєму комп'ютері (*дали-комп*) в іпостасі різноманітних програм, назви яких об'єднувала аббревіатура IRC. Інтернет Рілей Чат був простором, що вмещав підпростори, в один з яких, званий каналом #lviv, я і потрапив.

Це було, Пані та Панове, неабищо. Для мене, звиклого користуватися традиційною на той час Аською (ICQ), де розмова зазвичай велася теж з багатьма людьми, але ж то з кожним **ОКРЕМО**, — це було великим вікном в світ **ОДНОЧАСНОГО СПІЛКУВАННЯ З БАГАТЬМА ЛЮДЬМИ**. В ньому, як це заведено в порядних світах, були люди, що приходили і відходили, з якими можна було знайомитися, фліртувати і сваритися, і це було настільки чудово, що аж не давало працювати.

Як у кожному суспільстві, тут були правила, наприклад: спілкування велося виключно латинкою (спричинене особливостями ІРКу та різницею операційних систем учасників чату), вимагалася пристойна (social J) поведінка, невживання (по можливості) ненормативної лексики у присутності осіб

жіночої статі тощо. Тож так ми і жили і говорили собі та між собою, писали «ж», як «}{}» і розмови наші переважною своєю більшістю стосувалися комп'ютерної тематики. А певного дня віртуальний світ злився з реальним — і ми зустрілися. І побачили, що це добре і стали робити це регулярно. На той час офіційним пивом каналу #lviv був «синій» Славутич, офіційною горілкою каналу — «Українська з перцем», офіційною закускою до них — світочівські цибулеві крекери та мисливські ковбаски, відповідно. У нас навіть був сайт, на якому викладалися фото з цих чудових збіговиськ, що відбувалися спершу на пл. Митній, а згодом — на Цісарській каві, на Академічній. До речі, після переходу на Цісарську з'явився офіційний покровитель Каналу: бюст Найяснішого Цісаря Франца-Йосифа дбайливо приносився на кожне засідання та займав урочисте місце на столі.

Цікавим соціальним аспектом каналу була наявність людей, що слідували за дотриманням правил у віртуальному просторі. Єрархія була такою: нагорі був Фаундер каналу (Founder), п.Отаман, віртуальні права якого були необмеженими, дещо менші права були в СОПів (SOP, super operator), а рядові пильнувальники порядку називалися «операторами» або «опами». Всі вищевказані мали в своєму розпорядженні багатий арсенал засобів: від банального «банення» (непускання до каналу) аж до створення асоціальної особі проблем зі зв'язком чи комп'ютером, шляхом... гм... різними шляхами. Для того, щоб бути СОПом чи Опом, потрібно було: бути завсідником каналу, бути не-чайником в компах та мережі, а головне — мати здоровий глузд. А, забув, за надання прав СОПа чи ОПа потрібно було ставити багато пива J. Ех..., чудове це було втілення конституційної монархії, Пані та Панове.

А потім я змінив роботу. І, як то завжди за законом свиньства, там не було Інтернету, а тому я на кілька років я випав з усього цього .. хм.. віртуаль-

ного суспільства. А воно тим часом розвивалося, при цьому обидві його складові розвивалися паралельно: віртуальна (технічна) і суспільна. Теорія ж, описана на початку, потихеньку працювала й от...

*REM> ... А варто сказати, що я не ніколи не любив ВЕБ-чатів (це такі на веб-сторінках). От, не питайте мене чому — не любив і все. І, що найбільш весело в цьому контексті, ніколи їх і не бачив.*

..... Одного разу...

Тю, ну чому завжди «одного разу»?

**НЕОДНОГО** разу глянув я на певний монітор певного компа в певному офісі і побачив там дещо. Дещо звалось *Smith.fa.St.chat* і, одразу ж на перший погляд, володіло дивовижною магією: вміло так захопити увагу присутнього за згаданим компом певного хорошого, без сумніву, чоловіка, що повернення його в реалії вимагало таки зусиль. Звісно, це Дещо мене зацікавило. Я вирішив з'ясувати детальніше, *що і чим* може ТАК тримати такого великого чоловіка? І таки, на свою голову, з'ясував.

**БУМ!!!** ... Існуючий в поза-часо-кібер-просторі СмітФастЧат для мене матеріалізувався. І він був Веб-чатом.

Перше враження було **бомбовим і революційним**.

Попри ОГРОМ тутешнього населення (суттєво більшому, ніж на ІРКу), інших правил, галереї фотографій та візуально приємного і швидкого (як виявилось) власне самого чату, тут був **ФОРУМ**.

І на форумі були **СТАТТІ**.

І до них можна було писати **КОМЕНТИ**.

**ВСЬО**, це був гігантський прорив. Коли Вам, Пані і Панове, дають можливість писати, а іншим — читати і оцінювати, то це вже не просто спілкування. Це ярмарок особистостей, де кожен розраховує лише сам на себе. На своє почуття гумору, всебічну ерудицію (або її відсутність — теж перевага),

на те все, що індивідуум робить або не робить добре або погано. Цей принцип, наскільки мені вдалося зрозуміти, і сформував суспільство, у яке я потрапив.

У цьому суспільстві були правила, але не було тих, хто пильнує їх дотримання (*ну добре, були модератори, котрі стирали найбільш дурні статті, але ви ж розумієте мене, пані та панове, правда?*). Це було те ідеальне втілення демократії, де кожен був рівний, вільний робити все що заманеться, а вирішальною була воля більшості. І були патріярхи, думка яких була важливою, але не вирішальною, а при зустрічі можна було з подивом побачити, що ці патріярхи, насправді, атас які молоді хлопці. А що особливо дивувало — це те, що розмови комп'ютерної тематики займали лише ~7% інфопростору, а, приміром, літературної — ~25% його.

Вся ця не врегульована громада затягувала неймовірно. Стихійні зустрічі, які тепер звалися «чатівками», відбувалися коли де, залежно від погоди. Однак були і планові, що проводилися по п'ятницях в «Ляльці», для входу на які *чатерам* видавалися т. зв. *коди*, друковані на смужці паперу, і які тривали до ранку і були максимально веселими і не тому, що мало місце багато алкоголю (ну, не тільки тому J).

Тут були **СЛОВА**, такі, як «**ЖИШ**» (н. п.: *Давай ЖИШ врешті йдем!*) і геніяльні словосполучення на кшталт «і шо і шо» (*мінімально всім «і шо і шо»!*)...

Автор усього цього світу, п. Сміт, вступав у дебати в авторитарний спосіб у виключних випадках: коли хтось повідомляв йому і загалу, що Сміт, як автор чату негайно *повинен* щось міняти чи виправляти. І тоді цій несвідомій особі пояснювався основний принцип Сміт.фаСт.чату — **ТУТ НІХТО НІКОМУ НІЧОГО НЕ ПОВИНЕН**.

От так тут було вільно і **ТАК ТУТ БУЛО ДОБРЕ!**

І як було всім прикро і сумно, коли через проблеми з хостингом чат довелося закрити. Були спроби відродити форум, використовуючи сайт LiveJournal,



однак не вельми вдалі. Люди повернулися до вузькоперсонального спілкування в ICQ. Суцільний, одним словом, негатив, єдиними приємними проблисками у якому були «чатівки», що не припинилися з закриттям чату, та недавно створений максимально веселими хлопцями стьобовий сайт Livandovka.

Однак у цієї, як і в кожній, зрештою, казки повинен бути і буде щасливий кінець. Історія і природа поза-часо-кібер-простору, Пані та Панове, в поєднанні з Теорією написаних книжок об'єдналися і повернули СмітЧат з небуття. Буквально ПІВДНЯ вистачило щоб ВСІ, хто раніше тут був, повернулися.

І тепер все так, як і було. Знаєте, ніби після довгого відрядження вертаєш додому і таке відчуття, що ніби і не їздив нікуди? Так і тут, дорогі мої Пані та Панове, бо це таки дім.

... І що і що?

*Збережено особливості авторського написання  
(прим. ред.).*



джоан\*дідон  
прощавай це все



*How many miles to Babylon?  
Three score miles and ten —  
Can I get there by candlelight?  
Yes, and back again —  
If your feet are nimble and light  
You can get there by candlelight.*

Легко побачити початок, важче бачити кінець. Я пригадую зараз, з ясністю, від якої стискаються нерви на шії, коли Нью-Йорк почався для мене, але не можу схопити момент, коли він закінчився, ніяк не можу продертися крізь невизначеність, другі спроби, підупале прагнення саме того місця на сторінці, де героїня вже не так оптимістично налаштована, як було раніше. Коли я вперше побачила Нью-Йорк, мені було двадцять, було літо, і я вийшла з DC-7 на старому тимчасовому летовищі в Ідлвуді у новій сукні, яка виглядала дуже стильно у Сакраменто, але суттєво менш стильною в цей момент, навіть на старому тимчасовому летовищі в Ідлвуді, і тепле повітря пахло пліснявою, і якийсь інстинкт, запрограмований всіма фільмами, які я колись бачила, і всіма віршами, які я колись читала про Нью-Йорк, сказав мені, що все відтепер ніколи не буде так, як раніше. Та й не було. Трохи згодом в музичних автоматах на Верхньому Іст-Сайді звучала пісня: «Де ж та школярка, якою я була», — і пізньої ночі я сама з цього дивувалася. Тепер я знаю, що майже кожен дивується з чогось подібного рано чи пізно, і немає значення, чим він або вона займаються, але однією із суперечливих переваг часу, коли тобі 21 чи навіть 23 роки, є переконання, що нічого подібного — хай би які докази свідчили протилежне — ні з ким раніше не траплялося.

Звичайно, це могло би бути якесь інше місто, могли бути інші обставини та інший час, я могла би бути іншою, міг бути Париж або Чикаго або навіть Сан-Франциско, але оскільки я говорю про себе, то говоритиму про Нью-Йорк. Тої першої ночі я відчинила вікно в автобусі, що прямував до міста,

та вдивлялася в обриси на горизонті, але все, що я могла побачити — сміття Квінсу та великі літери, які промовляли: «ЦЕЙ РЯД ДО ТУНЕЛЮ НА МІДТАУН», а потім каскад літньої зливи (і навіть це видавалося знаковим та екзотичним, адже я приїхала з Заходу, де не було літніх злив), а наступні три дні я сиділа закутана у ковдри в готельному номері з увімкненим на два градуси за Цельсієм кондиціонером, намагаючись викараскатися із застуди й гарячки. Мені не спадало на думку викликати лікаря, адже я не знала жодного, і хоча мені все ж спадало на думку зателефонувати на рецепцію і попросити вимкнути кондиціонер, я так і не зателефонувала, бо ж не знала, скільки чайових давати, коли хтось прийде — чи хтось колись був настільки молодим? Хтось таки був — я тут для того, аби засвідчити це. Все, що я могла тоді робити, це розмовляти по міжмісту з хлопцем, з яким, як я вже знала, не одружуся навесні. Я залишатимусь у Нью-Йорку, казала я йому, лише шість місяців, з мого вікна видно Бруклінський міст, казала я. Як виявилося, це був міст Тріборо, і залишилася я на вісім років.

\*\*\*

Коли оглядаюся назад, мені здається, що ці дні, коли я ще не знала назв усіх мостів, були щасливішими за ті, що прийшли опісля, але, можливо, ви самі побачите згодом. Почасті те, що я хочу розповісти вам — як це, бути молодою у Нью-Йорку, як шість місяців перетворюються на вісім років із оманливою легкістю розмитих кадрів, адже саме так я бачу ці роки зараз, у довгій послідовності сентиментальних напливів та старомодних комбінованих кадрів — фонтани хмарочоса Сігрем розсипаються сніжинками, я входжу у двері двадцятирічною, двері обертаються за мною, я виходжу значно старшою і на іншій вулиці. Але насамперед хочу пояснити вам, а водночас, можливо, й собі, чому я більше не мешкаю у Нью-Йорку. Часто кажуть, що Нью-Йорк

— місто тільки для дуже багатих і дуже бідних. Значно рідше кажуть, що Нью-Йорк також, принаймні для тих, хто прибув звідкіля-небудь, — місто тільки для дуже молодих.

Я пригадую, якось холодного ясного грудневого вечора у Нью-Йорку я пропонувала приятелю, який скиглив, що засидівся задовго на одному місці, піти зі мною на вечірку, де треба сподіватися, запевняла я із захопленим ентузіазмом своїх 23 років, «нових облич». Він реготав буквально до задухи, мені довелося опустити вікно в таксі та плескати його по спині. «Нові обличчя, — зміг він врешті промовити, — не кажи мені про нові обличчя». виявилось, що коли останнього разу він пішов на забаву, де йому обіцяли «нові обличчя», в кімнаті було п'ятнадцять осіб, і він вже встиг переспати з п'ятьма жінками і лише двом з присутніх чоловіків не був винен гроші. Я сміялася разом з ним, але саме почав падати перший сніг, вздовж Парк Авеню, куди тільки досягав погляд, виблискували білим і жовтим великі різдвяні ялинки, я була у новій сукні, і мене ще багато часу, поки я дійду розуміння, у чому саме мораль цієї історії.

Мине ще багато часу, тому що, простіше кажучи, я була закохана у Нью-Йорк. Я не маю на увазі «закохана» у посполитому значенні цього слова, йдеться про те, що я була закохана у це місто так, як закохуються у першу людину, яка вас торкається, і ви вже ніколи не кохатиме саме так знову. Я пам'ятаю, як йшла 62-ою вулицею, було навечір'я тої першої весни, чи другої весни — вони всі були однакові певний час. Я спізнювалася на зустріч із кимось, але таки зупинилася на Лексінгтон Авеню купити персик, я стояла на розі і їла персик, і знала, що приїхала із Заходу і потрапила у казку. Я могла відчувати смак персика та відчувати м'яке повітря з решітки метро довкола своїх ніг, відчувати запах бузку і сміття, і дорогих парфумів, і я знала, що за це рано чи пізно доведеться платити — тому що я цьому всьому не належу, я не тутешня — але ж

коли вам 22 або 23, ви собі думаєте, що згодом у вас буде високе емоційне сальдо і можливість сплатити за будь-якими розцінками. Я все ще вірила у можливість, все ще зберігала відчуття, таке притаманне Нью-Йорку, що щось надзвичайне може трапитися будь-якої хвилини, будь-якого дня, будь-якого місяця. Я заробляла лише 65 чи 70 доларів на тиждень («Довірся Гетті Карнегі», — радив мені без найменшого натяку на іронію редактор журналу, в якому я працювала), так мало, що в деякі тижні доводилося купувати продукти в кредит у гастрономі універмагу «Блумінгдейлз» — факт, який я не згадувала у своїх листах до Каліфорнії. Я ніколи не казала батькові, що мені потрібні гроші, тому що він би мені їх надіслав, і я би ніколи не довідалася, чи здатна заробити їх сама. В ті часи заробляти собі на життя здавалося мені грою із випадковими, але непорушними правилами. І за винятком особливого року зимових вечорів — скажімо, пів на сьому у районі 70-х вулиць, коли вже темно і зимно від різкого вітру з ріки, коли я бігла на автобус і заглядала дорогою у яскраво освітлені вікна кам'яниць з пісковика, бачила кухарів, які працюють у чистеньких кухнях і уявляла, як жінки запалюють свічки поверхом вище, а ще вище поверхом — як купають красивих дітей — за винятком таких вечорів, я ніколи не почувалася бідною; у мене було відчуття, що якби мені потрібні були гроші, я завжди могла би їх здобути. Я могла би на замовлення агенцій писати колонку для підлітків під псевдо «Дебі Лін», або займатися контрабандою золота в Індію, або стати 100-доларовою дівчиною за викликом — це все не мало значення.

Нічого не можна було втратити остаточно, усього можна було досягнути. Просто-таки за будь-яким рогом можна знайти щось надзвичайне і цікаве, щось, чого я раніше не бачила, не робила, не знала. Я могла піти на вечірку і зустріти когось, хто називав себе паном Емоційно-Привабливим і очолював Інститут Емоційної Привабливості, або з Тіною

Онасіс Бленфорд, або випинка з Флориди, який вчашав на щось, що він називав «Великою Співдружністю» вісі «Соуфгемптон – Ель Морокко» («У мене серйозні зв'язки у Великій Співдружності, зозулько» – міг він сказати мені за листовою капустою на своїй орендованій величезній терасі), або вдову солерного короля з гарлемського базару, або продавця фортепіяно з Бон-Терр, штат Місури, або когось, хто вже двічі нажив і спустив статки у Мідленді, штат Техас. Я могла давати обіцянки собі та іншим, і мені належав весь час світу, аби дотримати їх. Я могла не спати цілу ніч і робити помилки, але нічого мені не рахувалося.

Бачите, в Нью-Йорку я була у дивній ситуації: мені ніколи не спадало на думку, що я там живу реальним життям. У моїй уяві я завжди лишалася тільки на кілька місяців, тільки до Різдва, або до Великодня, або до першого теплого травневого дня. Саме тому мені найкомфортніше було в компанії вихідців з Півдня. Їм, здається, велося у Нью-Йорку так само, як мені, вони залишили свої рідні місця на невизначений час, зовсім як як, не схильні продумувати майбутнє, тимчасові

вигнанці, котрі завжди знали, коли рейс на Новий Орлеан або Мемфіс, або Річмонд, або, як у моєму випадку, Каліфорнію. Той, хто завжди живе з розкладом літаків у шухляді, існує за трохи іншим календарем. Різдво, наприклад, було важким часом. Інші могли здолати це, вирушивши до Стоув, або за кордон, або до мами в Конектикут; ті з нас, хто вважав, що живе деінде, проводив його замовляючи та скасовуючи бронювання авіаквитків, чекаючи на рейси, які затримувалися через погоду, ніби це був останній літак з Лісабону в 1940, і нарешті втішаючи один одного, ті з нас, хто залишався, з апельсинами, сувенірами, вудженими устрицями, як у дитинстві, збиралися до купи, колоністи в далекому краю.

Ким ми власне і були. Не впевнена, що будь-хто, хто виріс на Сході, може збагнути, чим Нью-Йорк, ідея Нью-Йорку є для тих з нас, хто приїхав з Заходу або з Півдня. Для дитини зі Сходу, зокрема для дитини, яка завжди мала дядька на Вол-Стріт і провела кілька со-



тень субот спочатку в дитячому універмазі «Шварц», приміряючи мешти в «Бесті», а згодом, чекаючи під Білтморським годинником і танцюючи під Лестера Лейніна, Нью-Йорк — це просто місто, хай і мегаполіс, приємне місце, в якому живуть люди. Але для нас, тих, хто приїхав з місць, де ніхто й не чув про Лестера Лейніна, а Гранд Сентрал Стейшн була суботньою радіопрограмою, де Вол-Стріт і П'ята Авеню, і Медісон Авеню були взагалі не конкретним місцем, а лише абстракцією («Гроші», «Висока мода», «Торгаші»), Нью-Йорк не був просто містом. Він був натомість безмежно романтичною ідеєю, таємниче осереддя всього кохання, грошей і влади, він весь був саявом і плінністю мрії. Думати про те, щоб «мешкати» у ньому, означало би принизити це диво повсякденності; ніхто ж не «мешкає» у Ксанаду.

Взагалі-то мені було дуже важко зрозуміти тих молодих жінок, для яких Нью-Йорк не був просто таки ефемерним Есторієм, натомість реальним місцем, кобїт, які купували тостери, встановлювати нові шафки у своїх помешканнях, думали про якесь резонне майбутнє. Я ніколи не купувала жодних меблів у Нью-Йорку. Згрубша рік я мешкала у чужих помешканнях; згодом я мешкала в районі 90-х вулиць, у помешканні, повністю вмебльованому речами, взятими на зберігання в колеги, від якого пішла дружина. Коли я залишила квартиру на 90-х вулицях (це було коли я лишала все, коли все пішло шкереберть), то все в ній і покинула, навіть свої зимові речі та мапу округу Сакраменто, яку повісила у спальні, аби вона нагадувала мені, хто я. І переїхала у чернечі чотирикімнатні апартаменти на 75-ій вулиці. «Чернечі», можливо, заголосно сказано, мається на увазі якийсь стильний аскетизм; аж допоки я вийшла заміж і мій чоловік привіз якісь меблі, у всіх цих чотирьох кімнатах взагалі нічого не було, окрім дешевого подвійного матрацу, пружинної канапи, замовленої по телефону в день, коли я вирішила переїхати, та двох французьких садових крісел,

позичених колегою, який їх імпортував. (До мене зараз дійшло, що всі люди, яких я знала у Нью-Йорку, мали дивні та безнадійні додаткові заробітки. Вони імпортували садові крісла, які не дуже добре продавалися у «Hammacher Schlemmer», або намагалися втулити випрямовувачі волосся у Гарлемі, або писали під іншими іменами статті-викриття Синдикату Вбивць для недільних додатків. Думаю, ніхто з нас не був надто серйозним, і насправді переймався хіба найприватнішим у своєму житті.)

Все, що я колись зробила в тому помешканні, — повісила 50 ярдів жовтого театрального шовку вздовж вікон спальні, бо мала ідею, що від золотого світла мені стане ліпше, але в мене не дійшли руки правильно врівноважити штори, і все літо величезні полотнища прозорого золотистого шовку видувало з моїх вікон, вони плуталися й мокли в післяполудневих грозах. Це був рік, мій двадцять восьмий рік, коли я зрозуміла, що не всі обіцянки будуть дотримані, що деякі речі такі є остаточними і безповоротними і що врешті-решт враховується все, кожна втеча та навіть пригальмовування, кожне слово, все.

\*\*\*

До цього все ж і йшло, правда? Обіцянки? Тепер, коли Нью-Йорк повертається до мене, він приходить у спалахах галюцинацій, таких клінічно чітких, що мені часом хочеться, аби пам'ять продемонструвала те спотворення, яке їй так часто приписують. Довший час у Нью-Йорку я користувалася парфумами з назвою *Fleurs de Rocaille*, а потім *L'Air du Temps*, і тепер від найтоншого сліду якихось з них мені перемикає контакти на цілий день. Так само не можу чути запаху жасминового мила *Henri Bendel*, аби не провалюватися у минуле, або ту певну суміш прянощів, в якій варять раків. У чеському ганделику на 80-их вулицях, куди я колись зайшла скупитися, вони стояли бочками. Запахи, зрозуміло, відомий стимулятор пам'яті, але є й інші речі, які діють на мене так само. Синьо-білі смугасті про-

стирадла. Коктейль вермут-cassis. Якись вицвілі нічні сорочки, які були новими 1959 чи 1960, якись шифонові шалики, які я купувала тоді ж.

Підозрюю, в багатьох з нас, хто був дуже молодим у Нью-Йорку, спалахують ті самі сцени на домашніх екранах. Я пам'ятаю, як сиділа у численних помешканнях з легким головним болем близько п'ятої ранку. У мене був колега, який не міг спати, і він знав інших, в кого була та сама проблема, і ми дивилися, як світлішає небо і пили по останній без льоду, а потім йшли додому рановранці, коли вулиці чисті й вологі (вночі падав дощ? ми ніколи не знали), поодинокі таксі кружляли зі ще увімкнутими фарами, і єдиним світлом було зелене й червоне зі світлофорів. Бари «Біла Троянда» відкривалися дуже рано; я пригадую, як чекала в одному з них щоб подивитися, як астронавт виходитиме у відкритий космос, чекала так довго, що коли це таки сталося, я спостерігала не за екраном телевізора, а за тарганом на кахлях підлоги. Мені подобалися змарнілі деревця на Вашингтон-сквер на світанку, чорно-біла монотонність Другої авеню, пожежні сходи та заграбовані вітрини, незвичні, порожні з цієї перспективи.

Воно відносно важко сваритися о пів на сьому або в сьомій ранку, зовсім без сну, що, мабуть, було однією з причин, чому ми не спали цілу ніч, і вона видавалися приємним відтинком доби. Вікна у помешканні на 90-х прикривалися віконницями, і я могла кілька годин спати, а потім йти на роботу. Я могла працювати після двох або трьох годин сну і байди кави з «Chock Full O'Nuts». Мені подобалося ходити на роботу, подобався заспокійливий і приємний ритм випуску журналу, подобалася систематична послідовність, з якою закривалися чотириколірні сторінки, потім двоколірні сторінки і чорно-білі сторінки, а потім і Продукт — не абстракція, а щось, що виглядало безтурботно глянцево, що можна було поставити на розкладку преси та відчути вагу в руках. Мені подобалися тонкощі гранок і макетів, подоба-

лося працювати пізно ввечері, коли журнал йшов у друк, подобалося сидіти й читати «Variety», чекаючи, коли зателефонують з коректури. З мого офісу було видно через усе місто погодний сигнал на хмарочосі Mutual of New York і вогні, які по черзі спалахували літерами TIME і LIFE над Рокфеллер Плаза; це було для мене бентежною приємністю, як і тоді, коли я йшла центральними вулицями у рожевому світлі восьмої години ранніми літніми вечорами, розглядаючи все довкола — супниці Lowestoft у вітринах 57-ої вулиці, людей у вечірніх строях, які намагалися зловити таксі, дерева, які саме розпускалися пишним листям, сяйво неба, всі ці солодкі обіцянки літа і грошей.

Минуло кілька років, але я все ще не втрачала відчуття дива у Нью-Йорку. Я почала плекати його самотність, відчуття, що в будь-який момент нікому не треба знати, де я і що роблю. Я любила прогулюватися від Іст-Рівера до Гудзону і назад у прохолодні дні і Віліджем в теплі. Мій колега міг лишити мені ключі від свого помешкання у Вест-Віліджі, коли його не було в місті, й інколи я могла просто переїхати туди, тому що до того часу телефон починав діставати мене (як бачите, черва вже вразила троянду), а цей номер мало хто знав. Пам'ятаю день, коли хтось, хто мав номер у Вест-Віліджі, зайшов за мною на ланч, ми обидва були з бодуна, я порізала палець, відкриваючи йому пиво і розревілася, і ми пішли в іспанський ресторан пити Криваву Мері та їсти гаспачо, поки не стало ліпше. Мене тоді не гнітило почуття провини від проведення дня в такий спосіб, тому що я все ще мала всі дні на світі.

І навіть у ті пізніші часи мені все ще подобалося ходити на вечірки, всі вечірки, погані вечірки, вечірки в суботу ввечері, які влаштовували недавно одружені пари, що мешкали у Стайвезент-Тауні, вестсайдівські вечірки письменників-невдах, на яких подавали дешеве червоне вино і розмовляли про поїздки в Гвадалахару, вечірки у Віліджі, на яких всі гості працювали у рекламних агенціях і голосу-

вали за Реформованих Демократів, прес-вечірки в Сардіз – найгірший різновид вечірок. Як ви вже встигли здогадатися, я була не з тих, хто користується чужим досвідом, і минуло насправді багато часу, поки я перестала вірити в нові обличчя і почала розуміти урок всієї цієї історії, який полягав у тому, що цілком можливо бути на Ярмарку занадто довго.

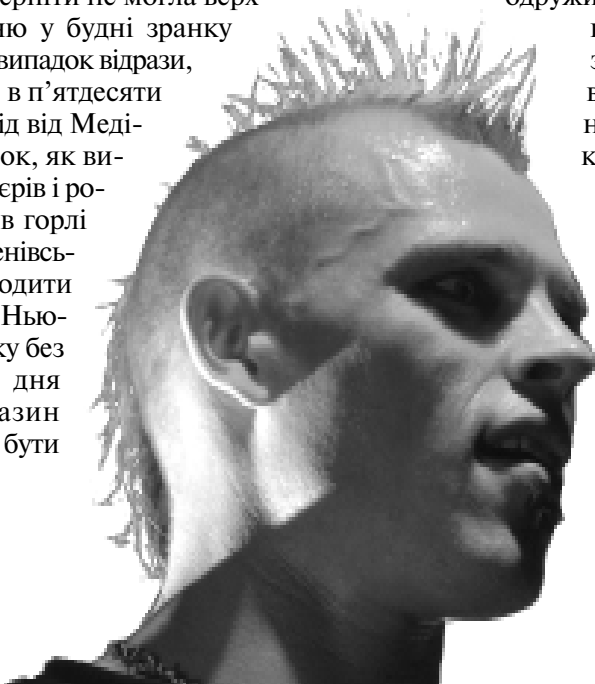
\*\*\*

Мені важко сказати, коли саме я почала це розуміти. Єдине, що я знаю – було дуже погано, коли мені виповнилося 28. Усе, що мені казали, я, здавалося, вже чула раніше і більше не могла слухати. Я більше не могла сидіти в маленьких барах біля Гранд-Сентрал і слухати, як хтось скаржитися на жінку, як вона не дала собі ради з прислугою, поки він спізнювався на потяг в Конектикут. Мені більше не було цікаво слухати про аванси, які інші отримували від своїх видавців, про п'єси, в яких щось так не спрацьовувало в другому акті у Філадельфії, або про людей, які б мені неодмінно сподобалися, якби я пішла і зустрілася з ними. Я вже зустрічалася з ними, завжди. Були певні частини міста, яких мені довелося уникати. Я терпіти не могла верхню частину Медісон Авеню у будні зранку (це був особливо незручний випадок відрази, оскільки я мешкала просто в п'ятдесяти або шістдесяти футах на схід від Медісон), тому що я бачила жінок, як вигулювали йокширських тер'єрів і робили закупи у Gristede's, і в горлі мені піднімалося якесь вебленівське обурення. Я не могла ходити на Таймз-сквер вдень, або в Нью-Йорську Публічну бібліотеку без жодної причини. Одного дня я не могла зайти в магазин Schrafft's; наступного це міг бути який-небудь Bonwit Teller.

Я ображала людей, які були мені дорогими, і принижувала тих, хто не був. Я порвала з людиною, яка була найближчою з усіх. Я плакала доти, поки не перестала помічати різницю, коли я плачу, а коли ні, я плакала у ліфтах, таксі і в китайських пральнях, а коли я пішла до лікаря, він тільки сказав, ніби виглядає так, що в мене депресія, і мені варто показатися «фахівцеві». Він записав для мене ім'я та адресу психіатра, але я не пішла.

Замість того я вийшла заміж, що, як виявилось, було дуже добре, але невчасно, адже я все ще не могла ходити верхньою частиною Медісон Авеню вранці, все ще не могла розмовляти з людьми і все ще плакала у китайських пральнях. Я ніколи раніше не розуміла, що означає «відчай», і я не впевнена, що розумію зараз, але я розуміла того року. Звичайно, я не могла працювати. Я навіть не могла з достатньою впевненістю приготувати обід, вдома я просто сиділа у застиглій позі, поки мій чоловік не телефонував з офісу і не казав делікатно, що мені не треба перейматися обідом, що ми можемо просто зустрітися в пабі Michael's, або в Toots Shor's, або в Sardi's East. А потім одного ранку в квітні (ми одружилися у січні), він зателефонував і сказав, що хоче забратися з Нью-Йорка ненадовго, що він візьме відпустку за свій рахунок на пів року, щоб ми могли кудись поїхати.

Він сказав мені це три роки тому, і з того часу ми живемо в Лос-Анджелесі. Багато наших знайомих у Нью-Йорку вважають це дивацькою витівкою і, власне, кажуть нам це в очі. І немає прийнятної, немає адекватної відповіді на це, і тому ми даємо заздалегідь відомі, стандартні відповіді,





відповіді, які дають всі. Я кажу, як важко нам було би «дозволити» собі жити в Нью-Йорку в цей момент, про те, що нам потрібний «простір». Я ж маю на увазі, що я була дуже молодою у Нью-Йорку, і в якийсь момент золотий ритм було втрачено, а я більше не молода. Останнього разу я була у Нью-Йорку холодного січня, всі були хворі й втомлені. Багато з моїх старих знайомих переїхали в Даллас, або присіли на антабус, або купили ферму в Нью-Гемпширі. Ми пробули десять днів, а потім взяли квитки на денний рейс до Лос-Анджелеса, і дорогою з летовища додому тої ночі я бачила місяць над Тихим океаном, повітря пахло жасмином, і ми обоє знали, що більше немає сенсу тримати помешкання, яке ми все ще винаймали у Нью-Йорку. Були роки, коли я називала Лос-Анджелес узбережжям, але, здається, це було так давно.

[1967]

*Переклала Оксана Форостина*



і р е н а \* к а р п а  
о л е г \* а р т и м  
Г а л и ц ь к і      б и ч к и :  
Ж и в и й      м і т      ч и  
з а с т и      г л а  
р е а л ь н і с т ь



*Що ти, курво, мала?  
По підвалах спала  
Всім пацанам,  
Що у кожанках, давала...*  
ФС «Попелюшка чи просто Попа»

Колись у сиву давнину в журналі «Четвер» (чи не в 13-му номері?) був такий собі «Синopsis Станіславський Необов'язковий». Там чудово пояснювалися життєво необхідні поняття івано-франківського пацана, а то й дівчонки. Зокрема, мені звідти нарешті стала зрозумілою різниця між ГОПОМ і ГОПНИКОМ. Перші — цілком безпечні, як інфузорії-туфельки, другі підлягають масовому винищенню, як глисти-гострики. Текст був абсолютно анти-феміністичним і по радісно-бичому мачоменським. Чим мене неказанно й потішив. Там ще автор гнав на «девок з ін-язу» — а то найбажаніше м'ясо міста Станіслав. А ще там ішлося про загалом унікальний галицький феномен — галицьких бичок. От де вітальність, от де натхнення рядків штибу «Я своїй малій, що називаєсі Натаха, подарив труси, які залазять в сраку...». Хоча, мабуть, станіславська бичка доволі сильно різниться від бички, скажімо, новояворівської. І не тільки в сенсі антропологічному. Просто івано-франківську девку я на запах впізнаю, а новояворівську запросто можу з будь-якою іншою переплутати, ги-ги-ги. Але чи в цьому справа?

Бички описані, бички оспівані, бички відзняті (о, відразу зринає в уяві картата сумка-баул зі СКРЯБІНського кліпу «Крила». Хоч там Бичка як персонаж і не фігурувала, я певна, що той рагуль, котрого били ногами бики (брати, кохані Бички?..) був саме братом (коханим?..) тієї Самої... Їхав до неї з райцентру, мріючи про її капрони, міні-юпку, шкіряну лискучу куртку, сумочку на цепочці, шкіряні мештики на абцасиках, те їх «цок-цок» по бруківці і плямки італійського морозива по кутках намазаними коричневою помадою вуст.

Але є «порядні дівчата» (ходять до катедри, їдять на стометрівці морозиво, зустрінуться хочуть з пацаном на машині, сплять з ним на ничку, а заміж хочуть вийти за стоматолога), а є «курви» (ходять до катедри, їдять на стометрівці морозиво, зустрічатися хочуть з пацаном на машині, сплять з ним на ничку, а заміж хочуть вийти за стоматолога. Тільки про їх «ничку» чомусь всі знають, а пацан на машині не збирається ставати стоматологом і ставити бичці омріяний штамп у паспорті). Хоча як знати. Є такі «чіста пацани», в котрих вибір дружини звучить так:

— А шо? Ліпше вже женитися на бляді колишній. На прастітутці даже. Бо вона вже так на...сь за своє життя, що буде тепер доброю жінкою і мені буде всю жизнь далжна, бо я її з болота витягнув...

От жалко пацанів, не? Наївні. Супер!

Ну, право на штамп у паспорті має кожна особа жіночої статі. Якщо їй більше зайнятися нічим. Мрія — страшна сила. І до її виповнення бичка мусить досягти своєї кульмінації. Один мій друг-скандинав якось пожалівся мені, що не розуміє феномену українських фімейлів.

— От вони у вас є... На вулиці. Ходять такі всі, з мейк-апом складним, на високих підборах, бідні. З канонічним прямим довгим волоссям. Ходять так собі. Років до 19-20. А потім кудись зникають. Ну нема їх ніде — і все! І згодом уже з'являються матрони. З втомленими обличчями, на нижчих підборах, із попаленим білим волоссям і дітьми. І років їм, напевно, 22-23 лишень, але ти про це знаєш лише з того, що хтось сказав... Не з їх зовнішності.

Однак є в житті і веселі моменти. Наприклад, за спостереженнями незалежних очевидців, галицькі бички страшенно схожі до італійських курвів. Що це? Міграція заробітчанонок? (Село Микуличин Івано-Франківської області з давніх-давен славилася «файними курвами», їх направляли до борделів Відня та іншої рафінованої (типу рафінованої) Європи.

Курви там ще й досі лишилися, але поїзд частково «ушол». Тепер у них інші напрямки роботи, менш розважальні: догляд за евро-доходягами, зривання евро-апелсинів, пошуки евро-чоловіка, прибирання евро-помешкань, прислужування евро-туркам і евро-арабам у Парижі, Мюнхені, Римі etc.)

So. Чи, все-таки, ця зовнішня подібність має під собою глибше і складніше підґрунтя? Спробуємо трохи розібратися.

Почнемо з того, що й ті, й інші красульки намагаються виглядати дорого, яскраво і «пристойно». Це зобов'язує їх до носіння цілком запрограмованих наборів шмучок і аксесуарчиків. Така благословенна суспільством уніформність одягу наводить на думку, що жодним власним вибором тут і не пахло. Шаблони, шаблони, готові шаблони... Шкіряна куртка, високі підбори (викривлені, квадратні, вузькі, товсті, залежно від останньої базарної тенденції), пряме волосся — щось на зразок відбору гідної породистої собаки, коли краса визначається точною відповідністю до стандарту. Великий авторитет батьків у Галичині<sup>1</sup> повністю нівелює будь-який особистісний аспект дитини, залишаючи до неї ставлення як до щеняти. Окрім тиску батьків, протягом тривалого часу існує ще й галицько-християнське придушення всього «инакшого», формалізація і детальний «припис» всіх дій на кожен день і кожен пору року: що їсти, що сіяти, коли вдягати шапку, коли нову сорочку, а коли знову стару, доки можна ходити в кашкеті, а не в шапці (зима), коли можна черевики з підкладкою носити, а коли переходити на туфлі (весна) — бо є десь така «книжка», де все це написано, і якщо ти після якогось числа ще ходиш у капцях із хутром (бо надворі ще —10 і пальці тупо відмерзають), а не в мештах, «як всі люди», з тебе будуть сміятися і думати зле про всю родину.

Консервативні суспільства загалом прямують до сірого, непривабливого уніфікованого вигляду: в жінки — довге волосся, шкірянка, золота «цепочка», сумочка, лакові мешти. У чоловіка: коротка

стрижка («йожик» або «на пробор» з віком) барсетка, печатка, лакові (гонорові!) мешти.

Ще один вельми помітний феномен у цьому всьому борщі — **обурення бичок і биків через тих, хто виглядає «не так».**

Коли пацани на початку 90-х стали носити довге волосся, гопніки у Франківську збиралися *«на охоту»*: виловлювали «неформалів» і насильно їх стригли. Відбирали «не такі, як треба» (незолоті) ланцюжки, браслети, фенічки та іншу «нефорську» атрибутику. Дуже агресивно реагували на подерті джинси, волаючи всім скопом: «Зашей штани!», а якщо хтось щось бовкав у відповідь, результат був апріорі зрозумілий... Чим пояснюється така агресія? Лише дуже сильним витісненням. Все вельми просто. Приблизно це відбувається так: певну якість у собі можна виховати, якщо протягом кількох років у дитинстві чи в юності вперто, цілеспрямовано й систематично вичавлювати з себе і приховувати від себе ж, насамперед, риси, що не вкладаються у бажаний суспільством образ. Тоді ця напруга буде вибухово звільнятися в неадекватних реакціях (раптове роздратування, «праведний» гнів, агресивні вигуки та дії) на найменші вияви цих витіснених рис характеру. Тут канає приказка про пилинку в чужому оці (чи то пак, перефразована психоаналітиками її версія про те, що колода в чужому оці вказує на пилинку в твоєму). Те саме, що спостерігається у «нормальних» стосовно до гомосексуалістів, у бідних до багатіїв, у марнотратників до скупердяїв, у закомплексованих і сірих жінок до розкутих і яскравих, у чоловіків — статевих невдашок до мачо-менів.

Уся ця тотальна уніфікація вигляду є невіддільною від внутрішнього життя особистості і суттєво формує й узаконює психологічні стандарти. Однаково вдягаючись, ці люди так само однаково потім у 20 років (чи то пак, на четвертому-п'ятому курсі) одружаться, будуть їздити на «опелі» на море під Одесу (в серпні), через рік (а то й менше, бо ж

вся женячка, хоч і спланована ніби, а однаково трапляється «по зальоту») – дитина, між першою і другою дитиною – 3 роки різниці (в 75-му стандарт був 8, у 80-му – 6... відчуваєте тенденцію?), целюліт, 40 років – призначення заввідділом і на день народження – порцеляновий кавовий сервіз на 24 персони (в сервант), подагра, весілля першої дитини, випускний другої, зафарбоване сиве волосся, вступ до інституту другої дитини (бо першеньке не поступило, тоді ще грошей на взятку не було, в коледж віддали (не в ПТУ, попросимо, а в Коледж!!!), в 50 – подарували ковчор (на стіну або під клейонку в нову хату), на порядку денному – набирати на п'ятий телевізор для викінченої хати або вже навіть у літню кухню), починаються підрахунки майбутньої пенсії, каміння в нирках, ревматизм, варикоз, гіпертонія, безсоння, троксивазин, валідол, папазол, пенсія, цистинал, клізми, синодаксин, пекінес, внуки, мармуровий пам'ятник з золотими буквами і кованим парканчиком.

Така втрата індивідуальності, як і тотальний авторитет батьків і традицій, виглядає, властиві народам, що пережили в минулому розквіт своєї культури. При цьому найпотужніші творчі пласти залишилися оформленими, але мають вигляд непридатний без адаптації для сучасного культурного середовища. Творче й містичне ставлення до власної зовнішності і патерни поведінки, властиві древнім римлянам, скитам і трипільцям, жодним робом не натягнеш на голову сучасного міста. Очевидно потрібен новий культурний герой і лідер, що зміг би заново відкрити ці енергетичні потоки для постіндустріального суспільства.

Тобто можна сподіватися на таке: сірий вигляд більшості наших співвітчизників для інформованого іноземця стане засвідченням того, що перед ним представники в минулому великої цивілізації. Для прикладу, в наших селах вдягаються фактично так само, як у сучасній Греції, Італії, Індії, на Шрі Ланці чи в Китаї.

Бо, приміром, Нью-Йорк як країна в країні, де пропорційно зібрано чи не всі народи світу, асимілювавши культурні традиції й утворивши нову молоді культуру, відразу ж спродукував найяскравіші модні тенденції (починаючи з 60-их років і дотепер). Наймовірно яскраві здібності до виловлювання найсвіжіших тенденцій як у вуличній моді, так і в гай-тек новинках спостерігаються й у такої молоді синтетичної нації (17 тисяч островів, як-не-як, і всі локальні діалекти підім'яті під одну штучну державну мову), як індонезійської. Чуваки, що називається, рулять. Середній вік населення – 25 років чи й менше. Всюди радість, безтурботність, рух, комунікабельність... Дивно, чому мене там не поперло. Може, рідні бички ліпше вписуються в мій древньо-цивілізаційний культурний код?

<sup>1</sup> Дозвольте тут вставити один із моїх улюблених анекдотів:

*Син приходить до тата і каже:*

*- Йой, тату, та я би сі вженив.*

*- А шо, маєш дівку?*

*- Та маю, тату.*

*- А шо – файна?*

*- Йой, та така, тату, файна, шо де лиш не піде, хлопці з плотів падають, лиш за нею зазирають, а дівки всі інші коло неї як поганки.*

*- Гм... А шо – роботяща?*

*- Йой, тату, та така роботяща, шо в п'ятій ранку встає, коло господарки ходит, наварит-напече, наше-напряде, лиш вночі спати ляже.*

*- А як з грошима в тотій родині?*

*- Йой, тату, та то такі багацуні, та кілко мають тих машинів та й хату одну велику, а одну ще більшу їй будують.*

*- Та й шо, сину, мудра?*

*- Та така мудра – 2 вищі освіти: економічна та й юридична.*

*- Гм... та й шо, сину, може, тебе любить фест?*

- Йоооооо, тату, та вже любить так, що очей не годна відвести, любилася би зрання до ночі, та й жєлує мене так, що но...

- Знаєш, сину... Я тут подумав собі троха... Не треба нам такої невістки.

- Та добре, тату.

*Збережено особливості авторського написання  
(прим. ред.)*





с е в я р ы н  
к в я т к о ў с к і  
**дуда над горадам М**





## МЕСТА

— Выціскаюць нас, Севярын, выціскаюць, — са скрухай прамовіў мой старэйшы сябра, і мы зрабілі па глыточку чырвонага партвэйну.

Размаўляем з прыяцелем Андрэем за столікамі на тэрасе вялікага гандлёвага цэнтру «На Нмізе». Няміга — вуліца ў цэнтры Менску. Пад вуліцай, загнанай ў трубу на прыканцы 1920-х, цячэ старадаўняя рака Няміга: тая самая, чые берагі сталіся «крывавымі», і над якой «галовы снапамі сыцяліліся» 3 сакавіка 1067 году. Гэта дата першай згадкі Менску — памежнай крэпасці Полацкага княства. У тым годзе аб'яднання войскі Кіеву і Ноўгараду зьнішчылі Менск і захапілі Полаччыну.

Адзін мой знаёмы львавянін, які стала жыве ў Кіеве, вельмі здзівіўся, калі пачуў, што ў Менску ёсць старадаўнія камяніцы XVI — XVII ст.ст. І што нават ёсць такія панятак, як «стары горад». Рэшта старых камяніцаў ад сярэднявечча і дагэтуль завецца Верхні горад. Зрэшты, назва Верхняга гораду невядомая для большасці сучасных менчукоў: «Эта где? За Дварцом Рэспублікі?» Палац Рэспублікі — вялічэзная спаруда, «шэдэўр» савецкай архітэктуры. Ён стаіць у самым цэнтры Менску, акурат насупраць Рэзыдэнцыі Прэзыдэнта, колішняга ЦК КПБ. Палац стаіць на падмурках дамінікагскага кляштара, і часткі вуліцы XVII ст. Будынак па мянушцы «саркафаг» амаль цалкам засланы абырысы Верхняга гораду. У 1970-я сталпы савецкай архітэктуры прапанавалі кіраўніцтву БССР зьнесці нахвіг старыя камяніцы, каб адкрыць від з ЦК КПБ на раку Сьвіслач. «Саркафаг» выратваў старыя камяніцы, нябачныя з Праспэкту.

Менск для прыезджых — гэта Праспэкт. Менчукі ніколі не ўдакладняюць у размовах, які праспэкт. Калі ты кажаш проста — Праспэкт, таксоўшык цябе зразумее. Гэта праспэкт Сталіна-Варашылава-Леніна-Скарыны і вось цяпер — Незалежнасці. «Узьлётная паласа да камунізму». Сталінскі ампір.

Праспэкт стварае Менск, ягоны цэнтар, і ягонае аблічча. Тое, што завецца «цэнтрам» ляжыць на кілямэтр-паўтара па абодва бакі Праспэкту і кілямэтраў на пяць выцягнуты ў даўжыню. Сама магістраль цягнецца больш за дзесяць кілямэтраў па горадзе, і ператвараецца ў Маскоўскую шашу. Нядаўна кіраўніцтва РБ прапанавала ўнесці Праспэкт у сьпіс ЮНЭСКО. Калі я быў падлеткам у часы перабудовы, я марыў як падчас вайны «нашых» зь «іхнымі» Праспэкт ляжа ў руінах: разам з Палацам і ЦК КПБ. І застануцца адно старадаўнія камяніцы. «Нашыя» — беларускамоўныя людзі пад бел-чырвона-белым сыцягам. «Іхныя» — расейскамоўныя савецкія пад чырвоным. «Нашыя» адбудаваў б усё, зьнішчанае ад часоў Расейскай імперыі і «пер! шых саветаў», а сталіца вярнулася б у Полацак, Наваградка, ці нават у Вільню.

Але мы з прыяцелем сядзім за столікамі на Нямізе, што ідзе з другога боку Верхняга гораду паралельна Праспэкту, і назіраем як будуюцца шматпавярховы паркінг, ды рыецца катлаван пад новы бізнэс-цэнтар. На месцы будоўляў яшчэ ў 1960-х існаваў квартал Нямігі: суплёт старых крывых вулак, такіх звыклых львавяніну, кракаўцу, ці віленчуку.

Застаюцца лічаныя месяцы, калі са столікаў можна бачыць жывапісны краявід гэтай часткі Верхняга гораду, якая ляжыць за каталіцкай катэдрай.

Гісторыкі і архэолягі ў распачы. Тое, што ўлады пакідаюць, як гісторыка-культурніцкую каштоўнасьць, часьцяком цалкам зносяць, а на тым месцы робяць навабуд. Гэта сучасная беларуская рэстаўрацыя. Уласна, калі вы прыедзеце ў Менск, мы з прыяцелем возьмем сухога, партвэйну ці каньяку, і зробім вам экскурсію. Гэта будзе захапляльнае падарожжа зь дзеясловамі ў мінулым часе: «быў», «стаяў», «месьцілася». Некаторыя мае знаёмцы з Горадні, Вільні ды Полацку дзівяцца, маўляў, за што вы любіце свой Менск?

## ПАРАЛЕЛЬНАЯ ПРАСТОРА

— Выціскаюць нас, Севярын, выціскаюць, — паўтарае Андрэй, і мы наліваем па другой.

Наліваем у... Ці можна плясыкавую шклянку назваць шклянкай, калі яна зробленая з плястыку? Адночы па вяртанні з канцэрту ў Польшчы сыпавачка Кася Камоцкая задалася тым жа пытаннем, і прыдумала: «Наліце мне ў плястыкувку».

Штотраз сустракаючыся з сябрамі, сотячы ў цэнтры Менску, мы глядзім адно на аднаго, і варочаем галовам навокал. Пытаньне вядомае ад даўна: «Куды?» Куды пойдзем?

Каб у грамадстве зьявілася культура кавы, павінны быць кавярні. Каб у грамадстве зьявілася культура гарбаты, павінны быць чайныя, каб у грамадстве зьявілася культура піва, павінны быць піўныя. У той дзень, калі Кася прыдумала «плястыкувку», мы сядзелі за столікамі пад гастронамам «Цэнтральны» (недалёк ад Палаца Рэспублікі). Мы налівалі пад сталом гарэлку, і запівалі купленай у гастронаме кока-колай. Справа ня толькі ў тым, што сучасны цэнтра Менску будаваўся ў 1950-х, і савецкім архітэктарам не прыйшло да галавы праектаваць патрэбную для мэгаполісу колькасьць устаноў «абшчыпіту». І нават не ў падаткавай палітыцы, якая вымушае ўладальнікаў рабіць шалёныя нацэнкі ў кавярнях і рэстарациях. Новамодныя кавярні заставаліся «абшчыпітам», пазбаўленым якой-кольвек творчай ідэі. У сярэдзіне 1990-х, выпадкова сустрэўшыся ля «Цэнтральнага», мы ішлі да... Напрыклад, да Ваньковіча.

— Вой, ды я яго ня ведаю, — засмучона кажа Іначка. — У яго дзеці ёсьць? Можа цукерак набыць?

— Хадзем, Іначка, — загадкава сьмяемся мы, грукаючы поўнымі бутэлькамі ў торбах.

Дом Ваньковіча фактычна захаваў сваю функцыю і ў канцы ХХ ст. Бо ў сярэдзіне ХІХ ст. кампазытар Валенты Ваньковіч штотыдзень збіраў у сябе менскую творчую «тусню». Што робіць «тусь-

ня»? Размаўляе, выпівае, сыпявае... Тое ж самае рабілі й мы. Толькі не ўнутры дому, дзе рыхтаваўся музэй кампазытара, а на задворку. На Ваньковічы можна было сустрэць «лепшых людзей гораду». Музыкантаў, журналістаў, мастакоў, бізнэсоўцаў: «маладую порасьль» і «салідных баброў». Напрыклад, Лявона Вольскага, чыя «Крамбамбуля» добра вядомая цяпер ва Ўкраіне. Альбо Міхала Анемпадыстава, аўтара тэкстаў і канцэпцыі «Народнага Альбому», большасьць песень да якога напісаў Лявон Вольскі, і які немагчыма ўявіць сабе без Касі Камоцкай. А таксама журналістаў зачыненага ўлетку 1996 году фм-радыё «101,2», дзе пісаўся «Народны Альбом», і вялі свае праграмы Лявон Вольскі і Кася Камоцкая. Ды цэлюю купу музыкаў, якія цяпер увасабляюць лепшую беларускую альтэрнатыўную музыку: «Крыві», «Палац», «Ne! uroDubel», «Крама», «Pomidor/OFF»... Альбо бізнэсоўца Андрэя, зь якім мы цяпер сядзім на Нямізе, і які ў 1990-х быў частым фундатарам нашых сустрэчаў на Ваньковічы.

Цяпер Верхні Горад «адрэстаўраваны», а ў новабудых а ля «старіна» сядзяць амбасады, фірмы, ды каліва культурніцкіх устаноў. А названыя мною музыкі засталіся па-за эфірна-канцэртным законам пасья ўдзелу ў імпрэзе супраць кіраваньня ППРБ (Першы Прэзыдэнт Рэспублікі Беларусь). Праўда, Вольскі апынуўся у дваістым становішчы. Ягоны поп-праект «Крамбамбуля» дазволены, а рок-гурт «NRM» забаронены...

Каб перадаць атмасфэру канца 1990-х у Менску я распавядаю замежнікам — «далёкім» і «блізкім» — адну гісторыю.

Летам 1998 году на століках ля «Цэнтральнага», як заўжды выпадкова сустрэлася каля 10 журналістаў. Як «чэсных», гэтак «нячэсных» (вызначэньне ППРБ). Да нячэсных належыла і Кася Камоцкая, якая рабіла для «101,2» музычную праграму. А міма ішоў хлопец з асяродку анархістычнай газэты «Навінкі». Навінкі — ня толькі кароткія навіны, ці абнаўленьне на прылаўках крамы, але пасёлак пад

Менскам, дзе месціцца псыхдыспансэр. Тым днём хлопец нес другі — яшчэ самвыдатаўскі — нумар. Пасья газэту зарэгістравалі, прадавалі праз кіёскі, але летась закрылі, як шмат іншых незалежных выданьняў.

Дык вось, узялі мы па нумары-два, ды стаім пасярод Праспэкту — чытаем. Ажно празь плячо Касі залазіць чырвоная вусатая пыса сяржанта патрульна-паставой службы. Ва Ўкраіне яго б назвалі Грышчанка, а мы назавем яго... Напрыклад, тыповым беларускім прозьвішчам Януковіч. Сяржант Януковіч паглядзеў пра што пішуць анархісты (пабеларуску — ужо падазрона!). Сяржант Януковіч выклікаў машыну, і завез усіх, хто зьмесціўся ў «казьле», у пастарунак. Але была атракцыя!.. Ажно дзяжурны афіцэр урэшце прамовіў: «Ну прабачце, мае сяржанты ідыёты». Сам факт таго, што сяржант палічыў сябе экспертам што да «падрыўной літаратуры», гаворыць за сябе.

Ясна, па трох гадзінах у пастарунку мы пайшлі да Ваньковіча.

Хіба, Ваньковіч стаўся апошнім месцам у цэнтры Менску, дзе можна было адчуць сябе па-за сталінскім ампірам, абшчыпітам і новай уладай, якая толькі набірала абароты празь зьбіцьцё дэманстрацыяў, закрыцьцё беларускіх школаў і мас-мэдыя, ды арышты непакорлівых бізнэсоўцаў.

Для мяне Ваньковіч скончыўся так. Калі там ужо зрабілася сумна, няўтульна, і тлумна, месца сталі часьцяком наведваць міліцэйскія патрулі...

Аднойчы да Ваньковіча завітала кумпанія «старажылаў». Мы вырашылі «прыгадаць мінулыя часы», наладзіць свайго кшталту разьвітаньне з Домам. «Госьці» крыху прыбраліся навокал, разьмясьціліся на прыступках, але віно-піва адразу не пілі — любаваліся заходам сонца.

Ва ўсіх было колішняе адчуваньне патрапленьня ў паралельную прастору. Атмасфэра была крыху ўзьнёслая. Не магчыма было ўявіць, што нешта можа парушыць гэты настрой. Кася Камоцкая выйшла

наперад да дарогі, якая вяла да суседняга Дому Масонаў (яшчэ адно кульгавае месца 1980-х — пачатку 1990-х). Раптам, з-за «Масонаў» на вельмі малой хуткасьці выехала міліцэйская машына. Міліцыянт, якія сядзеў побач з кіроўцам, паўвысунуўся з вакенца, прабегае позіркам па прыціхлых «гасьцёх», і спыніў вочы на Касі. Машына ўсё набліжалася, Кася і міліцыянт не адводзілі вачэй, завіслая паўза зацягвалася...

Ці ўплывае месца на людзей? Магчыма. Ці мог міліцыянт узарваць элегію, што панавала месцам? Вядома. Як бы там ні было, параўнаўшыся з

Касяй, міліцыянт ледзь чутна прамовіў: «Здрасьце...». Кася адказала: «Прывітаньне». І яны ўсьміхнуліся адзін аднаму.

\*\*\*

Але і сёньня мы займаемся гэтым мастацтвам — пошукам закуткаў паралельнай прасторы. Аскепкаў старога Менску. Плястыкувка, незвычайны краявід і сяброўская бясэда. Што яшчэ трэба, каб адчуць сябе ў Каралеўстве Беларусь?

Зрэшты, ставалася так, што жыхары Каралеўства Беларусь на час захоплівалі рэальнасьць.

## НАШЫ Ў ГОРАДЗЕ

Траецкае прадмесьце добра бачнае зь Верхняга гораду. Гэты стары квартал першым «адрэстаўравалі» ў Менску, яшчэ напрыканцы СССР. Тут разьмясьціліся «модныя» кавярні і рэстараны. Але да сярэдзіны 1990-х «Тройку» акупавала гапата і калдыры. Верхні Горад, Траецкае і Опэрны тэатра ўтвараюць сваеасаблівыя трохкутнік. Опэрны стаіць на колішняй Траецкай гары. Але менчукам не вядомая ні старая ні сучасная назва — плошча Парыскай камуны. Опэрны ёсьць Опэрны. Менавіта ля Опэрнага ўлады дазвалялі апазыцыі ладзіць свае мерапрыемствы. Самая важная і самая прынцыповая акцыя —

шэсьце і мітынг на Дзень Волі. Гэта Дзень Беларускай Народнай Рэспублікі, абвешчанай 25 сакавіка 1918 году. Я памятаю гэтае неверагоднае адчуваньне — нашы ў горадзе! Гэтак здарылася на Дзень Волі 1998 году. Пасьля мітынгу кавярні Траецкага прадмесьця былі цалкам запоўненыя публікай, і амаль ўсе гаварылі і сьпявалі па-беларуску.

Ашалелая прадавачка, што разлівала піва, ажно зьбеленела. Яе прымусілі выключыць «ветер с моря дул», і публіка гарланіла штосьці пра змагароў з маскальскай пошасьцю. Тым часам у пастарункі ўжо завозілі першыя партыі затрыманых пасьля мітынгу (шэсьце перад тым было несанкцыяванае). А тут, у Траецкім, паўстала цалкам новая — сто працэнтаў беларуская — рэчаіснасьць. Хай сабе адно на некалькі гадзін.

«А хто гэта такі, што па-беларуску гаворыць?» — «А, гэта нармальны хлопец. Прста гэта цяпер у менскіх панкаў такі прыкол». Дыялёг ля крамы «Нэктар», дзе зьбіралася менская нефармальнай тусоўка напрыканцы перабудовы — пачатку незалежнасьці. Ад 1960-х беларусам талдычлі, што беларускасьць — вясковасьць (што разумелася, як калхознасьць). А тут — нейкія хіпі-панкі-мэталісты, гавораць па-беларуску, перасыпаючы гаворку слэнгам ды часам мацяром. Сапраўды панк. Гэта ў 1991 першым. Але да 1998 году статус Беларускай мовы значна зьмяніўся. З аднаго боку палітызаваўся: «Вы што, апазіцыянэр?» Зь іншага боку валоданьне мовай стала прыкметай прадзвінутасьці.

15 сакавіка 2000 Дзень Каснстытуцыі (якую ППРБ зьмяніў на рэфэрэндуме 1996 году, надаўшы сабе неабмежаваныя паўнамоцтвы). Рушыць «Марш Свабоды». НАТОўп рухаецца да пляцу Бангалор (ускраек, куды і цяпер улады кіруюць заяўляльнікаў на апазыцыйныя мерапрыемствы). Мы зь сябрамі збочваем да ўнівэрсаму «Рыга», каб пагрэцца кавай ды гарбатай. У кафэтэрыі дзьве касы, дзьве прадаўшчыцы. Бард Зьміцер Бартосік падыходзіць да першай, і замаўляе: «Калі ласка, бутэр-

брод з гарбушай, і адну гарбату». «Что-что?» — перапытвае «вырубленая» прадаўшчыца, чарняявая дзяўчына гадоў дваццаці. «Гарбата» по-рускі значіць «чай», — вясёла тлумачыць наш калега зь незалежнай тэ-лестудыі Алег Дашкевіч. Сьледам раблю замову я: «Адну каву». «Это кофе? Я по-белорусскі не панамаю, я россиянка!» — дзяўчына адказвае агрэсіўна, гэта ейная памылка. «Россиянка?.. Вы беженка?! Из какого региона?» — перапытваю зьдэліва-спагадліва. Алег Дашкевіч таксама замаўляе «адну каву», і мы ўтрох адыходзім да стойкі. За намі чарга чалавек на дваццаць, усе — з Маршу.

На пятым замаўляльніку кавы маладая прадаўшчыца ў істэрыцы адскоквае ад касы. Праз хвіліну з кута даносяцца словы, якімі яна скардзіцца каляжанцы: «А он і спрашывает, вы что беженка?»...

За касу становіцца новая прадавачка зь ветлівай усмешкай на твары: «Вам кавы? З цукрам, ці без?»

\*\*\*

Мы п'ем з Андрэем партвэйн, і слухаем шатляндзкую дуду — валынку. Сёньня ў Менску гуляюць зборныя Беларусі і Шатляндзі. У цэнтры Менску, асабліва на Праспэктце, цуцоўны сьвяточны бардак. Мужыкі ў спадніцах-кілтах ствараюць уражаньне, нібыта «ў нашае мястэчка» прыехаў цырк шапіто: свабодныя, адвязныя, дабразычлівыя.

Калі хто ня ведае, дык Менск — гэта ўзорна чысты правільны горад. Напрыклад, стомленыя ад гораў броду ўкраінцы і расейцы радуюцца чысьціні Менску. (Але некаторыя «злюбныя» ўкраінцы і расейцы мне казалі, што жаданьне менчука кінучь недапалак у сьметніцу — гэта прызнак падпарадкаваньня сьвядомасьці грамадзянаў аўтарытарнаму рэжыму :). Апошнімі гадамі Менск ператварыўся ня проста ў чысты, але ў стырыльны горад — у простым і пераносным сэнсе. І вось цяпер АМО-Наўцы разгублена перагукаюцца па рацыях, і сочаць за імправізаваным канцэртам, які ладзіць су-

айчыньнікі Ірвіна Ўэлша і спадкаемцы Янк Купалы акурат побач з «Цэнтральным». Яшчэ два дні таму «спадкаемцы» акуратна адправіліся б у бліжэйшы пастарунак — за «парушэньне грамадзкага парадку». І так будзе адразу, як шатляндцы пакінуць Менск. Прыблізна за тое цяпер два палітыкі атрымалі па два гады «хіміі» — ачолілі калёну дэманстрантаў (тую самую зь якой забралі ўкраінцаў і расейцаў на «суткі»). Праўда, беларускія палітыкі ішлі не пад шатляндзкім сьцягам, і не пад тым, што завецца «закат над балотам», а пад нацыянальным і эўразьвязаўскім.

Я слухаю шатляндзкую дуду, і ўзгадаваю, як цэнтар Менску поўніўся фарбамі жыцьця. Вось белы кот, які ў пераходзе «самастойна» грае на клявішах. Вось малады трансвэстыт па мянушцы Мадона, які на рагу Праспэкту ладзіць комік-шоў. Вось вулічны гітарыст, які на замову можа сыграць перадапошнюю песьню з трэцяга альбому «Led Zepplin»... А вось два байцы «кулька» (Інстытут культуры): адзін з балалайкай, а другі з гармонікам. Сьпяваюць «Воплі Відоплясова» і Сукачэва: «Я палюблю тебя Москва...» Я даю кідаю купюру сярэдніх памераў, і кажу: «Яшчэ раз пачую пра Маскву — п@зды дам». Наступнага разу, як бачаць мяне ў пераходзе, адразу пачынаюць сьпяваць «Песьняроў», ці «NRM». Гэтак было зусім нядаўна. Цяпер у Менску стэрльна чыста. Ані дэманстрацыі, ані кулькоўцаў, ані панкаў, ані мэталістаў. Скінхэдаў паганялі антыфа, а антыфа паганялі мянты... Але мы з Андрэем і К ўсё яшчэ шукаем, і знаходзім закуткі паралельнай прасторы.

Але.

Нядаўна лідары сусьветнага бізнэсу, кшталту Samsung, Adidas, Renault etc без усялякага прымусу пачалі даваць рэкламу па-беларуску (як было ў сярэдзіне 1990-х). А беларускія маладзёны, размаляваныя ў колеры «закат над балотам» скандуюць

«Жыве Беларусь!» (лёзунг, паводле якога «ціхары» на мітынггах вызначаюць, каго «вінціць»).

Я гляджу на шатляндцаў у цэнтры Менску, і спрабую зразумець, што робіцца ў галовах АМО-Наўцаў, якія кожнага беларуса забралі б за дзясятую частку той добрай, непрымусовай і п'янаватай весялосьці, якая пануе ў «гасьцей сталіцы». А пасля мне робіцца проста добра, і я разумею, што «нашы ў горадзе», і я кідаю «сотню» маладым вулічным музыкантам, якія сьпяваюць па-беларуску ў пераходзе пад пляцам Незалежнасьці.



## АВТОРИ ЧИСЛА:

**Артим Олег**, гітара і програмування групи «Фактично Самі», режисер-кліпмейкер, звукорежисер. Народився в Івано-Франківську, мешкає у Києві.

**Барт Ролан** (Barthes, Roland) (1915-1980), французький структураліст і семіотик. За концепцією Барта, текст вплітається в загальну тканину культури, його джерела та розуміння можуть виявлятися чи навіть виникати після моменту його створення. Основні ідеї та мотиви своєї творчості Барт підсумував у книзі *Ролан Барт про Ролана Барта* (Barthes R. R. Barthes, 1975). Наприкінці 1970-х років популярність Барта була настільки значною, що у 1977 році спеціально для нього в Колеж де Франс було створено катедру літературної семіології.

**Бондар-Терещенко Ігор**, знакова постать українського літературного дискурсу 1990-х років, представник контркультури в галузі критики, чия неформальна (позаофіційна й антиконвенційна) мистецька позиція не раз викликала контраверсійні судження су-

часників, які відводили йому роль «горе-батька українського пост-модерну» (О. Ульяненко), «сущільного негативатора» (Ю. Издрик), «літературного скандаліста, інтелектуала-циніка» і «найцікавішого експериментатора в українській поезії 1990-х років» (Є. Баран).

**Гаврилюк Елеонора**, фольклорист і етнолог, кандидат філологічних наук, вивчає студентські субкультури сучасних міст, мешкає у Мальмьо (Швеція)

**Голяк Андрій**, поет та музикант. Лідер групи «ROCK-FELLERS\$». Попередні музичні проєкти – групи «Клан тиші» (1991-1994) та «Окрема територія» (1995-2001). Свій роман «Ничего, кроме настоящего» назвав «антилітературою». Роман та поезія А.Г. опублікована в мережному виданні «Журнал Самиздат». Мешкає у Львові.

**Гончар Назар**, «Го» в ЛуГоСаді, блазень у Короля. Мешкає у Львові.

**Гончар Наталя**, стипендіатка Фундації Ганса Зайделя, працює над дослідженням «Міра та характер політичної діяльності молоді України і Німеччини» у Мюнхені, випускниця Інституту гуманітарних та соціальних наук НУ «Львівська Політехніка», мешкає у Львові.

**Гофер Ерік** (Hoffer, Eric), (1902-1983), класик світової суспільної думки, дослідник влади і масових суспільних рухів, автор 10 книг-бестселерів, з яких найбільш відома – «Істинновіруючий» – при-

несла йому світову славу. У 1982 році нагороджений найвищим знаком доблести США – Медаллю Свободи.

**Дідіон Джоан** (Didion, Joan), американська письменниця і журналістка. Народилася 1934 року у Сакраменто в Каліфорнії. Працювала редактором у нью-йоркському офісі журналу «Vogue», згодом стала фрілансером, а після виходу збірки «Шкутильгаючи до Вифлеєму» (1968) швидко здобула славу блискучої есеїстки. Авторка кількох романів, п'єс, а також статей для «New Yorker» та «The New York Review of Books».

**Еліаде Мірча** (Eliade, Mircea), (1907-1986) видатний румунський вчений, історик релігій, почесний член університетів Європи, США, Канади.

**Зінчук Віктор**, аспірант катедри історії і теорії соціології Львівського національного університету імені Івана Франка. Мешкає у Львові.

**Карпа Ірена**, письменниця, солістка групи «Фактично Самі», журналістка, ведуча на телеканалі ICTV. За спеціальністю – викладачка французької та англійської мов, світової літератури. Авторка романів «50 хвилин трави», «Половання в Гельсінкі», «Фройд би плакав» (вийшли у видавництві «Фоліо»), «Перламутрове порно». Народилася у Черкасах, мешкає у Києві.

**Каюа Роже** (Caillois, Roger), (1913-1978), французький письменник, культуролог, засновник бібліоте-

ки латиноамериканської словесності «Південний Хрест», один із перших європейських пропагандистів Борхеса.

**Квятковський Севарин** (Квяткоўскі Севярын), журналіст, кореспондент білоруської служби радіо «Свобода». Автор збірки есе «Каландар на будучиню». Автор публікацій у газеті «Наша ніва» (1996-1999), часописі «АРСНЕ». Активно популяризує білоруську рок-музику та авторське кіно, зокрема в Україні. Мешкає у Менську.

**Кельнер Дуглас** (Kellner, Douglas), професор філософії, викладає курс медіакультури та теорії постмодерну в університеті м. Остін, Техас.

**Кондратюк Олена**, школярка, м. Славута Хмельницької області, слухачка Школи майбутнього журналіста при Національній Спілці журналістів України.

**Курносова Наталя**, незалежна журналістка-екстремалка.

**Маєрчик Марія (М. Міднайт)**, молодший науковий співробітник Інституту Народознавства НАН України.

**Мармер Єфім**, головний редактор тижневика «Україна-Центр» (Кіровоград), член Ради Регіонів Єврейської Конфедерації України у Кіровоградській області.

**Маффесолі Мішель** (Maffesoli, Michel), відомий французький соціолог, викладає в Сорбоні «Париж V». Послідовник ідей Еміля Дюркгайма і Жоржа Батая в постмодернізмі. Серед останніх праць

— «Похвала чуттєвого розуму» (1996), «Про номадизм. Ініціативні бродяжництва» (1997), «Вічна мить. Повернення трагічного в постсучасні суспільства» (2000), «Бісова доля. Начерк з постмодерної субверсії» (2002), «Ритм життя. Варіації з приводу постмодерного уявного» (2004).

**Нансі Жан-Люк** (Nancy, Jean-Luc), професор Страсбурзького університету гуманітарних наук, запрошений професор Каліфорнійського університету в Берклі (США). Входив до керівного складу великих дослідницьких центрів, зокрема Паризького центру філософських досліджень політики і міжнародного філософського коледжу. Разом з Жаком Деррідою, Сарою Гофман і Філіпом Лаку-Лабартом виступив співзасновником впливової книжкової серії «La Philosophic en effet». Автор двадцяти книг, присвячених таким різноманітним темам, як німецький романтизм, суть, свобода, комунізм, нацистський міт, початкова множинність мистецтв, божественне (зокрема і у Гьольдерліна).

**Охотін Григорій** (Охотин, Григорий), журналіст, публіцист, публікується як у російській, так і в українській пресі. Незалежний продюсер і культуртрегер, один з ініціаторів і кураторів Фестивалю російської книги у Львові й Фестивалю української книги «Наша Україна» у Москві. Основні професійні інтереси — промоція української культури і молодіжний бізнес-маркетинг. Народився у Москві. Живе і працює в Києві та Москві.

**Рансьєр Жак** (Rancière, Jacques), (нар. 1940), один з найцікавіших філософів сучасної Франції, почесний професор університету Париж VIII (Венсен), довгий час редагував журнал «Révoltes logiques». Головним чином досліджує політику і мистецтво. Серед важливих книг: «Урок Альтюссера» (1974), «Ніч пролетаріату» (1981), «Філософ і його бідняки» (1983), «Незнаючий учитель» (1987), «На межах політичного» (1990), «Імена історії. Есе про поетику знання» (1992), «Незгода. Політика і філософія» (1995), «Маларме. Політика сирени» (1996), «Плоть слів» (1998), «Німе мовлення. Есе про суперечність літератури» (1998), «Розподіл чуттєвого. Естетика і політика» (2000), «Естетичне несвідоме» (2001), «Доля образів» (2003).

**Сторі Джон** (Storey, John), професор філософії, директор Центру досліджень медій та культурних студій Сандерлендського університету.

**Футорський Любомир**, фахівець з міжнародного права та управління. Мешкає у Львові.

**Щепанская Татьяна** (Щепанская, Татьяна), кандидат історичних наук, етнограф, працівник Інституту етнографії, згодом — Музею антропології Російської Академії Наук, викладач спецкурсів з міських субкультур та тендерних питань Санкт-Петербурзького університету, автор монографії «Символіка молодіжної субкультури: Досвід етнографічного дослідження системи. 1986-1989 рр.».