

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КОВТОНЮК НАТАЛІЯ ПЕТРІВНА**

УДК82.0:81'42:323.27(477)"2014"(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПОСТКОЛОНІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ДИСКУРСУ РЕВОЛЮЦІЇ  
ГІДНОСТІ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_Н. П. Ковтонюк

Науковий керівник: *Романенко Олена Віталіївна*, доктор філологічних наук, доцент

Київ – 2020

## АНОТАЦІЯ

*Ковтонюк Н. П.* Постколоніальне прочитання дискурсу Революції гідності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (035 «Філологія»). – Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2020.

Дисертація є першою спробою систематично дослідити літературу Революції гідності у взаємозв'язку з іншими мистецькими (живопис, стріт-арт, музика, перформанси), немистецькими (публіцистика, радіомарафони, інтерв'ю, контент соціальних мереж) та суміжними (проекти усної історії, стилізації під історичний наратив, постфольклор, частково блогосфера) практиками у світлі теорії постколоніальних студій. У ній на основі дискурсивного матеріалу визначено характер Революції гідності як складного симбіозу постколоніальної революції, антиколоніального опору й інформаційної війни проти неоколоніальних прагнень імперії, озброєної ідеологемою «руського мира».

У дисертації доведено, що культурологічний план Революції гідності потрібно розглядати як дискурс, який складається з текстів різних знакових систем, їхніх історичних, психологічних, ідеологічних контекстів, законів формулювання істинності тверджень та цінностей учасників протесту, а літературу, інспіровану цією подією, – аналізувати в тісному взаємозв'язку з іншими мистецькими й немистецькими практиками, використовуючи міждисциплінарний метод.

Література Революції гідності не завжди характеризувалася високою естетичною вартістю, проте відобразила світоглядні зміни, реактуалізувавши вже відомі або створивши нові засоби. Проаналізований дискурс свідчить, що було розхитано

колоніально-антиколоніальну картину світу й розпочато процес формування постколоніальної, якій властиві діалогізм в осмисленні себе, ворога (без крайнощів глорифікації чи демонізації) та знакових для національної ідентичності постатей; акцент на сучасному, а не на ідеалізованих минулому й майбутньому; поява мови, нових свят, риторики для означення життя поза колоніальним й антиколоніальним дискурсами; відновлення цілісності історичного нарративу завдяки поверненню в нього виключених ідеологічною роботою імперії чи національно-визвольних змагань осіб, подій, інтерпретацій; відмова від домінування в культурі захисної реакції; здобуття голосу, суб'єктності, агентності; створення нової ідентичності на основі правильно інтегрованого доколоніального, колоніального й антиколоніального досвідів.

Потреба участі в інформаційній війні зумовила використання засобів деколонізації, зокрема моделювання образу ворога й себе на основі бінарних опозицій, та частково призупинила становлення постколоніальної картини світу, але відбулися два процеси, що передували цьому: демонтаж колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур, нарративів, риторичних топосів і дискурсивне долання наслідків колоніальної травми.

Визначено, що література Революції гідності у взаємозв'язку з іншими мистецькими та немистецькими практиками представляє три етапи долання травми, виділені Джудіт Герман:

1. Установлення безпеки, здобуття контролю над тілом і середовищем. У проєкції на колективну травму цей етап настає зі здобуттям державою незалежності, а його художнім еквівалентом у дискурсі Революції гідності є долання Лукашем – головним героєм роману С. Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» – констриктивних, інтрузивних симптомів та хвороби.

2. Пам'ять та оплакування, проговорювання травми в межах проєктів усної історії («Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву», «Майдан від

першої особи: мистецтво на барикадах», «Майдан: усна історія») й щоденників очевидців або учасників події. У «Літописі самовидців...» вироблено такі засоби вербалізації колективного травматичного досвіду та одужання: фрагментарність оповіді, посилена експресивність, сенсibilізація, поліфонізм голосів авторів, відтворення не хронології подій, а супровідних емоцій. Метафорично через емпатичний зв'язок представників націй моделює терапевтичну групу з народів зі схожими соціальними катаклізмами для проговорювання травми В. Амеліна в романі «Синдром листопаду, або Номо Comptiens».

Проговорений травматичний досвід має бути включений у сімейну історію та структуру особистості, що на рівні колективної травми передбачає відновлення зв'язку поколінь, цілісності історичного нарративу через повернення витіснених структур, зокрема ОУН-УПА («Літопис самовидців...», перформанс гурту «Хорєя Козацька»), використання етнотипу козака й міфологізацію оповіді (родова легенда про заляту литавру в романі «Вертеп. #РоманПроМайдан» О. Захарченко, образ мамаїв у романі «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка), симультанізм часових пластів козацького минулого й сучасного (п'єси «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Богдан-2014» Ксені Скорик). У творі «Вертеп. #РоманПроМайдан» О. Захарченко базовий для формування національної ідентичності українців козацький міф використовується також для того, щоб викоренити генераційну травму в ідеологічно роз'єднаній родині.

3. Відновлення зв'язку з повсякденним життям, що в дискурсі Революції гідності реалізується через такі сюжетні елементи, тематично-образні аспекти та текстуальні стратегії:

– опис символічного «дорослішання» народу, здобуття ним агентності, голосу й визнання політичної концепції нації на противагу етнічній («Літопис самовидців...», поезія А. Дмитрук, публіцистика Т. Прохаська, п'єси зі збірки «Майдан. До і після»);

– авторські відступи про пошук власного шляху не всупереч ворогу (імперія та її дискурсивні агенти) чи за допомогою рятівника (Європа), а самостійно («Літопис самовидців...»), роман С. Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан»);

– визнання важливості соціально значущої дії в динаміці образу персонажа («Синдром листопаду, або Homo Comptiens» В. Амеліної), авторські роздуми про здатність народу брати на себе відповідальність, проявляти громадянську ініціативу та робити вибір (публіцистика Т. Прохаська);

– падіння генералізованого історичного гранд-нарративу і його заміна плюралізмом голосів очевидців чи учасників події як здобуття голосу, суб'єктності (проекти усної історії, зокрема «Літопис самовидців...»);

– заміна монологічної картини світу з ієрархізованими опозиціями діалогічною (об'єктивний образ українців, учасників протесту («Літопис самовидців...»), роман В. Івченка «2014») і ворога (новели «#Євромайдан» Оксани Брошнівської, «Сни та інші страшні речі» Олексія Чупи, роман «Вертеп...» О. Захарченко), експерименти з образами Т. Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка та ін. у живописі, стріт-арті, літературі, публіцистиці та перформансах Революції гідності).

Багато текстів, навпаки, вербалізують симптоматику колоніальної травми, що проявляється в декларуванні пошуку рятівника (образ Європи в публіцистиці Ю. Андруховича) та демонізації чи дегероїзації образу ворога (п'єси «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, романи «2014» В. Івченка, «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка, поезія А. Дмитрук).

Демонтаж колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних нарративів і світоглядних структур здійснювався в межах низових мистецьких ініціатив: різножанрової творчості представників Мистецького Барбакану, авторів видавництва «Люта справа» (А. Мухарського, І. Семесюка, О. Манна, А. Полежаки, А. Єрмоленка,

О. Шинкаренка, Вано Крюгера та ін.), блогерів, які створили сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», що дав початок «Історії України від Діда Свирида» І. Довганича. Цей процес визначено як такий, що продовжує тенденції боротьби з тоталітарною ідеологією «київської іронічної школи» 70 – 80-их років ХХ століття й вживає вже вироблені нею засоби: обценну лексику, суржик, мовні ігри, різні види комічного, особливо іронію, гумор, травестію, гротеск. Низові мистецькі ініціативи розширюють сферу їхнього використання на демонтаж колоніальних наративів і концептів періоду Російської імперії, антиколоніальних міфів, доктрини «русский мир», уводячи новий – реконтекстуалізацію та сюжетне розгортання словесних мемів. Комічне найпоспідовніше реалізується у двох функціях: терапевтичній (звільнення від мускульного напруження, сублімація фізичної агресії в знаки різних семіотичних систем) і захисній (демістифікація непродуктивних світоглядних структур та наративів), а мовні ігри, ненормативна лексика, меми найчастіше є засобами його створення.

І. Довганич у перших двох томах «Історії України від Діда Свирида», І. Семесюк у книгах «Щоденник україножера», «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса», А. Мухарський у повісті «Смерть малороса» й музично-культурологічних проектах «Лагідна українізація», «Сувора українізація», арт-кабаре «Мама-Анархія» демонтують колоніально-антиколоніальний імідж України, створюючи образ українців, позначений самоіронією, та творчо використовуючи колоніальні й антиколоніальні стереотипи в ньому; долаючи антиколоніальні тенденції сентименталізації, ідеалізації та глорифікації минулого в історичному наративі; посилюючи мілітарне начало на протипагу пасивному ідилічно-ліричному завдяки екстраполяції елементів субкультури гопника на мовлення, портрети, характери персонажів, хронотоп, поетику твору, уведенню в текст образів Перуна, С. Бандери, футуризації художніх деталей, пошуку маскулінних слідів у сільськогосподарському міфі, апеляції до анархістських рухів, ОУН-УПА, віднайденню автентичних коренів

жорстоких романсів, травестії текстів пісень; уводячи персонажа-блязня з двореферентними висловлюваннями щодо ментальності українців; розвінчуючи малоросійство як наслідок імперського домінування; граючи на контрасті орієнталістських мотивів і конотацій субкультури гопника чи агресивної символіки.

Як художня частина інформаційної війни, низові мистецькі ініціативи та блогосфера Революції гідності працюють із такими складовими «руського мира»: реактуалізація радянських й імперських наративів, візуальних образів, історичного досвіду СРСР, особливо міфу про Велику Вітчизняну війну, використання пісень, пов'язаних із ностальгією радянської людини за минулим, постійна присутність уявного ворога, православ'я як «духовний скреп», гордість за політ Ю. Гагаріна в космос. Для їхнього демонтажу А. Мухарський у збірці оповідань «Сказкі русскаго міра» та своїх музично-культурологічних проектах, І. Семесюк у повістях «Еволюція або смерть! ...», «Фаршрутка», О. Шинкаренко у романі «Череп», Ваню Крюгер у збірці віршів «Прощальний поцілунок Ілліча» виробили різні механізми: десакралізація й дискредитація образів солдата, священика, представника «руського мира»; творче перевикористання орієнталізації як дискурсивного способу підкорення; викриття алогічності та віртуальності «руського мира» через містифікацію сюжету твору під сюжети російського телебачення; травестування текстів пісень шансону, російської естради, пісень про II Світову війну; оголення релігійної основи функціонування радянської ідеології. Сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», що є симбіозом блогу й мережевої літератури, використовує сміх у терапевтичній та захисній функціях, моделює міфологічну версію ідеологічного протистояння України й Росії на основі бінарної опозиції, але без надмірної ідеалізації образу себе, використовує для того, щоб знешкодити меседжі противника, крім комічного, обсценної лексики, «бойовий суржик», дериватологічні потенціали мемів.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній: 1) каталогізовано твори Революції гідності, у яких простежуються долання колоніальної травми та демонтаж

колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур і наративів, та системно проаналізовано їх у взаємозв'язку з іншими мистецькими й немистецькими практиками; 2) окреслено роль Революції гідності в становленні постколоніальної картини світу та названо основні її ознаки; 3) визначено засоби й механізми демонтажу колоніально-антиколоніальної картини світу та неокolonіальної доктрини «руського мира»; 4) описано функції сміху у світлі постколоніальної теорії; 5) визначено ідейно-тематичні, образні аспекти, сюжетні елементи й текстуальні стратегії вербалізації симптоматики колоніальної травми та одужання від неї; 6) розширено діапазон застосування методології постколоніальних студій матеріалом, інспірованим Революцією гідності.

Матеріали дисертації можуть бути використані під час викладання курсів, спецкурсів з української літератури, постколоніальних студій та для формування інформаційної політики держави, що відповідає постколоніальній картині світу.

*Ключові слова:* література Революції гідності, низові мистецькі ініціативи Революції гідності, колоніалізм, антиколоніалізм, неокolonіалізм, постколоніальна картина світу, дискурс, колоніальна травма, демонтаж ідеології, комічне.

## **ABSTRACT**

*Kovtoniuk N. P.* Postcolonial interpretation of discourse of the Revolution of Dignity. – Manuscript.

Thesis for Scholarly Degree in Philology (PhD). Speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature (035 “Philology”). – Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv, 2020.

The thesis is the first attempt to research into the literature on the Revolution of Dignity concerning other artistic (painting, street art, music, performances), non-artistic (publicistic writing, radio marathons, interviews, the content of social networking sites) and



related spheres (projects on oral history, a pastiche of historical narrative, post folklore, blogging) in the light of postcolonial studies. Based on discursive material the paper outlines the character of the Revolution of Dignity as a complex symbiosis of postcolonial revolution, anti-colonial resistance and information war with neo-colonial strive of the empire armed with the ideology of “The Russian World”.

The thesis has proved that cultural aspect of the Revolution of Dignity should be studied as a discourse that consists of texts belonging to different sign systems, their historical, psychological, ideological contexts, the laws on the formulation of the truth of statements and values of the protesters, and the literature inspired by this event should be analysed in close relation to other artistic and non-artistic practices using an interdisciplinary method.

The literature on the Revolution of Dignity was not always described as the one of high esthetic value but it reflected changes in the world outlook, reactualising already known and creating new means. The analysed discourse demonstrates that colonial and anti-colonial picture of the world has been shattered and the process of forming a postcolonial one has started which is characterized by: dialogism in the understanding of oneself, the enemy (without glorification or demonization) and personalities significant for national identity; focus on the present but not on the idolized past or future; the emergence of language, new holidays, rhetoric on the definition of life outside colonial and anti-colonial discourse; restoration of the integrity of historical narrative since personalities, events and interpretations, excluded by ideological work of the empire or national liberation forces, were reverted; refusal to dominate in the culture of the protective reaction; return of the voice, subjectivity, agency; shaping a new identity based on the properly integrated pre-colonial, colonial and anti-colonial experience.

The necessity to participate in information war led to the use of decolonization means, in particular shaping the image of enemy and oneself based on binary opposition and partially suspended the formation of the postcolonial picture of the world, but two processes

proceeded it: removing colonial, anti-colonial, neo-colonial worldview structures, narratives, rhetoric topoi and discursive overcoming of the consequences of colonial trauma.

It has been determined that the literature on the Revolution of Dignity in connection with other artistic and non-artistic practices offers 3 stages of overcoming trauma, highlighted by Judith Herman:

1. Establishing security, gaining control over the body and surrounding (in the projection of collective trauma story this stage can appear when a country gains independence, and its artistic equivalent in the discourse of the Revolution of Dignity is overcoming constructive, intrusive symptoms and diseases by Lukash – the protagonist of the novel by S. Protsyuk “Under the Wings of the Great Mother. Mental Maidan”).

2. Memory and mourning, talking about trauma within the oral history projects (“Chronicle of Self-witnesses: Nine Months of Ukrainian Protest”, “First-person Maidan: Art on Barricades”, “Maidan: Oral History”) and diaries of eyewitnesses and participants. “Chronicle of Self-witnesses....” depicts the following means of verbalization of collective traumatic experience and recuperation: fragmentarity of the narration, emphasized expressiveness, sensibilization, the polyphony of authors’ voices, reproduction of accompanying emotions but not chronology of events. V. Amelna in the novel “November Syndrome, or Homo Compatiens” models therapeutic group from nations with the similar social cataclysms, creating it metaphorically through the empathic connection with the representatives of nations to tell their trauma story.

Told traumatic experience has to be included into family history and personality structure involving the renewal of the connection of generations, integrity of historical narrative through the return of ejected structures, in particular OUN-UPA (“Chronicle of Self-witnesses....”, the performance of the band “Chorea Kozacky”), the usage of the ethnotype of Cossack and mythologization of narration (ancestral legend about cursed timpani in the novel “Nativity Scene. #Novel about Maidan” by O. Zakharchenko, the

image of mamays in the novel “Under the wings of the Great Mother. Mental Maidan” by S. Protsyuk), the simultaneity of the timelines of Cossack past and present (plays “Maidan inferno, or The Otherworld of Hell” by Neda Nezhdana, “Bohdan-2014” by Ksenia Skoryk). O. Zakharchenko in the novel “Nativity Scene. #Novel about Maidan” also uses the Cossack myth which is basic for the formation of the national identity of Ukrainians to extirpate generational trauma in an ideologically separated family.

3. Restoring the connection with everyday life that can be realized in the discourse of the Revolution of Dignity through the following plots elements, thematic aspects and textual strategies:

- description of symbolic “growing up” of the nation, gaining its agency, voice and acceptance of the political conception of the nation as opposed to ethnic (“Chronicles of Self-witnesses...”, poetry by A. Dmytruk, publicistic writing by T. Prokhasko, plays from the collection "Maidan. Before and after"):

- author’s digressions about the search for one’s own way not regardless the enemy (empire and its discursive agents) or with the help of the rescuer (Europe) but independent one (“Chronicle of Self-Witnesses....”, "Under the Wings of the Great Mother. Mental Maidan" by S. Protsyuk);

- acceptance of the importance of socially significant action in the dynamics of the character’s image ("November Syndrome, or Homo Compatiens" by V. Amelina), author's thoughts on people’s ability to accept responsibility, manifest civic initiative and exercise their choice (publicistic writing by T. Prokhasko);

- fall of the generalized historical grand narrative and its replacement by the pluralism of the voices of eyewitnesses or participants of the events as obtaining the voice, subjectivity (oral history projects, in particular, “Chronicle of Self-witnesses...”);

- replacement of monologue picture of the world having hierarchical oppositions with dialogical one (objective image of the Ukrainians, riot participants (“Chronicle of Self-witnesses....”, novel “2014” by V. Ivchenko) and the enemy (short stories “Euromaidan”

by Oksana Broshnivska, “Dreams and other horrible things” by Oleksiy Chupa, novel “Nativity Scene....” by O. Zakharchenko), experiments with images of T. Shevchenko, Lesya Ukrainka, I. Franko and others in painting, street-art, literature, journalism and performances of the Revolution of Dignity.

A lot of the texts, on the other hand, verbalize the symptoms of colonial trauma story, and they are manifested in declaring the search for the saviour (image of Europe in journalism by Yu. Andrukhovych) and demonisation or deglorification of the image of the enemy (plays “We, Maidan” by Nadia Symchych, “Maidan inferno, or the Otherworld of Hell” by Neda Nezhdana, novel “2014” by V. Ivchenko, poetry by A. Dmytruk, novel “Under the Wings of the Great Mother. Mental Maidan” by S. Protsyuk).

Removal of colonial, anti-colonial, neo-colonial narratives and worldview structures happened within the frame of low artistic initiatives: works of diverse genres by the representatives of Mystetskyi Barbakan, authors of the publishing house “Luta Sprava” (A. Mukharsky, I. Semesyuk, O. Mann, A. Polezhaka, A. Yermolenko, O. Shynkarenko, Vano Kriuger and others), bloggers who created the website “RIEPKAKLABABOSHONEIASNO”, that initiated “Stories of Ukraine from Did Svyryd” by I. Dovhanych. This process has been defined as the one that continues the struggle against totalitarian ideology of “Kyiv ironic school” in 70-80<sup>th</sup> years of 20<sup>th</sup> century and uses the means already produced by it: profanity, pidgin, language games, various types of comic, especially irony, humour, travesty, grotesque. Low artistic initiatives expand the sphere of their usage to the removal of colonial narratives and concepts of the period of Russian Empire, anti-colonial myths, the doctrine “The Russian World”, introducing a new one – recontextualization and plot development of verbal memes. Comic aspect can be realized in 2 functions: therapeutic (release from muscle tension, sublimation of physical aggression into signs from different semiotic systems) and protective (demystification of non-productive worldview structures and narratives), and also language games, profanity, memes are often the means of their creation.

I. Dovhanchych in the first two volumes of “Stories of Ukraine from Did Svyryd”, I. Semesyuk in books “Diary of a Ukrainian-glutton”, “Evolution or Death! The Adventures of Baboon Thomas”, A. Mukharsky in the story “Death of Little Russian” and musical and cultural projects “Gentle Ukrainization”, “Strict Ukrainization”, “Mother-Anarchy” remove colonial and anti-colonial image of Ukraine, thus creating image of Ukrainians marked by self-irony and using creatively colonial and anti-colonial stereotypes in it; overcoming anti-colonial tendencies of sentimentalization, idealizing and glorifying the past in historical narrative; enhancing military start of the image of Ukrainians contrary to the passive idyllic lyric through extrapolation to speech, portraits, characters and chronotope, poetics of the work with the elements of gopnic subculture, introduction to the text the images of Perun and S. Bandera, futurization of artistic details, search for masculine traces in agricultural myth, appeal to anarchic movements, OUN-UPA, discovery of authentic roots of “harsh” romances, travesty of lyrics; introducing character-clown with two-referential statements about the mindset of the Ukrainians; debunking Little Russia as a result of Empire supremacy; playing with orientalist motifs and connotations of gopnic subculture or aggressive symbolism.

Being an artistic part of information war, low artistic initiatives and blogs of Revolution of Dignity deal with the components of “The Russian World”: reactualization of Soviet and Empire narratives, visual images, the historical experience of the USSR, especially the myth of Great Patriotic War, usage of songs associated with the nostalgia of a Soviet person for the past, the constant presence of an imaginary enemy, Orthodoxy as “spiritual values”, pride in the space flight of Yu. Gagarin. To remove them A. Mukharsky in the collection of short stories "Fairytale of the Russian World" and his musical and cultural projects, I. Semesyuk in the stories "Evolution or death! ...", “Farshrutka”, O. Shynkarenko in the novel “Skull”, Vano Kriuger in the collection of poems “Farewell Kiss of Ilyich” have developed the following mechanisms: desacralization and discredit of the images of a soldier, a priest, a representative of “the Russian World”; creative reuse of

orientalization as a discursive method of subjugation; exposure of illogicalness and virtuality of “The Russian World” through the mystification of the plot of the work to match the plots of Russian TV; the travesty of lyrics of chanson songs, of Russian variety artists, songs about World War II; exposing the religious basis of Soviet ideology. Website “RIEPKAKLABABOSHONEIASNO”, that is a symbiosis of a blog and online literature, uses laughter with therapeutic and protective aim. It also models mythological version of the ideological resistance of Ukraine and Russia based on binary opposition but without excessive ideologization of self-image. In addition to comic, profanity, “battle pidgin” it uses the derivational potential of memes to neutralize messages of the opponent.

The scientific novelty of the thesis consists in the following: 1) the works on the Revolution of Dignity where we can trace the overcoming of colonial trauma and removal of colonial, anti-colonial, neo-colonial worldview structures and narratives have been catalogized, and it has been systematically analysed in connection with other artistic and non-artistic practices; 2) the role of the Revolution of Dignity in introduction of postcolonial picture of the world has been outlined and its main features have been defined; 3) the methods and mechanisms of removal of colonial and anti-colonial picture of the world and neo-colonial doctrine of “The Russian World” have been established; 4) the functions of laughter in postcolonial theory have been described; 5) ideological and thematic, figurative aspects, plot elements and textual strategies of verbalization of colonial trauma symptoms and recuperation from it have been identified; 6) the range of application of the methodology of postcolonial studies has been expanded with the material inspired by the Revolution of Dignity.

The materials of the thesis can be used during lectures, special lectures in Ukrainian literature, postcolonial studies. They can also be used in order to form information policy of the state that corresponds to the postcolonial picture of the world.

*Keywords:* literature on the Revolution of Dignity, low artistic initiatives, colonialism, anti-colonialism, neo-colonialism, postcolonial picture of the world, discourse, colonial trauma, removal of ideology, comic.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ковтонюк Н. Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциєнтальній війні (на прикладі сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО»). *Літературознавчі студії*. Вип. 47. Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2016. С. 117 – 126.
2. Ковтонюк Н. П. «Літопис самовидців...» – новий художньо-історичний наратив про нову націю. *Літературознавчі студії*. Вип. 48. Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2017. С. 279 – 293.
3. Ковтонюк Н. Неоміфологічний простір «Щоденника україножера» І. Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філолог. науки). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. № 9. С. 116 – 120.
4. Ковтонюк Н. Руйнування колоніальних структур в андеграундній творчості А. Мухарського. *Сучасні літературознавчі студії* : зб. наук. пр. Київ, 2017. № 14. С. 218 – 228.
5. Ковтонюк Н. П. Функції сміху в дискурсі Революції Гідності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*: зб. наук. ст. (філологічні науки). Бердянськ : БДПУ, 2017. Вип. 13. С. 177 – 183.

### Публікація в міжнародному фаховому виданні:

6. Ковтонюк Н. Образ Т. Г. Шевченка в дискурсі Революції гідності: антиколоніальний та постколоніальний аспекти. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII (68), Issue: 226, 2020 Apr. pp. 19 – 22.

### Додаткові публікації:

7. Ковтонюк Н. П. Черепахи, що бігають у середині свого панцира, або Постапокаліптичні візії першого Фейсбук-роману в Україні. *Літературознавчі студії*. Київ : Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2017. Вип. 51. С. 93 – 99.

8. Ковтонюк Н. Смісловий концепт карнавалу як код прочитання дискурсу Майдану. *Мовні і концептуальні картини світу*: збірник наукових праць. Вип. 1 (52). Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2015. С. 347 – 358.



## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| <b>ВСТУП</b> .....  | 19  |
| <b>РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ</b> .....   | 27  |
| 1.1.Інтерпретаційні парадигми Революції гідності.....   | 27  |
| 1.2.Основні теоретичні постулати постколоніалізму .....   | 38  |
| 1.3.Застосування методології постколоніальних студій до вивчення російсько-українських відносин та Революції гідності.....                            | 51  |
| Висновки до Розділу 1 .....   | 64  |
| <b>РОЗДІЛ II. КОЛОНІАЛЬНА ТРАВМА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ: СИМПТОМАТИКА ТА ОДУЖАННЯ</b> .....   | 69  |
| 2.1. Дискурс Революції гідності як місце проговорювання колективної травми та символічного «дорослішання» нації .....                                 | 73  |
| 2.2. Відновлення тяглості історії в літературі Революції гідності .....   | 89  |
| 2.3. Образ хворого тіла (роман «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка) .....  | 97  |
| 2.4. Символічна «групова терапія» як спосіб відновлення стосунків («Синдром листопаду, або Номо Компатиєнс» В. Амеліної).....                         | 103 |
| 2.5. Плюралізм інтерпретацій образу Т. Шевченка та образу ворога як шлях до одужання від колоніальної травми .....                                    | 111 |
| Висновки до Розділу 2 .....   | 124 |
| <b>РОЗДІЛ III. ДЕМОНТАЖ КОЛОНІАЛЬНИХ, АНТИКОЛОНІАЛЬНИХ, НЕОКОЛОНІАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ СТРУКТУР ТА НАРАТИВІВ У НИЗОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ІНІЦІАТИВАХ</b> ..... | 128 |
| 3.1. Колоніально-антиколоніальний образ України .....   | 136 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.2.1. Літературна творчість І. Семесюка проти колоніальної та антиколоніальної ідеологій .....                     | 140 |
| 3.2.2. Боротьба з колоніально-антиколоніальними уявленнями в літературній та музичній творчості А. Мухарського..... | 151 |
| 3.2. Інформаційна війна проти «руського мира»: художній вимір .....   | 157 |
| 3.2.1. «Русский мир» у творчості представників Мистецького Барбакану та авторів видавництва «Люта справа».....      | 159 |
| 3.2.2. Художній простір сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» як відповідь російській пропаганді .....                       | 168 |
| Висновки до Розділу 3 .....   | 180 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....   | 186 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....   | 202 |
| <b>ДОДАТКИ</b> .....  | 219 |

## ВСТУП

Будь-який соціальний катаклізм є не тільки політичним, а й дискурсивним явищем, адже стимулює зміну світоглядної парадигми, що зумовлює пошук засобів для її вираження та популяризації в знаках різних семіотичних систем. Мистецтво, створене під час переломних історичних подій, теж задіяне в цьому процесі й використовує вже готові чи генерує нові теми, образи для відображення нестабільної дійсності. Саме таким соціальним катаклізмом стала Революція гідності, що почалася як протест проти влади та відмови від євроінтеграції, але з часом артикулювала питання національної ідентичності, колоніального світоглядного спадку імперій, до складу яких входили українські території, непродуктивності антиколоніальної риторики в умовах політичної незалежності та потреби боротьби з економічним, культурним і мас-медійним неокolonіалізмом з його ідеологемою «русского мира». Ця подія показала, що українська нація не перейшла на постколоніальний етап, який передбачає появу діалогічної картини світу, а до цього часу використовує колоніальні та антиколоніальні світоглядні структури й наративи.

Революція гідності стимулювала появу великої кількості творів різних родів, жанрів, естетичної вартості: поем С. Бондаренка зі збірки «Майдани і магнати» [1], збірок поезій О. Задорожної «Той, що зумів воскреснути» [2], О. Данилюка «Напівпровідник: після і до Революції» [3], Д. Павличка «Вірші з Майдану» [4], Н. Дички «Знакове світло Майдану» [5], О. Ірванця «Пісні війни. Вірші останніх років» [6], А. Бондаря «Пісні пісні. Збірка низької поезії та примітивної лірики» [7], А. Листопад «Солоний Хрещатик» [8], В. Пригодницького «Байки-майданки» [9], антології поезій «Євромайдан. Лірична хроніка» [10], збірки новел «Волонтери. Мобілізація добра» [11], повістей О. Нікітіна «Санитар с Институтской» [12], М. Рудневича «Я з Небесної Сотні» [13], В. Медведя «Незламні» [14], романів А. Кокотюхи «Вогняна зима» [15], К. Галушка «Майданный семестр. Революционные хроники киевского препода» [16] тощо. Література зокрема та мистецтво в цілому,

інспіровані Революцією гідності, часто є актуальними, виконують, окрім естетичної, ще й пропагандистську функції, забезпечують циркуляцію соціально чи національно значущих смислів, транслювання, поширення й осмислення світоглядних змін, удаються до експериментальних пошуків, уписуються в дискурс події з її передісторією та наслідками. Серед них є велика кількість тих, що з'явилися під час цього соціального катаклізму чи з метою його осмислення, відображають долання колоніальних, антиколоніальних стереотипів, неокolonіальних програм й ідеологем та рух до нової, постколоніальної картини світу. Аналізуючи їх, варто брати до уваги весь дискурс події з його вербальною й невербальною складовими, текстами різних знакових систем та їхніми контекстами.

Неодновимірність Революції гідності детермінує її дослідження як історичного, політичного, культурологічного, філологічного явища. В. Головченко, М. Кучерук, О. Гордійчук, І. Тукаленко, Г. Сасин, С. Михальчук, Т. Снайдер, І. Загребельний, С. Жаботинська, С. Філоненко, Я. Поліщук, М. Рябченко, К. Родик, О. Коцарев, Г. Горішна, І. Демченко, О. Михед, Н. Мусієнко, Ж. Денисюк та інші вивчали цю подію в різних аспектах. Ураховуючи те, що Революція гідності актуалізувала проблеми, що є наслідком перебування України в складі Російської імперії та СРСР, продуктивним для її аналізу став постколоніалізм, застосований у роботах І. Герасимова, С. Жука, Т. Гундорової, Я. Поліщука, М. Слабошпицького. Мистецтво, фольклор та інші дискурсивні практики, створені під час цієї події чи з метою її осмислення, відобразили на ідейно-тематичному, образному рівнях зміну світоглядної парадигми з колоніально-антиколоніальної на постколоніальну. Її становлення неможливе без долання наслідків колоніальної травми, проговорювання та правильної асиміляції негативного досвіду в нові наративи й ідентичність нації, демонтажу непродуктивних в умовах незалежності колоніальних, антиколоніальних та неокolonіальних риторичних топосів, міфів, стереотипів. Досі немає дослідження, яке б системно охопило емпіричний матеріал Революції гідності в аспекті боротьби зі

спадком імперії та руху суспільства до нової світоглядної парадигми. Таким чином, **актуальність** дисертації зумовлена 1) необхідністю аналізу нових засобів мистецтва, зокрема літератури, витворених для того, щоб відреагувати на зміну картини світу; 2) потребою каталогізації творів Революції гідності та запитом літературознавства щодо їхньої рефлексії; 3) потребою осмислити Революцію гідності на основі емпіричного матеріалу, створеного її прихильниками на противагу ідеологізованим маніпулятивним інтерпретаціям, підкріпленим вибірковими даними, та визначити її роль у доланні наслідків колоніального статусу.

**Об'єкт дослідження** – література Революції гідності у взаємозв'язку з іншими мистецькими та немистецькими дискурсивними практиками, їхніми контекстами.

**Предмет дослідження** – художні засоби відображення нової, постколоніальної картини світу, процесів одужання від наслідків колоніальної травми та демонтажу колоніальних, антиколоніальних і неокolonіальних світоглядних структур, наративів та риторичних топосів.

**Мета дослідження** – виявити художні механізми, ідейно-тематичні аспекти, образи, сюжетні елементи, за допомогою яких у літературі Революції гідності у взаємозв'язку з іншими дискурсивними мистецькими та немистецькими практиками відображено процеси додання колоніальної травми й демонтажу антиколоніальних, колоніальних та неокolonіальних світоглядних структур і наративів, – реалізується через виконання поставлених **завдань**:

1) обґрунтувати дискурсивний характер інспірованого Революцією гідності мистецького та немистецького матеріалу й адекватність застосування постколоніалізму для його аналізу;

2) ознайомитися з дослідженнями Революції гідності в різних галузях людського знання та практикою застосування постколоніальних студій для аналізу українсько-російських відносин і цієї події;

3) окреслити симптоматику колоніальної травми та одужання від неї;

- 4) проаналізувати тексти Революції гідності, у яких виражено різні етапи додання колоніальної травми;
- 5) визначити засоби демонтажу колоніально-антиколоніального образу України в низових мистецьких ініціативах Революції гідності;
- 6) проаналізувати художній вимір інформаційної війни проти «руського мира» в блогосфері та низових мистецьких ініціативах.

**Методи.** Основними методами, застосованими для виявлення засобів демонтажу колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур і наративів, тематично-образних аспектів вербалізації колоніальної травми й способів її додання, є *постколоніалізм* та *постколоніальна критика*, допоміжними – *студії травми*, *новий історизм*, *філологічний метод*. У роботі з емпіричним матеріалом також використано загальнонаукові методи *аналізу*, *систематизації* й *узагальнення* та міждисциплінарні: *інтермедіальний*, *інтертекстуальний*, *лінгвокогнітивний*, *дискурсивний аналізи*. Для представлення наявних різногалузевих досліджень Революції гідності й теоретичної основи постколоніальних студій застосовано *дескриптивний метод*.

Зважаючи на відсутність комплексного аналізу дискурсивного простору Революції гідності як складного багатокomпонентного явища, описаного в знаках різних семіотичних систем, *методологічною основою дослідження* стали праці Ж. Дерріди, М. Фуко, Ю. Крістевої, Р. Барта, Ю. Лотмана (розкрито широке розуміння текстуальності), Дж. Герман, Бессела ван дер Колка, Кеті Карут (містять найновіші дані про дослідження травматичного досвіду), А. Бергсона, Е. Смаджі, В. Проппа, Б. Дземидока, Ю. Борева та ін. (присвячені природі й функціям сміху в житті суспільства), Г. Бгабги, Ф. Фанона, Е. Саїда, Ані Лумби, Б. Ешкрофта, Є. Томпсон, М. Рябчука, О. Юрчук, Т. Гундорової, М. Павлишина, М. Шкандрія, С. Єсельчика, О. Гнатюк, П. Іванишина, В. Чернецького та ін. (представляють

американський, західноєвропейський і східноєвропейський досвіди застосування постколоніалізму).

**Матеріалом дослідження** є та частина дискурсу, створеного під час Революції гідності або після неї з метою осмислення, вираження авторського досвіду проживання цієї події, яка відобразила процеси боротьби зі спадком імперії. Вона представлена:

– літературою, тобто прозою (романи «Вертеп. #РоманПроМайдан» О. Захарченко, «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка, «Синдром листопаду, або Номо Compatiens» В. Амеліної, «2014» В. Івченка, «Кагарлик», «Череп» О. Шинкаренка, новели зі збірки «Євромайдан: хроніка в новелах», повісті «Смерть малороса» А. Мухарського, «Щоденник україножера», «Фаршрутка», «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» І. Семесюка, оповідання зі збірки «Сказки русскаго міра» А. Мухарського), поезією (вірші А. Дмитрук, О. Ірванця, А. Полежаки, збірка «Прощальний поцілунок Ілліча» Вано Крюгера, антологія «Борітеся – поборете!»), драматургією (п'єси «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Богдан-2014» Ксені Скорик зі збірки «Майдан. До і після»);

– блогосферою (сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО»);

– проектами усної історії («Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву», «Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах») та художніми стилізаціями під історичний наратив («Історія України від Діда Свирида» І. Довганича);

– живописом (серія полотен «Шевченкіада» А. Єрмоленка, «Григорович» Ю. Шаповала, картини О. Манна, І. Семесюка, серія малюнків О. Ком'якова «Учасники») та іншими видами візуального мистецтва («лавізки» О. Навроцької, фотоколажі портретів Т. Шевченка з фотографій учасників протесту в містах Рівному й Києві);

- стріт-артом (мурали харківської арт-групи «Kailas-V», В. Стецьковича, С. Брильова, графіті автора #Sociopath);
- музичним мистецтвом (музично-культурологічні проекти А. Мухарського «Лягідна українізація», «Суворі українізація», арт-кабаре «Мама-Анархія»);
- перформансами (перформанс гурту «Хорея Козацька», перформанс, ініційований В. Зайцем);
- публіцистикою Т. Прохаська, І. Ципердюка, Ю. Андруховича, С. Жадана, Ю. Винничука, опублікованою в книзі «Євромайдан: хроніка відчуттів»;
- радіомарафоном «Борітеся – поборете! Шевченко мобілізує».

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що

*уперше*

- проаналізовано літературу Революції гідності в тісному взаємозв'язку з іншими дискурсивними мистецькими й немистецькими практиками;
- досліджено літературу та інші мистецькі й немистецькі практики Революції гідності в контексті її ролі в становленні нової, постколоніальної картини світу;
- каталогізовано твори Революції гідності, у яких простежуються демонтаж колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних наративів, світоглядних елементів і сліди долання симптоматики колоніальної травми;
- на основі емпіричного мистецького матеріалу, інспірованого Революцією гідності, окреслено її роль у становленні постколоніальної картини світу;

*визначено*

- мовні засоби й текстуальні механізми демонтажу колоніальних, антиколоніальних світоглядних структур та наративів, протистояння в інформаційній війні з ідеологемою «руського мира»;
- ідейно-тематичні, образні, сюжетні аспекти вербалізації колоніальної травми і її долання;



– роль проектів усної історії та літератури з дискурсу Революції гідності в процесі долання колоніальної травми;

– функції сміху у світлі постколоніальної теорії;

*розширено* застосування методології постколоніальних студій та постколоніальної критики до аналізу дискурсу Революції гідності.

**Практичне значення отриманих результатів.** Висновки про продуктивність / непродуктивність окремих тем, образів, засобів та текстуальних механізмів у плані долання світоглядного колоніального спадку й становлення постколоніальної картини світу можуть бути застосованими у розробці політики інформаційної безпеки України та створенні інформаційного простору, що не транслює колоніальні, антиколоніальні штампи, ефективно бореться з неокolonіальною ідеологією «русского мира» й допомагає долати колоніальну травму.

**Апробація результатів дисертації.** Основні теоретичні положення та результати дослідження апробовані на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (м. Київ, 2016), «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (м. Київ, 2016), «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Львів, 2016), «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (Львів, 2016), «Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (Київ, 2017), «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 2017), «Філологія початку XXI сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 2017), «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (м. Бердянськ, 2017 рік), «Рецепція творчості Тараса Шевченка: історико-літературна парадигма» (м. Київ, 2018 рік), *Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2020* (Будапешт, 2020).

**Публікації.** За результатами дослідження опубліковано 8 статей (7 з них у фахових філологічних виданнях, визнаних МОН України, 1 – у науковому періодичному виданні іншої держави, що входить до наукометричної бази INDEX COPERNICUS).

**Структура й обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основної частини дисертації становить 221 сторінку. Текст містить список використаних джерел із 192 найменувань.

# РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

## 1.1. Інтерпретаційні парадигми Революції гідності

Війна чи революція, як й інші соціальні катаклізми, створюють власний семіотичний простір, стимулюють потужний естетичний пошук та зміну світоглядної парадигми. Так можна сказати й про Революцію гідності, що, крім суспільно-політичного зрізу, мала ще й культурологічний. Вона стала знаковим явищем у національній семіосфері, тобто властивому суспільству семіотичному просторі [17, 165], зумовила появу в літературі засобів для відображення нової картини світу чи дійсності, що змінюється.

Якщо початок Революції гідності визначити нескладно – 21 листопада 2013 року, коли тодішній Президент України Віктор Янукович відмовився підписувати угоду про асоційоване членство України в Європейському Союзі, то щодо її періодизації чи дати завершення немає єдності думок. І. Бекешкіна говорить про Майдан-мітинг, Майдан-табір, Майдан-січ [18, 13]. А. Киридан розглядає єдиний ланцюг «Євромайдан – Крим – Схід / Південний Схід» та виділяє такі етапи:

I етап – Євромайдан (21 листопада – 29 листопада 2013 року), пов'язаний з очікуванням курсу на євроінтеграцію, участю студентства, виступами журналістів, громадських активістів, опозиційних політиків, мирними акціями протесту, орієнтацією на цінності, а не на лідера;

II етап – Майдан (30 листопада – 11 грудня 2013 року), що триває від побиття студентів до штурму адміністративних будівель, повалення пам'ятника В. Леніну. Рух починає оформлюватися ще і як протест проти корупції, свавілля правоохоронців та уряду й набувати насильницьких форм;

III етап (11 грудня 2013 року – 16 січня 2014 року), пов'язаний з активними діями на вулицях Грушевського й Інститутській, законами 16 січня 2014 року, що обмежували учасників революції та притягали їх до відповідальності;

IV етап (16 – 19 січня – 18 – 20 лютого 2014 року) включав віче на майдані Незалежності, збройне протистояння між правоохоронцями та учасниками протесту, Небесну Сотню;

V етап (21 лютого – червень 2014 року), у межах якого відбулися анексія Криму, визнання Верховною Радою В. Януковича таким, що самоусунувся від виконання конституційних обов'язків, та призначення Голови Верховної Ради О. Турчинова виконавцем обов'язків Президента України;

VI етап (червень – вересень 2014 року), коли П. Порошенко підписав Угоду про асоціацію з ЄС, сили АТО зробили успішний наступ на Сході, Росія ввела війська на Донбас та відбулися переговори в Мінську [19, 21-28].

А. Єрмоленко пропонує розглядати це явище як Революцію гідності, не розділяючи його на Євромайдан і Революцію гідності [20, 27]. Для аналізу культурологічного плану події такого підходу достатньо, адже вже на першому її етапі спостерігалися зародження спільних для всього періоду сенсів, що циркулювали в семіосфері нації, еволюціонували, набували нових відтінків, та пошук мистецтвом засобів для відтворення світоглядних змін. У цьому дослідженні термін «Революція гідності» буде використовуватися на означення подій, хронологічні рамки яких вдало окреслив А. Киридан (листопад 2013 року – вересень 2014 року), проте без розрізнення на окремі етапи.

Внутрішня неоднорівність Революції гідності детермінує багатоаспектність та інтердисциплінарність її досліджень, здійснених як українськими, так і закордонними науковцями, журналістами. Навколо цього явища існує декілька інтерпретаційних парадигм.

Перша інтерпретаційна парадигма – *історико-політологічна*. Вона включає в себе проблему не лише періодизації та датування, а й класифікації. М. Кучерук розглядає Революцію гідності в континуумі боротьби 1989 – 1991 років, Помаранчевої революції, яка засвідчила, що почали формуватися громадянське суспільство, політична нація, демократія [21, 236]. В. Головченко називає цю подію третьою хвилею демократизації [22, 7]. Революцію гідності розглядають переважно в контексті «оксамитових» чи «кольорових» революцій, що відбувалися на пострадянському просторі та в країнах Північної Африки у ХХ – ХХІ століттях і, як зазначає І. Тукаленко, орієнтувалися на майбутнє та досвід демократичних держав, були мультикласовими, характеризувалися відносно ненасильницьким переходом до демократії [23, 108]. Г. Сасин говорить про революцію нового типу, що одночасно мала на меті побудувати європейську країну та змінити владу [24, 16] й вирізнялася такими рисами: «народне віче», історичний відтінок буття, героїчний характер учасників, об'єднання національного конфесійного простору, проведення перформансів та акцій, збройний характер протистояння [24, 3].

І. Тукаленко відносить Революцію гідності до електронних, цифрових революцій (*e-revolution*) [23]. С. Михальчук детально аналізує роль соціальних мереж «Facebook», «Twitter», частково «В контакте», блогосфери, інтернет-ЗМІ, онлайн-петицій у проведенні протесту, зазначаючи, що вони координували, інформували, мобілізували та організовували його учасників [25, 270]. До переліку засобів нового типу революцій варто включити також онлайн-стрім. Здійснюваний безпосередньо учасниками протесту, він був здатен відобразити подію без фреймінгу, що, як зазначає Дж. Батлер, служить створенню навколо соціального катаклізму певного візуального та дискурсивного поля з ідеологічними цілями [26, 8]. О. Михед наголошує на тому, що в листопаді 2013 року з'являється український стрім, що «дає максимально правдоподібну картину реальності, яку глядач активно «співпереживає»

[27, 328], а отже, представляє ситуацію без монологізації, монополізації істини і є виявом процесу демократизації.

Як історичне явище Революція гідності осмислюється в праці Т. Снайдера «Українська історія, російська політика, європейське майбутнє», де вона вписана в контекст боротьби євразійського проекту Російської Федерації з планом розширення ЄС шляхом приєднання України та визначається як космополітична «плюралістична революція» [28, 195], акт метафізичного вибору народом свого майбутнього. Учасник «Правого сектору», християнський публіцист, член Науково-ідеологічного центру імені Дмитра Донцова І. Загребельний у книзі «Майдан. Хроніки недореволюції» висловлює діаметрально протилежну думку щодо ролі ЄС, згідно з якою протягом листопада 2013 – липня 2014 років існувало три дискурси: Євромайдан, націоналістичний дискурс, дискурс протесту проти влади. Репрезентації Революції гідності, обмежені тільки євроінтеграційною риторикою, перешкодили реалізації справжньої, Національної революції, що зруйнує диктат економіки над життям держави, перетворить Україну з об'єкта на суб'єкт геополітики [29, 92].

Історико-політологічна парадигма також включає визначення ролі Революції гідності для тожсамості та ментальності нації, про що пишуть О. Гордійчук [30, 41-42] і Н. Наливайко [31]. Останній наголошує на тому, що ця подія виокремила українську ідентичність із розмитої радянської [31]. О. Гордійчук визначає роль Революції гідності не тільки у внутрішньополітичному плані (сприяла творенню політичної нації), а й у зовнішньополітичному (перетворила Україну на суб'єкт міжнародних відносин) [19, 29].

*Культурологічна* інтерпретаційна парадигма представлена статтею Н. Мусієнко «Мистецтво Майдану. Дослідження з соціокультурної антропології», у якій Революцію гідності визначено як артефакт, що складається з перформансів та інсталяцій [32, 157]. Постфольклор, поява якого в онлайн-просторі була зумовлена цією подією, став частиною матеріалу дослідження монографії Ж. Денисюк

«Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі», де він розглядається в контексті етнокультурних цінностей та аксіологічних змін у соціумі [33].

Ще однією інтерпретаційною парадигмою Революції гідності є *філологічна*. Лінгвокогнітивний підхід до цієї події представлено в праці С. Жаботинської «Мова як зброя у війні світоглядів», у якій протистояння Майдану та Антимайдану розглядається як консциєнтальна війна, тобто війна символів й ідентифікацій з використанням зброї нового типу – лексичних інновацій [34, 11], направленої на руйнування ідентичності ворога та імплантацію ментальних фреймів. Дослідниця аналізує зібраний мовний матеріал, на його основі показує рух світоглядних фреймів знизу вгору на Майдані (від народу до влади) та зверху вниз на Антимайдані (від влади до народу) [34, 10], самокритичність учасників Революції гідності (лексичні одиниці плану «ми про себе» містять і позитивну, і негативну оцінки). Детальний аналіз внутрішньої форми неологізмів та їхніх фактуальних ознак, що залежно від співвідношення з дійсністю формують сферу реального або віртуального, дає можливість зробити висновок, що «оцінна матриця Майдану <...> володіє високим ступенем відповідності реальності» [34, 21] (тут і далі пер. з рос. наш. – Н. К.), тоді як оцінна матриця Антимайдану на 78,1 % – 100 % складається з віртуальних фактів [34, 25]. Таким чином, перший бореться зі справжніми противниками, а другий – із вигаданими «фашистами», «бандерівцями», що продалися «Гейропі», «Фашингтону» [34, 26], формуючи при цьому нереферентні ментальні віруси «ветико», які створюють масову свідомість [34, 40].

Особливої уваги заслуговує й літературознавчий аспект досліджень Революції гідності, у межах якого проаналізовано поезію та прозу, інспіровану цією подією. Він представлений окремими статтями дослідників. Цілісного аналітичного осмислення поки що немає. С. Філоненко, аналізуючи белетристику, наголошує на формуванні постмайданної, або «майданно-воєнної літератури», як жанру в рецептивному значенні [35, 333], для якого характерні документальність, медійність, вираження

травматичного досвіду, соціально-політична заангажованість авторів, багатоперсонажність, густонаселеність [35, 333-335] та актуальність [35, 338]. Як транзитний період розглядає літературу Революції гідності першої хвилі Я. Поліщук, визначаючи її в термінології нового міметизму, суть якого полягає в тісному зв'язку художнього та документального [36, 257]. На думку дослідника, ідеться про кумулятивну фазу, що характеризується пошуком нових засобів [36, 265] і після якої відбудеться глибше осмислення події [36, 258]. Вона, проте, має й позитивне значення, адже засвідчує культ слова, коли важить більше сам твір, аніж авторство [36, 33]. У праці «РеАктивність літератури» Я. Поліщук стверджує, що саме Революція гідності повернула довіру до літератури [37, 33], та визначає декілька ознак текстів першої хвилі, серед яких увага до приватного досвіду, «привласнення» події, видовищний формат [37, 37].

Схожа позиція і в М. Рябченко, яка наголошує, що українська література Революції гідності перебувала у фазі акумулювання оповідей, була позначена спробами розповісти про власний досвід переживання події [38, 294]. Використовуючи концепцію П. Нора, дослідниця аналізує твори як історичні наративи, зазначаючи, що «уся проза, присвячена подіям Майдану, яка на сьогодні з'явилася в українському літературному просторі, є колективною пам'яттю, яку складають окремі еґо-історії, про знакове «місце пам'яті» [38, 296]. Першу хвилю публікацій характеризує як ґрунт для появи нового й О. Коцарев [39], адже їй властива прозора й проста стилістика, подекуди дилетантський стиль. Порівнюючи поезію Революції гідності з поезією Українських січових стрільців, Г. Горішна відносить її до типової «революційної лірики» [40, 71], виправдовуючи низьку естетичну вартість додатковими націєтворчими функціями [40, 72] та послідовно розглядаючи її художні домінанти в історичному контексті [41]. К. Родик, проте, заперечує можливість називати окремі тексти першої хвилі літературою нового типу



взагалі, особливо мережеві дописи людей, що не є професійними письменниками [42].

Мистецтво, зокрема література, що з'являється під час соціальних катаклізмів, окрім естетичної функції, виконує також функції оперативного реагування на подію, вираження авторського досвіду її проживання, транслявання значущих для суспільства смислів. Вони переповнені алюзіями на явище, що інспірувало їхню появу, удаються до використання образів, риторичних топосів із нехудожніх практик. Читання таких текстів дуже часто вимагає врахування контекстів. Вони вже в першій своїй хвилі націлені на пошук засобів для вербалізації світоглядних змін суспільства, що відбуваються під час соціальних катаклізмів. Навіть якщо не йдеться про виважену рефлексію події на певній часовій дистанції, література або реактуалізує вже наявні, або пропонує нові механізми відтворення картини світу в канві художнього тексту.

Дослідження Революції гідності, як багатоаспектного явища, потребує міждисциплінарного методологічного апарату, адже літературу, особливо заангажовану, не варто відривати від візуального ряду, аудіального супроводу й історичної події, яка, у свою чергу, може мати політичні, ідеологічні, світоглядні причини та наслідки. Потрібно взяти до уваги й міркування С. Пролева: «Всі соціальні рухи та катаклізми – це водночас лінгвістичні феномени, ефекти і практики мовлення» [43, 6]. Щоб об'єднати комунікативний аспект Революції гідності з різними контекстами, дослідники використовують терміни «семіосфера» та «дискурс».

Термін «семіосфера» застосовує І. Демченко для аналізу мистецького матеріалу й постфольклору, говорячи про буття України як семіотичний континуум із традиційним нерухомим пластом (обряди, усна народна творчість) та динамічним [44, 96], пов'язаним зі смислотворчими процесами в кризовому суспільстві [44, 97]. Їхнім проявом є поява соціальних стереотипів, неологізмів, метафор, візуально-

комунікативних ситуацій. Революція гідності – динамічний пласт семіосфери, «в межах якого відбулися семантичні трансформації змістів деяких знаків та символів, а також з'явилися нові знаки, які засвідчили появу «символіки протесту» [44, 98]. Водночас, зазначає дослідниця, створено «цікавий та автентичний знаково-символічний контент» без копіювання західних зразків та ретроградного традиціоналізму [44, 99]. Серед них І. Демченко виділила візуально-графічні (арт-мистецтво Євромайдану), мовно-дискурсивні (лозунги, пісні, поезія), операційні знаки (підтримували громадський порядок та безпеку й проявилися в самоорганізації Революції гідності та її логістичному потенціалі) [44, 98].

Більшість дослідників Революції гідності для опису її культурологічного плану надають перевагу терміну «дискурс», що не має єдиної дефініції. Наприклад, А. Єрмоленко пропонує виокремлювати дискурс першого порядку, створений учасниками протесту, і дискурс другого порядку як філософську та наукову рефлексію на перший [20]. В українській лінгвістиці найбільш популярним є використання терміна «дискурс» відповідно до визначення Н. Арутюнової: «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами» [45, 137] (тут і далі пер. з рос. наш. – Н. К.), «мовлення, занурене в життя» [45, 137]. Проте для комплексного дослідження мистецького матеріалу, створеного під час політичних подій, краще використовувати термін «дискурс» у розумінні представників французького постструктуралізму, оскільки він вирізняється філософською та ідеологічною спрямованістю. М. Фуко спочатку вживає це поняття на означення території, де формувалося знання про божевільного без урахування голосу самого божевільного. Пізніше філософ розширив об'єкти вивчення, ще тісніше пов'язавши термін із владою. В «Археології знання» він розглядає дискурс не просто як мовну взаємодію, а і як сукупність правил, які визначають істинність тверджень у синхронії та діахронії [46, 111]. Таке розуміння можливе в контексті постструктуралістських поглядів на текст, що більше

не є синтагматичним ланцюгом із презумпцією мовної кодованості чи сукупністю знаків будь-якої семіотичної системи, бо виведений за межі лінгвістики. Ж. Дерріда – інший представник школи французького дискурсивного аналізу – розглядав текстуальність як форму організації знання та когнітивного процесу, зазначаючи: «Усе осмислюється в тексті, усе є частиною тексту, того тексту, яким є світ, та первісна текстуальність мислення, через яку і в межах якої народилася сама культура» [47] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Широке розуміння текстуальності запропонував також Р. Барт. Цей французький постструктураліст зазначав, що текст «зітканий із цитат, що відсилають до безлічі культурних джерел» [48, 388] (пер. з рос. наш. – Н. К.), рухається «крізь твір, крізь шеренги творів» [49, 492], позбавлений автора (є лише скриптор), динамічний, тому його «треба розглядати не як завершений закритий продукт, а як прогрес продукування, підключений до інших текстів, інших кодів» [49, 497].

Таким чином, *дискурс* є системою тверджень, через які вивчається світ [50, 37] та яку створює домінантна в суспільстві група через визначення того, що таке істина, правда, цінності. Вона може виражатися в знаках різних семіотичних систем у межах художніх та нехудожніх практик. Як зазначено в словнику «Постколоніальні студії: ключові концепти», дискурс працює, «щоб створювати реальність не тільки тих об'єктів, які має репрезентувати, а й суб'єктів, які <...> формують спільноту і від яких він залежить» [50, 37] (тут і далі пер. з англ. наш. – Н. К.). Різні світоглядні парадигми передбачають правила, що визначають, яке твердження повинне бути зроблене, а яке не може існувати. Таким чином, через контроль над знаннями, і виражається влада.

Револуція гідності є континуальною єдністю текстів різних семіотичних систем, об'єднаних спільними комунікативними інтенціями, темами, образами, стилістикою, що вписуються в поняття мистецьких (літературні твори, живопис, стріт-арт, музика, перформанси, фотографії, фільми тощо), немистецьких (публіцистика, радіоефіри,

різні жанри інтернет-комунікації, наукові дослідження тощо) і тих, які перебувають на межі (проекти усної історії, постфольклор), практик. Усі вони визначаються контекстом їхнього творення й мають або ідеологічне, або емоційно-психологічне навантаження, оскільки покликані представити позицію автора чи його досвід переживання самої події. За висловлюванням тут стоять цінності учасників протесту, закони формулювання істинності тверджень, які визначали ті, хто підтримував Революцію гідності. Саме тому інспірований нею мистецький та немистецький матеріал варто розглядати як *дискурс* – сукупність текстів різних знакових систем із їхніми історичними, психологічними, ідеологічними контекстами. Дискурс Революції гідності, створений людьми, що поділяли спільні цінності, цілі, погляди, із часом став активним учасником реальних подій, впливаючи на інформаційну оболонку суспільства, переформатовуючи характер національної ідентичності й сприяючи процесам декомунізації та демократизації. Повноцінний аналіз матеріалу цієї події неможливий без урахування, крім дискурсу Майдану, наукового метадискурсу про нього, ще й мовлення та концептів Антимайдану, риторики інформаційної війни. Він може бути здійсненим лише в межах міждисциплінарного дослідження лінгвістами, літературознавцями, мистецтвознавцями, соціологами, політологами, психологами, істориками, представниками медіазнавчих дисциплін. У цій роботі матеріал аналізу обмежено дискурсом першого порядку, створеним прихильниками чи безпосередніми учасниками Революції гідності, з акцентом на художню літературу.

Інтерпретація Революції гідності як дискурсу можлива в межах постнекласичної методологічної парадигми нових істориків: С. Грінблатта, Л. Монроуза, О. Еткінда. Вони розглядають літературу як єдине текстуальне поле, знімаючи різницю між художнім твором та історичним контекстом [51, 43], твердять, що текстами є всі елементи культури, які можна проінтерпретувати [51, 90]. Проте Революція гідності була не тільки реакцією на тогочасну ситуацію й зовнішньополітичний вектор влади. Вона оголила проблеми ідентичності, відносин із Росією, що мають колоніальний

(історично) та неоколоніальний контексти. Юридичне здобуття незалежності в 1991 році не означало світоглядної, політичної й економічної емансипації, адже не було деконструйовано успадковані погляди, стереотипи, наративи, пережито та проговорено численні травми, які українське суспільство отримало під час перебування в складі імперії у двох її іпостасях: Російській імперії та СРСР. Т. Гундорова визначає культуру українців як транзитну, що є «явищем посттоталітарної *культурної пам'яті*» [52, 10]. Саме Революція гідності стимулює зміну світоглядної парадигми та усвідомлення потреби переходити на інший етап, подолавши імперський спадок у своїй ментальності й організації суспільного життя. Зважаючи на це, доцільними методологічними інструментами для осмислення її подій та дискурсу є постколоніалізм та постколоніальна критика. Вони дозволяють об'єктивно проаналізувати сам процес у взаємозв'язку з його причинами, наслідками й використовують термін «дискурс» у постструктуралістському розумінні. Література Революції гідності теж уписана в загальний процес пошуку засобів для відображення процесу падіння старої та появи нової картин світу. Постколоніалізм не є єдиною методологічною стратегією для вивчення всього дискурсу цієї події в різних аспектах, адже він найбільш продуктивний для роботи з тими текстами, що оприявнюють залишки колоніальної, антиколоніальної ідеологій, націлені на боротьбу з ними або ж уступають в інформаційне протистояння з неоімперіалізмом.

Отже, Революція гідності, що відбувалася з листопада 2013 року по вересень 2014 року, стимулювала появу нової картини світу українців та засобів для її вербалізації в літературі й суміжних мистецьких практиках. Навколо цієї події утворилося декілька інтерпретаційних наукових парадигм (історико-політологічна, культурологічна, філологічна). Проте мистецтво, що з'являється під час соціальних катаклізмів, заангажоване, його неможливо аналізувати відірвано від контексту, саме тому інспірований Революцією гідності мистецький, немистецький чи суміжний матеріал варто розглядати як дискурс – сукупність об'єднаних цінностями учасників

протесту, спільними образами, темами, стилістикою, комунікативними інтенціями текстів різних знакових систем у взаємозв'язку з їхніми історичними, ідеологічними, психологічними контекстами. Оскільки ця подія оголила велику кількість проблем українського суспільства, серед яких невизначена ідентичність, неподоланий спадок імперій, колоніальна травма, потреба протистояти в інформаційній війні неокolonіалізму Російської Федерації, то найбільш продуктивними методами для аналізу текстів, що оприявнюють колоніальні, антиколоніальні, неокolonіальні світоглядні структури та наративи чи націлені на боротьбу з ними, будуть постколоніалізм і постколоніальна критика.

## **1.2. Основні теоретичні постулати постколоніалізму**

Різні імперії використовували неоднакові методи домінування та контролю, проте їхні соціокультурні, психологічні наслідки для колоній були схожими: реструктуризація людського знання, травмування та об'єктивація підкореного, дискримінація за певними ознаками тощо. Європоцентричний погляд передбачав різке протиставлення першого та другого, третього світів. Національно-визвольні рухи й падіння імперій зумовили потребу адекватного сприйняття підкорених територій із погляду периферії та демонтажу колоніальної ідеології. З цією метою з'являється методологічний інструмент – постколоніалізм.

Поняття «постколоніалізм» полісемантичне: одночасно означає міждисциплінарний метод дослідження та ідеологічний, культурний дискурси. У науковому обігу воно з'являється в 50 – 60-их роках ХХ століття, коли 1948 р. Л. Сенгор видає «Антологію негритянської та мальгальської поезії» [53, 5], а алжирський психолог Ф. Фанон – свої праці «Чорна шкіра, білі маски» (1952) [54], «Прокляті люди землі» (1961) [55], «Гнані і голодні (1961) [56], де досліджує вплив колонізації на психіку підкореного та феномен деколонізації. Початок

постколоніальних студій пов'язаний із виходом книги «Орієнталізм» американського професора Е. Саїда в 1978 році. Він використовує запроваджене постструктуралістом Мішелем Фуко в роботах «Археологія знання» [46] та «Наглядати й карати» [57] поняття «дискурс». Автор розглядає орієнталізм як сконструйовану Заходом систему уявлень, яка не іманентна Сходу, але стала визначальною після Просвітництва як обмеження в погляді на нього [58] і з'явилася в наукових та художніх текстах, що «можуть *створювати* не тільки знання, а й саму реальність, яку вони начебто покликані описати» [58]. При формуванні орієнталістського дискурсу голос Сходу не брався до уваги, тому ця частина світу поставала як пасивна, мовчазна, нецивілізована, несамостійна.

За часи свого існування постколоніалізм використовував як структуралістську, так і постструктуралістську методології. Якщо Е. Саїд у першій книзі аналізує відносини колонізатора та колонізованого як бінарну опозицію з чіткою ієрархією, то Г. Бгабга – як шлях узаємовпливів. Уже в наступній книзі «Культура та імперіалізм» Е. Саїд частково поділив погляди Г. Бгабги, стверджуючи, що література й культура гібридні, а ідентичність змінна [59].

У 90-их роках ХХ століття окремою галуззю постколоніальних студій стає постколоніальна критика (Е. Саїд, Г. Бгабга, Гаятрі Чакраворті Співак, Арун П. Мукгерджі та ін.). Підхід виникає в межах дослідження англійської літератури, викриваючи текстові механізми домінування колонізатора над колонізованим. Постколоніальна критика має власний термінологічний апарат, проте користується й постмодерністським, і постструктуралістським, говорячи про демонтаж мовних та текстуальних структур, наявність у текстах проявів ідеології. Тісно пов'язана вона також із феміністичною критикою. Жінка в підкореній країні є об'єктом колоніального та патріархального домінування водночас (подвійної колонізації), про що говорять Кірстен Холст Петерсон та Анна Рузерфорд [60], Гаятрі Чакворті Співак [61], [62]. Ідеологічно сконструйовані уявлення про її

сексуальність відрізняються від концепції фемінного в колишніх імперіях [63], тому навіть сучасні західноєвропейські феміністичні проекти не здатні позбутися об'єктивізації жінок «третього світу» [64], [65].

За визначенням авторів книги «Імперія пише у відповідь: теорія і практика у постколоніальній літературі», постколоніальна критика сьогодні має два шляхи: 1) пошук впливу, який здійснили постколоніальні тексти на соціальний та історичний контексти; 2) ревізія тропів і моделей (алегорія, іронія, метафора) та перепрочитання канонічних творів у світлі постколоніальних дискурсивних практик [66, 191 ]. Постколоніальні студії займаються й аналізом культурних імперських меседжів, у тому числі неоімперських, і вивчають процеси демонтажу колоніальних структур, життєдіяльності гібридних суспільств. Для аналізу дискурсу Революції гідності в цілому, таким чином, варто застосовувати й метод постколоніальної критики (до літератури), і метод постколоніалізму (до інших мистецьких та немистецьких практик).

Постколоніальна теорія виникла для аналізу політики колонізації Британської імперії, що вважається класичною. Згодом вона розширила свої межі й стала придатною для розуміння ситуації на територіях, які належали іншим європейським імперіям та Російській імперії. Оскільки механізми підкорення й домінування були неоднаковими в різних суспільствах, то іноді доречно говорити про постколоніалізми, а постколоніальні студії розглядати не як універсальну, а як багатоваріантну практику [53, 12]. Саме тому вони не мають уніфікованого термінологічного апарату. У свою чергу це пов'язано й із відсутністю єдності серед науковців у баченні природи постколоніального процесу, який розуміють як тотальну деколонізацію в психологічному, світоглядному, економічному та політичному планах, у тому числі з відродженням автентичної культури, або ж тільки як демонтаж колоніальних структур, знищення опозиції «імперія / колонія» зі збереженням гібридності суспільства.



Незважаючи на відмінності, окремі терміни для розуміння письма імперії та колонії, процесів їхньої взаємодії все ж таки утвердилися в європейських та американських постколоніальних студіях і постколоніальній критиці.

Першим етапом узаємодії імперії та колонії є *колоніалізм*, тобто, як зазначає Аня Лумба, силове загарбання територій і контроль над економікою [67, 40]. Він безпосередньо пов'язаний з імперіалізмом та імперією. За Е. Саїдом, *імперія* – «це формальні чи неформальні стосунки, у яких одна держава контролює чинний політичний суверенітет іншого політичного суспільства» [59], що може здійснюватися за допомогою залежності (культурної, економічної, політичної) чи сили, а *імперіалізм* – це «процес або політика встановлення чи підтримання імперії» [59].

Колонізація включала різні практики підкорення, контролю та домінування: торгівлю, поселення колонізаторів, переговори, війни, геноциди, рабство, примусову працю, перетворення території на джерело сировини та дешевої робочої сили, ринки збуту, позбавлення незалежності. Проте, крім економічної та політичної, імперія здобувала за допомогою письма ще й дискурсивну владу (мандрівна, наукова та художня література, офіційні документи, приватні записи, торговельні угоди, наукові праці з антропології, порівняльної лінгвістики, етнографії, географії тощо).

Відповідно до словника «Постколоніальні студії: основні концепти», *колоніальний дискурс* – це «комплекс знаків та практик, що організовують соціальне існування та соціальну репродукцію через колоніальні відносини», «система тверджень, що можуть бути сказані про колонії та колоніальних людей, про колоніальну владу і про стосунки між ними двома» [50, 37]. Його поява пов'язана з обґрунтуванням колоніального домінування та конструюванням *образу колонізатора* й *колонізованого* на основі бінаризму. Цей термін до наукового обігу ввів Фердінанд де Сюзюр, який відкрив, що знак має значення не тільки через референцію до реальних об'єктів, а й через опозицію до інших знаків. Представники

постструктуралізму та феміністичної критики довели, що дихотомія призводить до ієрархії, бо один її компонент завжди стає домінантним (чоловік над жінкою, життя над смертю, білі над чорними тощо). Бінарність – це основа пізнання для раціонального логічного західного Просвітництва, саме тому вона й була використана для побудови імперіалізму:

1) територія колонізатора – це центр, а колонізованого – периферія з усіма девіантними (з погляду центру) явищами;

2) колонізатор цивілізований – колонізований нецивілізований (примітивний, наївний, перебуває в минулому, є позачасовим залишком древньої цивілізації, продуктом занепаду, тому вивчати його треба через класичні тексти Сходу, а не через сучасні події, що відбуваються в ньому) [58];

3) колонізатор раціональний, здатний до самоорганізації – колонізований нелогічний, ірраціональний, не може робити вмотивовані висновки, не схильний до самоорганізації [58], емоційний через відсутність європейського розуму, що базується на засадах логіки [56, 205]. Останній також чарівний, екзотичний, таємничий, але доступний, сексуалізований (у німецькому романтизмі);

4) колонізатор є дорослим / учителем – колонізований – дитиною / учнем;

5) колонізатор – людина, а колонізований тваринний, жорстокий, варварський. Ф. Фанон навіть говорив про дегуманізацію останнього, що супроводжується використанням зоологічної термінології [56, 10];

6) колонізатор є суб'єктом – колонізований – об'єктом, позбавленим агентності, тому він пасивний, мовчазний, не має власного голосу [58].

Конструювання образу колонізованого як протилежного колонізатору є наслідком процесу *інішування* (Othering), тобто створення *Іншого* (інтелектуальний конструкт, який протиставляється поняттю нормального, загальноприйнятого), на противагу якому формується імперське єго.

Поява колоніального дискурсу з відповідними образами колонізатора й колонізованого є наслідком дискурсивного насилля імперії, адже, як зазначає Аня Лумба, підкорення неможливе без атаки на культуру, ідеї, цінності [67, 69]. Окрім виправдання домінування, він також мав на меті реорганізувати незнайомий європейцю світ таким чином, щоб той став «більш керованим, доступним імперському споживанню та піддатливим експлуатації» [67, 110] (пер. з англ. наш. – Н. К.). Травматизація психіки колонізованого є невід’ємною його складовою. Ф. Фанон наголошує на тому, що колоніалізм позбавив підкорених особистості [56, 200], тобто зруйнував суб’єктивність пригнобленого, призвів до заламування захисних механізмів, появи патологій. Неможливість опору, у свою чергу, зумовила м’язове напруження. Оскільки культура, цінності колонізованого ідеологічно атакуються, то особистість утрачає цілісність, а психіка зазнає фрагментаризації. Це відбувається внаслідок двох процесів – *інтеріоризації думки імперії* про себе, що породжує комплекс меншовартості, та *мімікрії*. Терміном «мімікрія» послуговується Г. Бгабга, щоб описати амбівалентні стосунки між колонізатором та колонізованим, коли останній намагається адаптувати культурні звички, інституції, цінності першого. «Чорна шкіра / білі маски» – це метафора шизофренії колонізованої ідентичності, яку ввів Ф. Фанон [67, 149]. Її викликає те, що підкорений наслідує підкорювача, навчений знецінювати себе та свою культуру, але ніколи не може стати таким, як він. Колоніальний дискурс спочатку сформувався як система уявлень колонізатора про колонізованого, але потім у результаті інтеріоризації перетворився на парадигму, через яку колонізований бачить себе, що й зумовило психологічну травматизацію з усіма її наслідками для ідентичності, самооцінки, ментальності й поведінки народу.

Обґрунтування колоніального домінування включає розуміння культури, історії, мови, мистецтва, політичної структури, соціальних конвенцій колонізатора як вищих, твердження про необхідність колонізованих вирости через контакт із колонізатором у плані раціональності, цивілізованості. Імперія також має великий

вплив на літературу підкорених територій і встановлює мовний стандарт, маргіналізуючи всі інші варіанти, які існують поза метрополією. Бути колоніальним, як твердять автори книги «Імперія пише у відповідь...», – це говорити сленгом, утратити голос [66, 7]. Прірва між досвідом мовця та мовою імперії, яка, маючи в основі іншу картину світу, не може описати місцеві флору, фауну, географічні умови, культурне життя, породжує суржик.

Хронологічно після колонізації настає етап *антиколоніалізму*, що в словнику «Постколоніальні студії: основні концепти» визначається як «політична боротьба людей проти спеціальної ідеології та практики колоніалізму» [50, 11]. В основному він виражається в збройних національно-визвольних змаганнях за незалежність і *деколонізації*, тобто процесі «виявлення та демонтажу колоніальної влади та всіх її форм», у тому числі в існуванні інституційних і культурних сил [50, 56]. Щоб охарактеризувати теорію та практику символічного опору, появу субверсії канонічних текстів, Річард Тердіман увів термін «*контрадискурс імперії*». Згодом постколоніальна теорія його адаптувала. По суті, цей термін означає те саме, що Т. Гундорова називає «постколоніальною модальністю» [68, 7], тобто дискурсивний спротив імперській колоніальній владі.

Ф. Фанон указує, що національно-визвольна боротьба народу є процесом творення нової дійсності, власних цінностей [56, 91], має маніхейський характер та повторює колоніальне зі знаком мінус, оскільки тут уже підкорювач стає втіленням абсолютного зла. У будь-якому випадку антиколоніальний опір, як зазначає Е. Саїд, «змушений відновлювати форми, раніше створені або принаймні вражені чи інфільтровані культурою імперії» [59]. Цей етап передбачає життя всупереч колонізатору, формування національної семіосфери навколо бажання помститися йому. І хоч антиколоніальні явища, як пише М. Павлишин, «протистоять колоніальним структурам, заперечують імперські міфи, витворюючи свої власні, національно-визвольні» [69, 35], проте вони використовують імперські твердження з

протилежним знаком, а отже, зберігають та повторюють їх [70, 227]. У процесі національно-визвольних змагань ідеться про звільнення від політичної залежності, а не долання наслідків психологічної травматизації, тому колонізований творить такий образ себе, який більше властивий жертвам, позначений гіперболізацією позитивних рис, месіанізмом, ідеалізацією та глорифікацією доколоніального минулого. Народ наполягає на праві відновити когерентність власної історії, замість фрагментаризації, здійсненої імперською ідеологією, тому в її нарративному просторі з'являються втрачені структури, постаті. Проте не варто недооцінювати період антиколоніального опору, адже саме в його межах часто формується національна ідентичність.

Після успішної деколонізації чи збройного опору в житті нації, що зазнала гноблення, настає постколоніальний етап. Щоправда, сам термін *«постколоніальне»* використовується в багатьох сферах (від політики, соціології до антропології, економічної теорії), тому поняття розмите. Він з'явився після II Світової війни та мав виключно хронологічне значення. Постколоніальними називали ті держави, які стали незалежними від імперської влади. У пізні 1970-ті роки термін використовувався, щоб характеризувати різні ефекти колонізації. Згодом поглибилося розуміння цього слова під впливом постструктуралізму.

Хронологічне розуміння терміна «постколоніальне» передбачає, що період після здобуття незалежності вписується в лінійну модель «доколоніальне – колоніальне – антиколоніальне – постколоніальне». Проте політична самостійність не завжди означає повне звільнення від влади метрополії. Саме тому Е. Саїд вводить поняття «культурний імперіалізм», зазначаючи, що, фізично залишивши колонії, Захід продовжив своє інтелектуальне й моральне домінування [59], а «повсякденні засоби гегемонії здебільшого творчі, винахідливі, цікаві й передусім практичні» [59]. Тривання імперій – це й школи кадрів, пов'язані з колоніальною практикою (антропологія, компаративні науки тощо), подорожні фотографії, культурний туризм, відповідний контент мас-медіа, американська поп-культура. Проте термін Е. Саїда не

описує всіх сучасних практик домінування та підкорення, що з'явилися після падіння територіальних імперій. Перший президент Гани Кваме Нкрума у 1965 році на позначення форм контролю над державою після здобуття політичної незалежності ввів термін «*неоколоніалізм*» [71]. Він передбачає й культурний імперіалізм, і владу мультинаціональних корпорацій, освітніх центрів. Неоколоніалізм, окрім економічної, культурної, має ще й мас-медійну форму, мета якої, за О. Бойд-Барретом, – нав'язувати фрейми для розуміння та інтерпретації світу таким чином, «який забезпечить інтелектуальну та емоційну підтримку аудиторії імперським маневрам» [72, 101] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Саме тому автори книги «Імперія пише у відповідь...» уживають термін «постколоніальне» щодо всіх культурних надбань, які втягнені в реальність колоніальної влади навіть у її нових виявах [66, 195].

Існує ще й третє розуміння терміна «постколоніальне», якого дотримуються в межах українських постколоніальних студій. Воно пов'язане з розглядом стосунків колонізатора та колонізованого за межами бінарних опозицій, як це було в колоніальному чи антиколоніальному періодах. У розумінні М. Павлишина, постколоніальний підхід витворює власний дискурс шляхом «розмаскування й розмонтування структур культурного колоніалізму і, рівночасно, їхнього продуктивного перевикористання» [70, 223], гри старими культурними міфами [70, 227]. Близьким є й погляд О. Юрчук, яка виділяє такі ознаки цього періоду:

- 1) розгляд відносин між колонією й імперським центром «як шлях втрат, взаємовпливів, здобутків», діалогічність у погляді на себе та противників;
- 2) деконструкція колоніального минулого через деміфологізацію стереотипів;
- 3) пошук власної ідентичності через іронічний аналіз колоніального, антиколоніального, національного та самоаналіз;
- 4) у центрі зацікавленості – сучасне, а не минуле чи месіанське майбутнє [53, 44].

Автори книги «Імперія пише у відповідь...» обов'язковими елементами постколоніального називають:

1) потребу в мові, яка б показала Іншого, була б звільнена від імперських нашарувань, адже саме вона «стає медіумом, через який увічнюється ієрархічна структура влади, <...> установлюються концепти «правди», «порядку», «реальності» [66, 7];

2) переписування канонічних історій із позицій колишньої периферії (раса, дискурс, гендер тощо);

3) розмонтування моделі культури, що будується на ідеї центру та периферії [66, 32];

4) пізнання себе через Іншого без протиставлення йому, що має відбутися у світі не лише колонізованого, а й колонізатора;

5) розмонтування не тільки імперських міфів, а й міфів національно-визвольної боротьби;

6) здобуття колишнім колонізованим голосу, суб'єктності з урахуванням постколоніальної кризи ідентичності (розмите Я), що виростає з досвіду переміщення (дислокація, рабство, міграція тощо) [66, 8-9].

У нашому розумінні «постколоніальне» означає не етап після здобуття політичної незалежності, а створення нової картини світу, що відповідає «здоровому» осмисленню себе з правильною інтеграцією колоніального досвіду. Її поява можлива тільки після послідовної боротьби зі спадком, отриманим від перебування в складі імперії (ідеться як про колоніальні наративи, риторичні топоси, світоглядні структури, так і про антиколоніальні), та долання наслідків психологічної травматизації, пов'язаних із фрагментаризацією ідентичності, позбавленням суб'єктності тощо. Здобуття політичної незалежності не завжди означає формування постколоніальної картини світу. Культурний, мас-медійний чи економічний

неоімперіалізм перешкоджає цьому процесу так само, як і колоніальні чи антиколоніальні світоглядні структури та наративи.

Постколоніальний етап передбачає формування нової ідентичності. Вона повинна враховувати доколоніальний, колоніальний та антиколоніальний досвіди, що мають бути правильно інтегровані в її структуру як такі, що відбулися. Проте в постколоніальній теорії немає єдності щодо характеру цієї ідентичності. Крайній нативізм протистоїть концепції гібридності, уведений Г. Бгабгою [73].

Г. Бгабга визнає реляційний характер постколоніальної ідентичності та наділяє агентністю і колонізатора, і колонізованого. Усупереч Е. Саїду, він використовує концепцію Ж. Дерріди, який критикує дуалістичну онтологію структуралізму. Її основою є поняття *différance*, що передбачає одночасне існування опозицій у нелінійному процесі диференціації. Як зазначає Д. Дорогов, «У понятті *différance* Ж. Дерріда намагався передати «іманентну варіативність» знака щодо самого себе, у собі знак містить багато неідентичних інстанцій чи подій значення. Залишаючи сліди численних зіткнень з іншими знаками <...> ці інстанції знищують поняття центру чи абсолютного значення» [74, 42] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Гібридність Г. Бгабги існує в «третьому просторі» на межі колоніального й місцевого, не є фіксованою й передбачає різницю без ієрархії. Тут усі слова та знаки, як пише С. Злобін, «перебувають у постійному стані перерозподілу смислу й повністю позбавлені своїх означуваних» [75, 202] (пер. з рос. наш – Н. К.), тобто для Г. Бгабги нація, культура, ідентичність – незавершені продукти: вони завжди рухаються. Їхня гібридність «не є просто результатом змішування уже даних ідентичностей чи сутностей», а виступає «складністю живого» [76, 107] (пер. з рос. наш. – Н. К.).

Г. Бгабга стверджує, що культурний образ колонізатора та колонізованого неоднорозмірний, складний, адже другий так само впливає на першого, що видно, наприклад, з проникнення африканських мотивів у західноєвропейське мистецтво ХХ століття (кубізм), міжрасових шлюбів. Нестабільність ідентичності в нього



пов'язана з лаканівською концепцією суб'єктивності. Суб'єкт, за Ж. Лаканом, є нескінченною незавершеною структурою, що постійно бажає цілісності та єдності [77, 112]. Спочатку він не здатен відділити себе від матері. Згодом починає ідентифікуватися з соціальними ролями, які асоціюються з відчуттям утраченої цілісності, але не тотожні їй. Дорослішаючи, особа перебуває в полі циркуляції образів, які маркують її роль, хоче зупинити такий процес. Це дозволило б повернутися до втраченої цілісності з матір'ю, що через свою неможливість викликає тривогу. Ідентичність тут – тільки ідентифікація із чимось. За Г. Бгабгою, ні колонізатор, ні колонізований не є цілісними, але прагнуть цього. Звідси й амбівалентність самої колоніальної ситуації: кожен її учасник хоче ідентифікуватися з чимось, відновити втрачену єдність [77, 113]. Проте колоніальний дискурс намагається представити ідентичності як стабільні, бо це обґрунтовує завоювання, підкорення. Таким чином, у концепції Г. Бгабги агентністю наділяється не тільки колонізатор, а й колонізований, що зумовлює потенціал змін. Будь-який суб'єкт активний, адже намагається вибудувати себе з потоку можливих репрезентацій. Відносини колонізатора та колонізованого більше не розглядаються як односторонній вплив.

За Г. Бгабгою, нестабільність ідентичності колонізованого зумовлена, крім потреби рухатися до втраченої цілісності, ще й тим, що він постійно мімікрує, тобто не має чітких маркерів самовизначеності, намагається бути схожим на колонізатора, але не може ніколи ним стати [75, 202]. Центр імперії впливає на населення підкорених територій через освіту, виховання. Так з'являється «мімічний» клас із метрополійними манерами, смаками, але з диференційними рисами (національність, колір, кров тощо).

Нестабільність та гібридність ідентичності учасників колоніального процесу пов'язана також з іншою концепцією Г. Бгабги, відповідно до якої нація – це ідеологічна нарративна модель, у якій вона є суб'єктом та об'єктом опису одночасно.

Це стосується як імперії, так і підкореного. У наративі суб'єкт хоче зафіксувати певну стабільність нації. При цьому використовується метафора «багато як одне». Проте наратив має гомогенний центр та периферію, що містить знаки, які постійно включені в інші символічні системи, тому й відкриті до культурної передачі [76, 106]. Це зумовлює нестабільність меж сучасної нації, що видно у випадку з колоніальними, постколоніальними народами, мігрантами, мандрівниками. Завжди є більшість, що відстоює чіткість, і меншість, яка за гібридність. З позиції минулого нація ще може бути гомогенною, але з позицій сучасності – тільки живим утворенням у постійному русі. Саме тому Г. Бгабга вводить термін «дисеміНація», який означає «розсіювання значень, часу, людей, культурних меж та історичних традицій» [76, 112] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Подібний погляд на націю має й ізраїльський учений Ювал Ной Харарі, стверджуючи, що тільки люди можуть створити «міжсуб'єктивну мережу смислів <...> що існують лише в нашій спільній уяві» [78, 187], тому їх об'єднують оповіді, зокрема міфи. Нація є одним із них [79].

Нація, справді, є міфом з об'єднавчою функцією, ідеологічним наративом, що організовує життя суспільства, проте концепція гібридної ідентичності, яку запропонував Г. Бгабга, краще застосовується до колишніх колоній, територіально віддалених від метрополії, за умови, що жоден з елементів такої ідентичності не використовується як інструмент неокolonіалізму.

Отже, постколоніалізм та постколоніальна критика виникли в Європі з метою опису, аналізу ситуації в суспільно-політичному житті, культурі, зокрема літературі, колишніх метрополій та колоній. Їхнє становлення пов'язане з іменами Е. Саїда, Ф. Фанона, Гаятрі Чакворті Співак, Г. Бгабги, А. Лумби, Б. Ешкрофта, Аруна П. Мукгерджі та ін. Оскільки постколоніальні студії є багатоваріантною практикою, то не мають уніфікованого термінологічного апарату, проте деякі з понять усе ж утвердилися, наприклад, «колоніалізм», «імперія», «імперіалізм», «антиколоніалізм», «колоніальний дискурс», «образ колонізатора», «образ

колонізованого», «Інший», «іншування», «деколонізація», «контрадискурс імперії», «неоколоніалізм», «постколоніальне» тощо.

### **1.3. Застосування методології постколоніальних студій до вивчення російсько-українських відносин та Революції гідності**

Хоча спочатку постколоніальні студії виникали, щоб пояснити ситуацію в західноєвропейських колоніях, проте згодом ця методологія стала використовуватися з метою дослідження Східної Європи. Для розгляду російсько-українських відносин її застосовували М. Шкандрій, М. Павлишин, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Рябчук, С. Єсельчик, О. Юрчук та ін.

П. Іванишин ствержує, що в українській науці є два варіанти постколоніалізму – постмодерний і націоцентричний. Останній із них заперечує сліпе копіювання методологічних стратегій Заходу та неорганічні способи розв'язання місцевих проблем [80, 7] і пов'язаний із тим, що в мистецтві, крім його провідної естетичної функції, наявні ще й ідейний, інтенційний та духовнотвірний складники [80, 9]. Націоцентричний постколоніалізм потребує, щоб, як твердить автор, «підставою для інтерпретації були пріоритетність збереження й розвитку національно-культурної ідентичності, утвердження її самодостатності (в тому числі літературної) та полеміка на цій світоглядно-естетичній основі з імперськими й космополітичними дискурсами» [80, 48]. Такий підхід, на думку П. Іванишина, уможливили праці С. Андрусів, О. Багана, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, Н. Зборовської, В. Іванишина, С. Квіта, Г. Клочека, Л. Костенко, В. Моренця, М. Наєнка, О. Пахльовської, Р. Харчук, Г. Сивоконя та ін., що викристалізували важливі судження [80, 47]. Постмодерний постколоніалізм починається з книги «Канон та іконостас» Марка Павлишина, де відчутний вплив постструктуралізму з його ідеями демонтажу ідеології за допомогою комічного. Поняття «націоцентричного

постколоніалізму» П. Іванишина, проте, ураховує тільки позаестетичні аспекти творів. Як методологічна стратегія, такий постколоніалізм не може об'єктивно проаналізувати всі нюанси відносин колонії та імперії, відображені в літературі, адже заангажований національною ідеологією та нативізмом.

У зв'язку з тим, що після Російської імперії українські землі потрапляють до складу СРСР, питання характеру постколоніалізму ускладнюється, адже, як пише В. Доній, з'являються суміжні терміни: «посткомунізм», «посттоталітаризм», а також «посттоталітарна свідомість», «постімперська традиція» [81, 324]. Спробу розмежування робить у своїй праці «Картографуючи посткомуністичні культури» В. Чернецький. Дослідник говорить про те, що постмодернізм був явищем першого світу, тобто Заходу, тоді як у другому маємо справу з посткомунізмом, а в третьому – з постколоніалізмом [82]. Схожий погляд і в Аруна П. Муктерджі [83]. Проте український колоніальний досвід не обмежується ХХ століттям. У культурній практиці демонтажу імперських наративів та світоглядних структур можна виділяти окремо роботу з радянськими елементами, проте для становлення «здорової» картини світу нації, що здобула незалежність та повністю емансипувалася від влади метрополії, потрібно демістифікувати ще й ті аспекти, що з'явилися у XVII–XIX століттях. Цей процес термін «посткомунізм» не описує. Поняття «постколоніалізм», зважаючи на імперську природу контролю й завоювання територій СРСР, здатне охопити засоби та способи руйнування як радянського спадку, так і спадку XVII–XIX століть та нову картину світу, яку створює нація після повної, у тому числі дискурсивної, емансипації від влади метрополії з урахуванням правильно інтегрованого колоніального та антиколоніального досвіду.

Застосування виробленої в західному науковому світі постколоніальної теорії до вивчення ситуації в Східній Європі, безумовно, вимагає коректив і з огляду на те, що Російська імперія завойовувала не віддалені, а прилеглі території. Така близькість кордонів, як твердить Є. Томпсон, призвела до затемнення справжньої природи

відносин між метрополією та підкореним після появи Радянського Союзу [84]. До того ж унаслідок ідеологічної роботи розмивалася межа між етносами, що надалі зумовило появу тези О. Еткінда про «внутрішню колонізацію» [85], відповідно до якої Росія «колонізувала саму себе, освоювала власний народ» [86] (пер. з рос. наш. – Н. К.), адже місіонерство, екзотичні подорожі були націлені всередину. Ця думка базується не на постколоніальному погляді на світ, а на імперському, де немає місця окремим націям. До того ж, як зазначає М. Рябчук, Україна була не Сходом щодо Російської імперії, а джерелом західних впливів, а сама Російська імперія зазнала орієнталізації з погляду європейських дискурсів [69, 27]. Він також твердить, що дискримінація тут мала не расовий, а мовний характер [69, 11]. Використання російської мови як складової обґрунтування неоімперських прагнень Російської Федерації в ХХ столітті, як уже зазначалося, проблематизує й питання характеру постколоніальної української ідентичності та застосування концепції гібридності Г. Бгабги для її опису.

Незважаючи на ці відмінності, механізми підкорення й домінування Російської імперії та Радянського Союзу були такими ж, як і в західноєвропейських колоніях: обмеження прав, інституцій українців, ліквідація судочинства, масове переселення росіян на українські території [69, 17], створення колоніального дискурсу зі сконструйованими на основі бінарних опозицій образами колонізатора та колонізованого.

Хоча Є. Томсон твердить, що західний колоніалізм накопичував і владу, і знання, що пізніше обґрунтовували домінування, а російський – в основному владу [84], проте на практиці Російська імперія просто не розвинула такої кількості наукових дисциплін для вивчення підкорених територій, а колоніальний дискурс було сформовано передусім за допомогою художньої літератури та збирання фольклору.

*Колоніальний дискурс Російської імперії* передбачає конструювання образу України в російському письменстві за допомогою образів, наративів, художніх засобів, що представляють її як нижчу, примітивну. М. Шкандрій виділяє такі його складники:

1. Україна – це неупорядковане анархічне прикордоння.
2. Існує єдиний «руській» народ з однією мовою, що має різні діалекти або архаїчні форми, та культурою.
3. Влада, безмежність, слава Російської імперії.
4. Необхідність самодержавства в такій великій країні.
5. Росія має цивілізаційну місію, що виражається в русифікації та закликах охороняти християнський світ. Москву проголошено «третім Римом», а самодержавство, православ'я, народність – принципами російської унікальності. Панслов'янizm став місцевим варіантом месіанізму.
6. Органічна російська нація суголосна з баченням нації як живої істоти, де головою є «держава», а отже, усі частини тіла, у тому числі й Малоросія, мають її слухатися.
7. Обґрунтування легітимності експансії тим, що менші та слабші народи мають підпорядковуватися духовно та культурно вищій Росії, яка виконує серед слов'ян ще й централізаторську функцію [87].

Щоб обґрунтувати «спасенну» асиміляцію, потрібно було сконструювати відповідний образ підкореного, що потребує розвитку. Спочатку Україна інтерпретувалася як своєрідна пасторальна ідилія, яку М. Шкандрій описує так: «цей природний рай зображували як край, що породив естетично обдарований народ, який любить музику та пісні, й художників, які з насолодою змальовують красу тієї землі. Простолюд змальовували в оточенні сільської ідилії: цей народ ліричний та емоційний; його житла вихваляли за охайність і внутрішнє оздоблення <...>; ним захоплювалися за його барвисті мистецтва й ремесла, його щирі поборжність,

вишукані манери, чесність, гостинність і вірність патріархальним традиціям» [87, 133]. Проте така країна перебувала ніби в анахронічному просторі – законсервованому минулому. Згодом цей образ здобув нову інтерпретацію в душі світоглядної парадигми Просвітництва. У ній минуле інтерпретувалося як примітивне та варварське, а глорифікація звичаїв і традицій, як твердить М. Шкандрій, стала одночасно констатацією їхньої відсталості [87, 135]. Українському народові відмовили в наявності вищої культури, натомість приписали лише фольклорну, яка має усний характер, не пов'язана з письмом, а отже, із цивілізацією. Таким чином і творилася типова дихотомія метрополії та колонізованого.

Колоніальний дискурс Російської імперії був використаний Радянським Союзом. Культурна політика тут реактуалізовувала окремі наративи й риторичні топоси, часто модифікуючи їх, та додавала нові, сконструйовані на основі бінарних опозицій. У підсумку *образ українців у колоніальному дискурсі* складається з таких тверджень:

- 1) українці – братній народ росіян (міфологема «триєдності» руської нації, що утворилася за радянських часів, міф про Київську Русь як колиску братніх народів);
- 2) українське суспільство – це народна фольклорна культура, рустикальне середовище;
- 3) Україна – пасторальна ідилія;
- 4) Україна – це екзотична південно-західна околиця;
- 5) українці вайлуваті й ліниві;
- 6) українська мова та культура второсортні, непрестижні, непопулярні серед еліти;
- 7) серед українців є «бандери» та «націоналісти», які становлять небезпеку. Це модифікація міфу про Україну як «галицьку» вигадку [88, 228-229].

Як і будь-яка колонізована нація, в умовах дискурсивного та фізичного насилля українці інтеріоризували думку імперії про себе, тобто витворений нею образ колонізованого, що породило комплекс меншовартості, який М. Рябчук називає

негативним self-image (автостереотипом), пов'язуючи його з поняттями «хохли», «малороси» (ті, що піддалися колонізації) та «западенці», «бандерівці» (ті, яких не вдалося колонізувати) [69, 205]. Він також пише про гіперпозитивний self-image (автостереотип), що є наслідком екстеріоризації комплексу неповноцінності та передбачає ідеалізацію себе, одержимість щодо питань мови, культури, ідентичності, глорифікацію минулого та пошук коренів нації в донаціональну епоху, демонізацію ворога, месіанізм [69, 13-15].

Гіперпозитивний автостереотип є частиною антиколоніального опору, у межах якого формується українська національна ідентичність. До цього часу про неї говорити не варто. Поняття модерної національної ідентичності в Європі з'являється в добу романтизму й замінює релігійну та регіональну. У цей час українська еліта досліджує старовинні документи, фольклор, щоб довести свій дворянський статус, але врешті на основі зібраного розуміє, що її народ відрізняється від російського, далі з'являється регіональний патріотизм, що переростає в антиімперську боротьбу, а потім у масовий рух. Це є підставою формування національної ідентичності, яка в Східній Європі конструюється, як зазначає Я. Грицак, на основі етнічного принципу [89], а не економічного (як в Америці) чи політичного (як у Західній Європі), тому інтелігенти кінця XVIII – початку XIX століть можуть мати гібридну українсько-російську тожсамість (наприклад, М. Гоголь). Далі ж ця позиція стає неможливою, адже європейці починають ідентифікувати себе з націями, а перед малоросами відкривається реальна альтернатива імперській асиміляції.

У контексті антиколоніального опору в XIX столітті українська інтелігенція пропагує народництво, створивши віртуальний образ власного етносу, проте він, як і сама народницька ідеологія, не може бути виключно позитивним явищем, до того ж його в украї міфологічній формі згодом адаптовано до потреб соціалістичного оспівування мас [69, 86]. Контрадискурс імперії в XX столітті продовжили



формувати Леся Українка (доповнивши його фемінізмом як бунтом проти імперської патріархальності) та шістдесятники й дисиденти.

За О. Юрчук, *антиколоніальна українська модель* передбачає :

- 1) міфологізацію нації через міфологізацію часу (ушляхлення минулого, віра в краще майбутнє);
- 2) романтичну концепцію національного (месіанство, зацикленість на майбутній свободі, шлях до якої – через страждання);
- 3) індивідуальну модель боротьби, де лідери стають месіями або жертвами;
- 4) монологічність у погляді на себе та ворога [53, 40-43].

Перебування у складі імперій зумовило появу великої кількості непродуктивних явищ, світоглядних структур у житті українського суспільства: комплекс меншовартості, гіперпозитивний та негативний автостереотипи, монологічність української культури, що не передбачає діалогу, є закритою системою, де інформація переоцінюється чи гіперболізується, превалює захисна реакція над конструктивною [69, 105].

Постколоніалізм як методологічна стратегія в дослідженні Революції гідності вже був використаний у низці праць. М. Слабошпицький у книзі «Гамбіт надії. Україна: констатації, виклики, сподівання» розглядає цю подію як закономірний процес дерадянзації, супроводжуваний «ленінопадом» [90, 51], руйнуванням атавізмів СРСР [90, 71]. Автор зазначає, що найпершим завданням Майдану є прощання з колоніальним, романтизованим минулим та викреслення його знаків із наявної концептосфери нації: «Ми сидимо глибоко в постколоніальному, пострадянському, постгеноцидному навіть не вчора, а позавчора, і нам треба докласти немало зусиль, щоб виповзати з нього у день сьогоднішній» [90, 118]. Про Революцію гідності як про завершення перехідного періоду посттоталітарного та посткомуністичного суспільства говорить і Я. Поліщук [36, 37].

Постколоніальний інтерпретаційний дискурс представлений також англомовними публікаціями в міжнародному науковому журналі «AbImperio», що спеціалізується на вивченні націоналізму та «нової імперської історії» на пострадянському просторі. Серед них стаття «Україна 2014: перша постколоніальна революція. Вступ до форуму» І. Герасимова. У ній Майдан розглядається як складний симбіоз постколоніальної та національної революцій, у результаті яких українці отримали власний голос [91, 23], емансипувалися від ментальної мапи Росії в конструюванні тожсамості [91, 26], використали європейський вибір як рамку для формування цінностей [91, 29], повернули в простір політичного символізму та міфології структуру УПА-ОУН, маргіналізовану радянською пропагандою, вибудували гідність шляхом креативної інкорпорації міфологем російського телебачення у власну концептосферу [91, 30-31], а головне – виробили гнучку постколоніальну постмодерну, а не сталу штучну ідентичність, названу автором «українською гібридністю» [91, 34] (тут і далі пер. з англ. наш. – Н. К.), суть якої полягала у визнанні представниками української нації білінгвів та екстраполяції смислової сітки слова «бандерівець» навіть на єврейське населення [91, 35]. У результаті фіксації таких змін автор робить висновок: «З революцією 2014 року постмодернізм закінчився в Україні. <...> Цей мужній новий світ нагадує високу модерність <...> із саможертвними героями, колективними імпровізаціями й складною самоорганізацією» [91, 36]. Він також акцентує увагу на динамічності, природності нового українського буття, що не детермінується віртуальною реальністю пропаганди та ЗМІ [91, 40].

Роль Майдану у формуванні наукової постколоніальної парадигми описано в статті «Український Майдан як остання антирадянська революція» С. Жука, у якій наголошується на тому, що тільки після Революції гідності американський та європейський історичні дискурси відмовилися від московоцентричного підходу до

вивчення політичної, соціальної, культурної й економічної ситуацій при аналізі пострадянського простору [92, 207].

У статті «Майдан як симптом: травма, рана і крипта» Т. Гундорова аналізує Майдан як травму, яка руйнує сталий хід речей, «перетворюється на <...> «крипту», розміщену не на цвинтарі, а в серці Києва» [93], яку потрібно відпустити, щоб будувати майбутнє. Вона сприймає Майдан «як ілюстрацію до своїх теоретичних концепцій» [93], висловлених у книзі «Транзитна культура». Травма такого характеру передбачає «Сучасне <...> хворе травматичним минулим» та перенесення симптомів із минулого в майбутнє [93]. Дві терапевтичні практики, що лікують посттравматичну свідомість, були використані на Майдані: «посттравматична пам'ять» (фото, відео, фільми, спогади учасників чи свідків подій, перетворення об'єктів Майдану на артефакти), «травматичний кіч» (мас-медійні спектаклі, предмети, що стали предметами масового чи туристичного споживання) [93]. У статті «Лузер іде на Євромайдан» Т. Гундорова теж розвиває концепції з книги «Транзитна культура», говорячи, що Євромайдан зафіксував генераційний розрив, адже був створений новим поколінням (студентами), але не без участі лузерів – покоління з 1990-2000-их років, що свідомо обрало позицію аутсайдера, нонкомформіста, щоб «відвоювати внутрішню свободу і від офіційного соціуму, і від медійних симулякрів» [94].

Проте жодна із цих праць не врахувала складного та багатовимірного характеру Революції гідності, пов'язаного з історичними та дискурсивними процесами в історії України. Здобувши політичну незалежність, нація мала перейти на *постколоніальний етап*, що передбачає демістифікацію чи демонтаж колоніальних та антиколоніальних світоглядних структур і наративів із подальшою маргіналізацією або креативним перевикористанням їх, та творення нової, діалогічної *постколоніальної картини світу*, у якій:

– колишня колонія має голос, суб'єктність, вибудовує цілісну, замість фрагментаризованої імперським насиллям, ідентичність, «одужавши» від

колоніальної травми, правильно асимілювавши прожитий та проговорений колоніальний та антиколоніальний досвід;

- об'єктивно осмислюються образи себе (без надмірної ідеалізації, глорифікації) й ворога, тобто агентів імперії (без демонізації, дегероїзації);
- не домінує захисна реакція в культурі, отже, образи знакових для національної ідентичності постатей, подій відкриті до нових креативних інтерпретацій;
- у центрі перебуває сучасне, а не ідеалізоване минуле чи омріяне майбутнє;
- існує мова для опису місцевої ситуації, буття поза колонізатором та досвідом опору, вираження етнокультурних цінностей, а суржик як голос того, хто мімікрує, або зникає, або виконує стилістичні функції;
- з'являються нові свята, відновлюється тяглість історичного нарративу, у який повертаються викреслені імперською ідеологічною роботою (ОУН-УПА, Холодний Яр) чи національно-визвольними міфами постаті, події або переосмислюються ті явища, інтерпретація яких була викривлена. Наприклад, про роль антиколоніального дискурсу ОУН-УПА в контексті декомунізації та боротьби за європейську ідентичність пише Я. Примаченко [95].

Для вербалізації нової картини світу мають з'явитися наративи та риторичні топоси, що не базуються на ієрархізованих бінарних опозиціях і не містять проявів травматизації.

90-ті роки ХХ століття, коли Україна здобуває політичну незалежність, є часом розпаду колишньої територіальної імперії, яка, проте, паралельно входить у фазу економічного (утворення Співдружності Незалежних Держав), культурного та масмедійного неоімперіалізму (спільний простір масової культури, телебачення, мова). Одним з інструментів неокolonіальної російської експансії є доктрина «русского мира». Л. Якубова, В. Головка, Я. Примаченко в аналітичній доповіді «Русский мир на Донбасі та в Криму: історичні витоки, політична технологія, інструмент агресії» визначають цей термін у вузькому розумінні як «ідеологічний науковоподібний

продукт (ідеологема), покликаний обґрунтувати унікальність Росії, *русской цивилизації*, росіян та надати ваги їхнім претензіям на лідерство далеко за межами сучасних кордонів Російської Федерації» [96, 20], а в широкому – як системну технологію, що передбачає підвищення впливу Російської Федерації на держави, у яких існують російськомовні громади, та держави пострадянського простору, дестабілізацію ситуації на Заході, утворення нових геополітичних блоків на основі протистояння лібералізму та демократії [96, 20]. Здобувши політичну незалежність, українська нація не сформувала постколоніальну картину світу, а натомість продовжила використовувати колоніальні та антиколоніальні наративи й світоглядні структури та увійшла в зону впливу неокolonіалізму Російської Федерації. Ситуація ускладнилася неоднорідністю українського суспільства, що розділилося на:

– гібридну нейтральну частину, яка не виходить за межі *колоніальної картини світу*, надалі або мімікруючи, або / і на рівні побутових звичок, громадянської свідомості, певних ритуалів, свят, топоніміки, крилатих висловів, автостереотипу перебуває в семіотичній колоніальній оболонці, створеній Російською імперією та СРСР, або / і використовує російську мову незалежно від ставлення до національної ідеї України;

– патріотів, що перебувають у межах *антиколоніальної картини світу*, підтримують етнічну концепцію нації, використовують уже анахронічну в умовах незалежності риторику деколонізації та національно-визвольних змагань;

– інтелектуальну меншість, що ще з 80-их років ХХ століття починає у своїй літературній творчості демонтувати колоніальні, зокрема радянські, світоглядні структури чи говорити про потребу культурної сепарації від Росії й перебуває в межах *постколоніальної картини світу*, але її наративи не є масовими.

В умовах домінування колоніально-антиколоніальної картини світу та засобів її вираження в знаках різних семіотичних систем, потреби протистояти російському неоімперіалізму, долання симптомів колоніальної травми, поява нового світогляду,

що демонтує колоніальні, антиколоніальні, неокolonіальні стереотипи, наративи й запропонує більш відкритий багатозначний погляд без опозицій та ієрархій, стали необхідністю. Революція гідності увібрала в себе голоси трьох груп українського суспільства, тому не була чистою постколоніальною революцією чи сумішшю постколоніальної й національної революцій, як твердить І. Герасимов [91]. Вона почалася як протест проти влади, корупції та відмови від вступу до ЄС, що фактично означало збереження економічного неоімперіалізму Російської Федерації. Влада в дискурсі Революції гідності часто поставала ретранслятором культурних смислів колишньої імперії та неокolonіальної доктрини «русского мира». Під час цієї події дуже чітким був антиколоніальний голос у патріотичній риторичній риториці, наповненій пафосом боротьби проти Росії. Проте саме Революція гідності стала чи не одним із перших явищ, яке на рівні масової свідомості оприявило опір мас-медійному, культурному неоімперіалізму, заявило про потребу інформаційної війни проти «русского мира» та декомунізації географічного простору як різновиду деколонізації. Повністю подолати постколоніальний синдром не вдалося, адже навіть сьогодні залишилися колоніальний (пасивність, перекладання відповідальності на владу), антиколоніальний (нездорова глорифікація себе та своєї історії, крайня демонізація ворога, осмислення світу в межах дихотомії «ми / вони») рівні осмислення ситуації.

У такому контексті Революція гідності була й постколоніальною революцією, й антиколоніальним опором, і боротьбою проти різних форм неоімперіалізму Російської Федерації, особливо медіаімперіалізму. Дискурсивний спротив неокolonіалізму здійснювався в дописах соціальних мереж, літературі, публіцистиці, блогосфері, постфольклорі. Незважаючи на таку неоднорідність, Революція гідності зумовила поворот українського суспільства до постколоніальної картини світу, частково навіть забезпечила появу придатних для її вербалізації наративів. Це було б неможливо без двох процесів, які відбувалися в її дискурсі чи оприявнилися в ньому: долання симптомів колоніальної травми з усіма наслідками для ідентичності та

демонтажу, демістифікації чи хоча б гіперболізованого представлення колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних стереотипів, ідей, образів, меседжів.

Складний та неоднорозмірний з погляду постколоніальної теорії характер Революції гідності зумовив і специфіку текстів, що входили до її дискурсу. Вони представляють різні картини світу – антиколоніальну чи постколоніальну. Але більшість із них гібридні, адже одночасно реагують на потребу творення нових наративів, демонтажу непродуктивних світоглядних структур та опору в інформаційній війні ідеологемі «руського мира». Умовно їх можна поділити на ті, що належать до високої (наприклад, романи С. Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан», О. Захарченко «Вертеп. #Роман про Майдан», п'єси Н. Самчич «Богдан-2014») та низької (наприклад, «Щоденник україножера» І. Семесюка, «Смерть малороса» А. Мухарського) культур. Частина з них узагалі позбавлена естетичної вартості, належить до низькопробного чи дилетантського письма, про що неодноразово зазначали в проаналізованих вище книгах чи статтях літературознавці. Проте саме в них відбувалися важливі для побудови постколоніальної картини світу попередні процеси боротьби з колоніальними, антиколоніальними, неокolonіальними стереотипами й наративами та здійснено пошук нових форм, тем, образів, засобів. Ідеться про блог «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», що дав початок двом томам «Історії України від Діда Свирида», різноманітну творчість представників Мистецького Барбакану, тематично-ідейний та образний спектр якої продовжили книги, оприлюднені у видавництві «Люта справа».

Витворений Революцією гідності дискурс не може бути повністю досліджений за допомогою класичної літературознавчої теорії, особливо в аспекті долання світоглядного спадку імперії та становлення постколоніальної картини світу. Недостатньо тут буде й постколоніальної критики, націленої на літературу. Постколоніалізм у поєднанні з інтертекстуальним, дискурсивним аналізами, студіями травми, філологічним методом може стати потужною методологічною основою для

аналізу дискурсу подій такого типу. Проте й вони не здатні вичерпати всіх можливих інтерпретацій Революції гідності та її окремих складників.

Отже, методологічний апарат постколоніальних студій застосували до розгляду українсько-російських відносин та Революції гідності М. Шкандрій, М. Павлишин, Т. Гундорова, М. Рябчук, С. Єкельчик, О. Юрчук, І. Герасимов, С. Жук, М. Слабошпицький та ін. Незважаючи на відмінність між Російською імперією, Радянським Союзом та західноєвропейськими імперіями, механізми підкорення та домінування залишалися такими ж, тому існував відповідний колоніальний дискурс з вибудованими на основі бінарних опозицій образами українців і росіян. Зі здобуттям незалежності нація не перейшла на постколоніальний етап, не витворила відповідну картину світу. Революція гідності частково забезпечила ці процеси та заявила про потребу участі в інформаційній війні проти «русского мира».

## **Висновки до Розділу 1**

Отже, Революція гідності (листопад 2013 року – вересень 2014 року) є багатоаспектним явищем, що починається як протест проти влади та відмови від євроінтеграційного курсу України, а завершується актуалізацією питань національної ідентичності, боротьби з імперським спадком, демонтажу колоніальних, антиколоніальних світоглядних структур, протистояння культурному та масмедійному неоімперіалізму в інформаційній війні. Така внутрішня неоднорівність цієї події зумовила появу декількох інтерпретаційних парадигм: історико-політологічної (В. Головченко, М. Кучерук, О. Гордійчук, І. Тукаленко, Г. Сасин, С. Михальчук, Т. Снайдер, І. Загребельний), філологічної (С. Жаботинська, С. Філоненко, Я. Поліщук, М. Рябченко, К. Родик, О. Коцарев, Г. Горішна), культурологічної (Ж. Денисюк, Н. Мусієнко, І. Демченко).



Мистецтво в цілому та література зокрема, витворені під час соціальних катаклізмів, характеризуються гострою актуальністю, використанням образів, риторичних топосів із нехудожніх практик, алюзій на явище, що зумовило їхню появу, виконують естетичну функцію та функції реагування на подію, вираження авторського досвіду її проживання, передачу суспільно значущих смислів. Оскільки інтерпретація таких текстів неможлива без урахування контекстів, то для їхнього аналізу варто використовувати поняття «дискурсу». Дискурс Революції гідності – це сукупність текстів різних знакових систем у нерозривній єдності з їхніми історичними, психологічними, ідеологічними контекстами, що включають мистецькі (твори літератури, у тому числі мережевої, живопису, музики, стріт-арту, фотографії, перформанси, фільми тощо), немистецькі (радіомарафони, публіцистика, контент соціальних мереж, наукові розвідки) практики та практики, що перебувають на помежів'ї (постфольклор, проекти «усної історії») й об'єднані цінностями учасників протесту, законами формулювання істинності тверджень, спільними ідеями, комунікативними інтенціями, образами, темами, стилістикою. Незважаючи на естетичну вартість та художню вправність, усі складники дискурсу Революції гідності націлені на пошук нових чи актуалізацію вже вироблених мистецтвом засобів для відтворення світоглядних змін.

Контекстом Революції гідності є не тільки внутрішньополітична ситуація 2013 – 2014 років, а й проблеми ідентичності українців, циркулювання в їхній свідомості численних колоніальних, антиколоніальних світоглядних структур, постколоніальний синдром та неокolonіальні прагнення Російської Федерації. Саме тому одним із методологічних інструментів для аналізу її дискурсу є постколоніалізм та постколоніальна критика.

Постколоніалізм та постколоніальна критика виникли в західноєвропейській науці для переосмислення культури, зокрема літератури, політичних і світоглядних конфігурацій колишніх імперій та колоній, проте здатні пояснити ситуацію й на

пострадянському просторі. Представлені працями Е. Саїда, Ф. Фанона, Г. Бгабги, Гаятрі Чакворті Співак, Ані Лумби, Б. Ешкрофта, Аруна П. Мукгерджі та ін. Постколоніалізм існує і як науковий міждисциплінарний метод, і як ідеологічний дискурс. До його термінологічного апарату входять поняття, що відображають різні етапи взаємодії метрополії та колонії із супровідними явищами:

1) колоніалізм та імперіалізм (із витворенням відповідного колоніального дискурсу, у якому образи колонізатора та колонізованого будуються на основі бінарності, іншування (коструювання Іншого), та з подальшою інтеріоризацією цієї картини світу колонізованим, що вдається до мімікрії);

2) антиколоніалізм (виражається в національно-визвольній боротьбі, збройному протистоянні та деколонізації з витворенням контрадискурсу імперії як форми символічного опору);

3) неокolonіалізм (проявляється у збереженні влади колишньої імперії над економічним, мас-медійним та культурним простором уже політично незалежної країни):

4) постколоніалізм (або етап після здобуття незалежності, або характеристика явищ, утягнених у реальність колоніальної чи неокolonіальної влади, або період демонтажу колоніальних світоглядних структур із подальшим витворенням нової картини світу поза межами бінарних опозицій, доланням колоніальної травми та її наслідків для ідентичності).

В Україні цей метод широко не використовується, проте застосовувався для аналізу російсько-українських відносин та української й російської літератури М. Шкандрієм, М. Павлишиним, М. Рябчуком, Т. Гундоровою, В. Чернецьким, О. Юрчук, П. Іванишиним та ін.

За допомогою фольклору та художньої літератури Російська імперія витворила колоніальний дискурс, у якому метрополія наділяється ознаками цивілізованості, духовної та культурної вишості, обґрунтовується необхідність самодержавства та

підкорення, існування єдиного «руського» народу. У ньому сформовано образ України як пасторальної ідилії, екзотичної околиці зі второсортною непрестижною мовою та фольклорною культурою, лінивим, вайлуватим населенням, серед якого є окрема небезпечна частина, що не піддається колонізації, – «бандери» й «націоналісти». Інтеріоризація думки імперії про себе зумовила появу в українців комплексу меншовартості, або негативного self-image, а екстеріоризація – гіперпозитивного self-image, що проявляється в одержимості щодо мови, культури, тожсамості, ідеалізації себе та свого минулого, виведенні коренів нації з донаціональних епох.

Поява модерної національної ідентичності в добу романтизму відкриває перед українцями альтернативу імперській асиміляції, що зумовлює конструювання антиколоніального дискурсу, якому, за О. Юрчук, характерні монологічність погляду на світ, міфологізація часу через глорифікацію минулого та омріяного майбутнього, інтерпретація образів лідерів як месій або жертв, зацикленість на стражданні як шляху до свободи тощо.

Здобувши незалежність, Україна не змогла повністю емансипуватися від влади колишньої імперії та неокolonіальних прагнень Російської Федерації у світоглядному, економічному, культурному, мас-медійному планах. Революція гідності стала тією подією, що заявила про потребу протистояння в інформаційній війні ідеологемі «руського мира», демонтажу колоніальних, неокolonіальних, антиколоніальних світоглядних структур та наративів, долання симптомів колоніальної травми, що інтенсифікувало процес переходу на постколоніальний етап із відповідною картиною світу, у якій образи себе та ворога не побудовані на основі ідеалізації, дегероїзації, демонізації, колишня колонія здобуває голос, агентність та суб'єктність, цілісну ідентичність з правильно інтегрованим різномірним досвідом, позбавляється захисної реакції в культурі, роблячи її відкритою до діалогізму інтерпретацій, відновлює тяглість історичного наративу, продовжуючи його новими

подіями, святами, концентрується на сучасному, бутті поза колонізатором і бажанні помсти йому, витворює мову для опису нової дійсності.

Постколоніальний інтерпретаційний дискурс Революції гідності спорадичний та несистемний. Він представлений працями І. Герасимова, Т. Гундорової, С. Жука, Я. Поліщука та частково книгою «Гамбіт надії» М. Слабошпицького. Постколоніалізм є одним із доцільних методів аналізу мистецького, немистецького та суміжного матеріалу, інспірованого Революцією гідності, який оприявнює процес демонтажу непродуктивних залишків колоніально-антиколоніальної картини світу, участі в інформаційній війні проти неоколоніалізму, долання наслідків травматизації народу внаслідок імперського фізичного та психологічного насилля, проте й він не здатен вичерпати всіх можливих інтерпретацій.

## РОЗДІЛ II. КОЛОНІАЛЬНА ТРАВМА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ: СИМПТОМАТИКА ТА ОДУЖАННЯ

Наслідком одноразового чи повторюваного акту насильства, катастрофічної події, втрати часто стає психологічна травма, яку визначають «як досвід, що не був до кінця пережитий, що опирається усвідомленню, ховається від свідомості» [97, 303]. Вона можлива як на індивідуальному, так і на колективному рівнях. У II половині ХХ століття в західноєвропейській і північноамериканській гуманітаристиці усталилася традиція студій травми [98, 26] із центральними темами: Голокост, Перша та Друга світові війни, Холодна війна, Хіросіма, Чорнобиль, Голодомор, боротьба з тероризмом [99, 44]. Вона представлена вже класичними роботами Д. ЛаКапри [100], Дж. Мітчелл [101], Ш. Фелман і Д. Лауб [102], Ф. Анкерсмита [103]. У літературознавстві застосування методології студій травми пов'язане з ім'ям Кеті Карут та її основоположними працями «Література на згарищі історії» [104], «Незатребуваний досвід: Травма, наратив та історія» [105] й виділенням окремих жанрів – романів генераційної травми [106] чи постколоніальної травми [107].

Студії травми в основному зосереджені на вивченні катастрофічних досвідів ХХ століття, проте існування імперії завжди пов'язане з повторюваним епістемологічним, психологічним чи фізичним насильством, що призводить до травмування цілого народу, який опинився в статусі колонії. Джудіт Герман, вивчаючи наслідки насильства від знуцань у сім'ї до війни й політичного терору, зазначає, що травма в дорослому віці руйнує структуру особистості, а в дитинстві – формує та спотворює її [108, 167]. До складу імперії народ міг увійти, навіть маючи державність і національну ідентичність. Незалежно від цього статус колонії завжди пов'язаний із багаторівневим насильством, деструктивно впливає на менталітет, автостереотип, тожсамість спільноти. Здобутки студій індивідуальної психологічної травми можна екстраполювати на пояснення та розуміння травми колективної.

Оскільки українці тривалий час перебували під владою імперій: Австро-Угорської, Російської, СРСР – і почали творити національну ідентичність саме в цей період у межах антиколоніального опору, то вона була спотворена впливом метрополії. Багаторівневе насильство фрагментаризувало тожсамість суспільства, зумовивши його гібридність та креолізацію, появу одночасно гіперпозитивного автостереотипу й комплексу меншовартості. Останнє можна пояснити тим, що травма викликає в людей потребу змінювати реальність у своїй голові за допомогою дисоціації або виправдовувати її власною вродженою зіпсованістю. Часто вони вдаються до жертв, щоб зберегти відчуття вартості, і, як зазначає Дж. Герман, «приймають на себе ідентичність святого, обраного для мучеництва» [108, 183], що перегукується з вірою народу у свою месіанську роль. «Такі суперечливі ідентичності – принижена та велична самість – не можуть інтегруватися» [108, 183], а це не дозволяє створити цілісний образ себе й залишає його фрагментарним. Складність механізму травми полягає ще й у тому, що, як стверджує Роберт Джей Ліфтон, вона створює друге «я», травмоване, яке має бути реінтегроване з нетравмованим [109, 35-36]. Нація на постколоніальному етапі повинна не вдаватися до заперечення болісного досвіду, а визнати факт його наявності та переосмислити.

Якщо нації формувалися чи перебували в умовах примусу, контролю, насильства, то вони погано адаптуються до «дорослого» самостійного життя, тобто незалежності, бо мають проблему з базовою довірою (обережне ставлення до влади та інших народів), автономією, ініціативністю (відсутність пасіонарності, громадянської відповідальності, суб'єктності). Травмований ніби застрягає в минулому, повторно переживаючи досвід у формі інтрузивних симптомів. Нейрофізіологічне обґрунтування цього явища надав Бессель ван дер Кольк: «Наш розум мав би переживати один за одним моменти теперішнього і деформувати минуле так, щоб ми могли функціонувати у теперішньому й ретельно готуватися до майбутнього. Під час травматичного стресу цей процес порушується (він тримає нас

у минулому)» [110, 222]. Не спрацьовує інтегративна функція мозку, погіршується комунікація між окремими його частинами, які можуть бути ушкоджені, фрагменти негативного досвіду починають мати власне окреме життя. На нейрофізіологічному рівні травмований щоразу в спогадах переживає травму так само, як і вперше. Окрім гіпермнезії, можливі також амнезія як механізм витіснення, стійка депресія, дисфорія, безнадія та відчай (сприйняття в рамках «у нас усе погано»), соматичні скарги (у літературі травмованої нації повторюваним є образ хворого тіла), концентрація на кривднику, бажанні помститися йому, пошук рятівника. У дискурсі Революції гідності останні дві проблеми представлені постійною апеляцією до образів росіян, В. Путіна, комуністів, із якими потрібно боротися, та ідеалізацією ЄС, що має прийти на допомогу. Усі ці симптоми є ознакою посттравматичного стресового розладу, що в колонізованому суспільстві виявляється й після здобуття незалежності у вигляді постколоніального синдрому.

Джудіт Герман називає такі **необхідні стадії одужання після травматичного досвіду:**

- *установлення безпеки*, тобто здобуття контролю над тілом та середовищем;
- *пам'ять та оплакування*, що, крім проговорювання, передбачає ще й відновлення зв'язку поколінь та інкорпорування травматичної історії в сімейну історію;
- *відновлення зв'язку з повсякденним життям, прощання зі зруйнованим старим «я» та створення нового, розпізнавання сформованих у травматичному середовищі рис, прийняття їх і визнання позитивних аспектів деяких із них*. На цьому етапі найважливіше навчитися функціонувати поза системою, де домінантною смисловою фігурою є кривдник. Ідеться про відновлення власної гордості, «Таке здорове захоплення собою відрізняється від гіпертрофованого відчуття особливості, поширеного серед жертв, які таким чином компенсують відчуття відрази до себе та неповноцінності» [108, 344]. Одужання пов'язане з побудовою нових стосунків, що

передбачають здатність довіряти, мати автономію, ініціативність, ідентичність, приватність.

У житті нації, територія якої піддавалася колонізації, перший етап – установа безпеки – настає зі здобуттям незалежності. Далі важливо не тільки проговорити та оплакати власні травми, повернути замовчувані сторінки історії, а й позбутися властивого опору дихотомічного сприйняття світу, за якого опозиція «ми / імперія» набуває семантики «абсолютне добро / абсолютне зло». Замість такого бінарності, має з'явитися діалогічність у сприйнятті себе та ворога. Для цього варто інкорпорувати колоніальний досвід у нову ідентичність як такий, що вже відбувся й впливав на формування нації, узяти на себе відповідальність за, наприклад, колабораціонізм еліт із владою метрополії. Не менш важливим є й плюралізм в осмисленні знакових для народу та його тожсамості фігур і символів. У межах антиколоніального опору їх захищали сакральним колом недоторканності та єдиною можливою інтерпретацією. Варто також урахувати, що три стадії одужання, названі Джудіт Герман, не відбуваються лінійно, тому часто елементи однієї з них можуть проявлятися лише після проходження інших.

Революція гідності, з одного боку, ознаменувала долання великої кількості симптомів колоніальної травми, а з іншого – сама була травматичною подією через сутички учасників протесту з представниками силових структур, загибель Небесної Сотні та початок протистояння на Донбасі, тому її дискурс містить багато різнокодових текстів, у яких демонтуються імперські структури, виявляється симптоматика одужання, а їхнє створення часто є актом оплакування, проговорювання, пам'яті.



## 2.1. Дискурс Революції гідності як місце проговорювання колективної травми та символічного «дорослішання» нації

Реконструкція травми, тобто процес створення нової інтерпретації, що дозволяє одужати, починається з об'єктивного аналізу життя до її появи без надмірної глорифікації та гіперболізації його позитивних аспектів. Після цього важливо проговорити болісну подію, проте, щоб наратив мав терапевтичний ефект, відтворюватися мають і самі факти, і супровідні емоції. Після повторного проживання травматичного досвіду створюється нова інтерпретація травми, що, як твердить Джудіт Герман, «утверджує гідність і вартісність постраждалої особи» [108, 302], не містить бажання помститися кривднику й окреслює ще й зону відповідальності жертви. У випадку з українською нацією йдеться про визнання того, що імперіалізм будувався як руками метрополії, так і за рахунок колабораціонізму наших еліт. Наприклад, про роль українських ідеологів, політиків та інтелектуалів у формуванні сталінської політики пам'яті говорить С. Єскельчик у книзі «Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві» [111, 23].

У контексті оплакування травми важливими є історія очевидців, усна історія, художня література, створені «по гарячих слідах», а не науковий історичний гранд-нратив, схильний до схематизації, генералізації та ідеологічних маніпуляцій і більш властивий імперіям. Він відображає офіційні державні практики комеморації, у яких, за словами Т. Марценюк, «пам'ять – дисциплінарний механізм, «ритуал» влади» [112, 234], – є проявом «штучної пам'яті», сконструйованої спільнотою з метою підтримати ту чи іншу ідею [113, 300]. Спрощення інформації в лінійній оповіді Нассім Талеб пояснює також тим, що «нративність впливає із вродженої біологічної потреби звести до мінімуму багатовимірність» [114, 124] (пер. з рос. наш. – Н. К.).

Усна історія, або oral history, з'являється як міждисциплінарна галузь у II половині XX століття. Вона пов'язана з падінням імперій та плюральним світоглядом, у якому є місце індивідуальним голосам Іншого разом з офіційним голосом держави [115]. Основне ж для проектів усної історії – повторне проживання емоцій, а не відтворення хронології подій. Їхній наратив не може бути лінійним, адже травмовані розповідають фрагментарно та емоційно, що допомагає уникнути спрощення. Важливішим із погляду зцілення буде сам факт проговорювання, адже найчастіше травматичний досвід намагаються витіснити, замовчати. Дорі Лауб переконаний, що необхідність свідчити – це потреба розібратися в пережитому, раціоналізувати його: «Травма» насправді є грецьким словом на позначення «рани», тому свідчення є загоєнням рани шляхом оформлення і надання обрисів розрізненому досвіду, загоєнням шляхом зведення таких розрізнених фрагментів у єдине ціле» [116, 81]. Мовлення, що оформлює закодований у різних ділянках мозку неінтегрований досвід, надає йому лінійності, структурує.

Література Революції гідності першої хвилі виконує функцію миттєвого реагування на травматичність самої події, проте часто вона й реконструює травми колоніального періоду. Цю мету мають також і проект Українського інституту національної пам'яті «Майдан: усна історія», створений, щоб «зафіксувати суб'єктивний досвід громадян» [117], і численні збірники спогадів очевидців чи книги про особистий досвід проживання Майдану, як-от: «Щоденник Майдану та Війни» А. Куркова [118], «Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос [119].

Акцентує увагу на значущості емоцій при відтворенні травматичних подій й упорядниці збірника спогадів митців різних жанрів, видів та напрямів мистецтва «Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах» Т. Ковтунович, що також координує проект «Майдан: усна історія»: «Культивувати цінності Майдану насамперед покликане мистецтво, бо саме воно фіксує живі емоції, допомагає їх передати, відчутти й осмислити» [120, 6]. Її колега Тетяна Привалко зазначає, що їм

«принципово важливо було донести до читача емоційний настрій наших оповідачів» [120, 10]. Про Революцію гідності як про здобуття голосу, суб'єктності та проговорювання травми пише й Т. Прохасько, адже «заговорили всі, повернувши собі здатність мови» [121, 17]. Мобільність митців засвідчує й книга «Євромайдан: хроніка відчуттів», у якій, як зазначено в анотації, автори-письменники «не фіксують події, а реагують на них» [121]. Т. Прохасько тут указує: «Ми стали по-справжньому мислячими істотами, бо наше мислення з неймовірною інтенсивністю шукало й знаходило слова, словосполучення, речення, абзаци й вигуки» [121, 17].

Подвійну функцію реконструкції колоніальної травми та миттєвого реагування на травматичність самої Революції гідності виконує експериментальна за жанром книга «Літопис самовидців»: Дев'ять місяців українського спротиву», укладена О. Забужко й Т. Терен. Вона є синкретичним літературно-історичним твором, що має на меті «зібрати всі ті зразки нової літератури, яка почала з'являтися під час Майдану» [122, 4], зберегти «хронологію емоцій та настроїв» [122, 5], «емоційну канву пережитих місяців» [122, 4].

Події 2013 – 2014 років в Україні можна розглядати як руйнування пострадянської ідентичності, генерування нових світоглядних фреймів, культурний вибух, першу постколоніальну революцію, проект вестернізації, консциєнтальну війну та синкретичний текст, називати Майданом, Революцією гідності або ж «народженням нації», як це роблять укладачі книги. Проект цікавий не тільки своїм смисловим наповненням, жанровим новаторством, а й роллю в історіографії, адже віддзеркалює інтенсифіковану соціальним катаклізмом переорієнтацію на стандарти постнекласичної парадигми та руйнування гранд-нарративу.

«Літопис самовидців...» як літературний твір, що складається з відібраних редакторами постів учасників, свідків, очевидців подій від 24 листопада 2013 року по 29 липня 2014 року, організованих за хронологічним принципом, може розглядатися як штучно генерований гіпертекст, гіперпосиланнями в якому є спільні концепти

народження, тіла, мовчання, говоріння, голосу, дорослішання, моря, слова тощо. Редактори намагалися не тільки створити мережеву літературу на папері, а й реконструювати віртуальну єдність текстонів у межах людського мислення, що була втрачена шляхом розрізненої вербалізації в соціальних мережах. Цілком у стилі постмодерних пошуків варто говорити й про проблему авторства: «Ця книга народжувала сама себе. Текст за текстом вимальовувалася одна наскрізна лінія...» [122, 4]. Таким чином, О. Забужко та Т. Терен виконували тільки функції відбору постів, конструювання смислів. Сам же текст характеризується нелінійною структурою, фрагментарністю письма, але смисловою світоглядною цілісністю.

Як історичний нарратив, книга відображає сучасне явище «масмедіатизації історії», про яке говорить П. Нора, зазначаючи, що ЗМІ забезпечують «все-пам'ять», формують «чуттєві архіви» [123, 4]. Воно особливо важливе в контексті боротьби з колоніальною травмою, адже пов'язане з критикою імперських, схильних до узагальнення гранд-нарративів, що не представляють розрізненого досвіду підкорених народів. «Літопис самовидців...» мав на меті «спіймати зникоме», оскільки деякі дописи знищувалися внаслідок інформаційної війни. Мас-медіа сьогодні є «фабрикою подій», адже, щоб випадок став історією, він має бути проговореним, трансльованим, а працівники цієї сфери виконують ту роль, яка в епоху домінування логоцентричного світогляду належала історику: «Якщо серце сучасної історії десь і б'ється, то не в тиші архівів, а в гаморі редакційного офісу або в церемоніальній штовханні прес-конференцій» [123, 50]. Усе це дозволяє заперечити позитивістську концепцію історіографії й історії, за якою «Царина історії – це минуле. Теперішнє належить політиці, а майбутнє – Богові» [123, 46], «Поки є лише історія минулого, сучасної історії немає» [123, 44], та подолати штучно створену диспозицію часових пластів і визнати історичний статус поточних подій: «Насправді сучасна історія ніколи не перебуває «в собі». Вона – лишень продовження чогось іншого» [123, 44]. Таким чином, маємо справу з дихотомією офіційного академічного дискурсу,

зорієнтованого на «об'єктивне» дистанційоване в часі вивчення на основі архівних документів, та сучасним нарративом, у якому історичність випадку визначається увагою медіа й масштабом суспільного резонансу: «В нетранзитивній події, без теоретичних берегів і без кордонів, нашаровуються рівні значень і переплітаються розбиті констеляції. <...> Подія є лише тоді, коли запропонована кожному, вона не однакова для всіх» [123, 34]. ЗМІ допомагають людині бути співучасником теперішнього через переживання, адже володіють здатністю передавати сенсорний портрет того, що сталося, проте у випадку з «Літописом самовидців...» маємо справу із ще глибшим рівнем емоційного включення людей у проживання травматичного для них сьогодення та проговорювання колишнього колоніального негативного досвіду, адже сюди відібрано дописи із соціальних мереж, не відредаговані, не змонтовані редактором. Основний їхній акцент – тілесні відчуття. У тексті спостерігається також критика офіційного академічного дискурсу, що тривалий час був імперським, а тепер генералізований настільки, що відкриває шлях до маніпуляцій національною ідентичністю: «В нас культура пам'яті знищена! Навіть біжучої історії своєї не вміємо фіксувати, маніпулюють нами як хочуть» [122, 7]. Такий проект дає можливість «говорити про себе самим: без сторонніх підказок, ні на кого не озираючись» [122, 7], тобто повернути собі голос та суб'єктність. Офіційний імперський дискурс звинувачується в тому, що українці не можуть «вибудувати єдину лінію історичної пам'яті», у «перериванні і забуванні наших досвідів» [122, 132], затемненні окцидентального вектора в ментальності.

Концепція П. Нора пов'язана з демократизацією історіографії та історії, адже жива подія випромінює плюралістичні значення, що не пройшли рефлекторної обробки, тоді як «Історія істориків діє якраз навпаки: вона підриває подію, щоб вона, імовірно – проявилася в інших параметрах, в іншому світлі, в загальній мережі тверезого осмислення. <...> Вона може розпочати свою роботу лише тоді, коли прямо випромінені подією хвилі перестануть відчуватися» [123, 77]. Зважаючи на

залежність подієвого наповнення історії від констеляції й кількості колективних та індивідуальних інтерпретацій, редактори «Літопису самовидців...» намагалися відтворити поліфонізм голосів Революції гідності, тому в наративний потік потрапили не лише пости учасників Майдану, журналістів, а й маргіналізованих у його семіосфері тітушок [122, 38], хлопців, які захищають «йолку» [122, 11], кримських татар [122, 165], російських українців, жителів Донбасу. Поза межами тексту опинилися голоси політиків, влади. Таким чином, було деконструйовано традицію українського літописання («Літопис Самовидця»), надано право говорити безпосереднім учасникам (самовидцям) без фільтрування історика (літописця). У плані долання колоніальної травми йдеться про здобуття голосу й готовність до плюралістичного осмислення себе як нації, до діалогу в межах гібридного суспільства.

Такий новий історичний наратив, що визнає історичний статус теперішнього, одночасно відображає суголосну сучасним методологічним пошукам гуманітарних наук стратегію «вторинної детравматизації» через оповідь, запропоновану Й. Рюзеном: «Я думаю про новий підхід до історичної нарації, в якому розказані травматичні події залишають свій слід в інтерпретаційних зразках і розповідних формах самої оповіді, визначальних для інтерпретативної роботи істориків і рецепції її результатів. Історична оповідь має відмовитися від своєї цілісності, свого гладкого покрову над ланцюгом подій» [124, 216-217]. Революція гідності була подією, якій властива контингентність, тобто «часова якість, розташована вперек до перспективи очікування» [124, 186], «що загрожує культурному часовому ладові» [124, 187], «завжди відбувається в культурно вже інтерпретованому світі» [124, 190], долається шляхом залучення «до наративного порядку часових послідовностей» [124, 188] та використання різних моделей тлумачення чи їхньої зміни. Замість того, щоб перетворити зібраний матеріал на текст, тобто надати змісту, проаналізувати чи раціонально осмислити, уписати в когерентний ланцюг минулого – теперішнього –

майбутнього, О. Забужко та Т. Терен зберігають його травматичний характер. Цього вдається досягнути внаслідок нелінійності, фрагментарності нарації, що передає плюралізм інтерпретацій події, голоси Свого й Іншого, посиленої експресивності та сенсибілізації. Остання особливо важлива в плані проговорювання травми, адже вона часто фіксується на рівні неінтегрованої таламусом розрізненої сенсорної інформації, що надходить від органів чуттів і не потрапляє до неокортексу, будучи не осмисленою й не поясненою жертвою.

Як уже зазначалося, «Літопис самовидців...» виконує не тільки функцію проговорювання та оплакування (за Джудіт Герман) Революції гідності чи «вторинної детравматизації» (за Ю. Рюzenом), а й реконструкцію колоніальної травми для її подолання. Найпершим завданням у цьому контексті є самостійне створення себе без постійного пошуку рятівників, дисфорії, прагнення помститися кривднику, украй необ'єктивних гіперпозитивного чи негативного автостереотипів. «Літопис самовидців...» має на меті представити «колективний портрет» народження нації» [122, 2]. У зв'язку з цим вибрано символічні хронологічні рамки – дев'ять місяців. Ця метафора описує два складних процеси: остаточний вихід українців із лона імперії та зміну концепції національної ідентичності зі східної на західну. Проте через синкретичний науково-художній характер тексту вони представлені за допомогою схеми онтогенезу.

Згідно з «Літописом самовидців...», Революція гідності починалася з формування «тіла» нації (натовпу), демонстрації його наявності. У цій книзі поняття «нація» визначається «как тело из множества тел» [122, 9], адже «Со времен французской буржуазной революции нация представляется как тело, для которого язык и традиции заменяют кров и родство. Потому ощупывать, перещупывать и собирать собственное тело, удостоверяться в собственном существовании крайне важно тем, кто в эти дни выходит на улицы» [122, 9]. Зважаючи на необхідність соматичного субстрату для подальшого формування духовності, у «Літописі

самовидців...» особливий акцент зроблено на тілі, а саме слово екстраполює свою семантичну сітку на фізичні об'єкти та світ ментальних утворень. Отілеснюється поняття єдності, адже тільки таким чином стає більш зрозумілим для колективної масової свідомості, не завжди готової до глибоких абстрактних сенсів. Звідси й предметність як код описів подій, адже лікарі-волонтери «ремонтують народ» [122, 51], а свобода має запах [122, 76]. До того ж наявність мілітарних рис у характері українців описується через апеляцію до тілесного низу чоловіка: «Я хочу сказати «Беркуту» якісь добрі слова. І перше добре слово – це «спасібо». Ну, справді, пацани, якби не ви, многі б жінки ніколи не знали, що в наших мужиків єсть яйця. <...> А коли ви перегородили Грушевського, то вже і жінки раптом відкрили в себе яйця. Ну так, метафізично» [122, 92]. Редактори включили й пост, що використовує метафору імунної системи для означення подій зими – весни 2014 року, «коли віруси зі щитами лютували», коли «спочатку почався грип», що лікує «марш мільйону», бо «ходьба покращує імунітет / навіть якщо це імунітет твоєї країни» [122, 155], а «потім бронхіт», після полегшення симптомів якого варто приймати «азитросАндоз 100» та «Шевченка 200» [122, 156-157]. Прикметно, що саме фізичне насильство над тілом стимулювало всі інші процеси української революції, головним із яких стало оновлення національного характеру: «Теперь мы точно часть Украины. Но не той с симулякрами-вышиванками, а молодой, злой и динамичной. Без сегодняшней мясорубки было нельзя, увы» [122, 224].

Побиття студентів у книзі є ритуально-ініціаційним, оскільки зумовило дорослішання, вихід із лімінального стану пострадянської ідентичності: «Мы мгновенно стали старше и ближе» [122, 153], «Щодня ми стаємо старшими, набагато старшими за тих людей, якими були ще вчора» [122, 112]. Це означає не тільки форсоване формування нових світоглядних фреймів в українців, психічну акселерацію, а й зміну методів протесту. Після ініціаційного побиття настав час не карнавального спротиву, а мілітарної активності та побудови конкретної програми



дій. Усі, чия свідомість була недостатньо гнучкою, мушили опинитися поза межами тіла, оскільки надавали йому монструозного вигляду чи хворобливого стану. Таким чином у соматичних семантичних рамках згадується Донбас як «гангрена, которую можно только ампутировать, пока не поздно» [122, 48], а початок акцій протесту в Харкові описується як одужання, адже «от городского лица отвалилась многолетняя псориазная короста, превращающая это лицо в страшную издвигательскую маску» [122, 220]. Інтенсивна психологічна акселерація нації пов'язана також із внутрішніми змінами окремого індивіда («Мирно <...> очень мирно во мне вырос из эволюционера Революционер» [122, 56]) або навіть із відкриттям сакральних сфер буття («Я, дитя СССР, нарешті прийшов до Бога і щиро хочу, щоб саме ця людина мене охрестила» [122, 114]). Отже, вона відбувається на всіх рівнях свідомості – індивідуальному чи колективному, релігійному чи національному.

Революція гідності інтерпретується не лише як процес народження нації чи ментальної акселерації населення, а і як показник морального дозрівання: «Цей майдан став найкращим тестом на дорослість. Чи зможеш ти бути корисним для інших, чи просто сидітимеш на «євродивані»?» [122, 24]. Символічна інтерпретація перших подій відбувається в семантичних рамках тіла, адже вони вважаються «эмбрионом, с которого разовьется новая Украина» [122, 35]. Таким чином, початок Революції гідності представлено як дозрівання плоду та форсоване дорослішання.

Уже відразу після того, як соматичний субстрат утворено, чується інстинктивний перший крик, що є тільки вираженням повноти буття, маркером появи на цей світ нової нації: «моя громадянська позиція кличе мене на вулиці. Я ВИЙДУ ЗАВТРА, ЩОБ СКАЗАТИ: Я – УКРАЇНКА. І Я ВІЛЬНА» [122, 16], «соцмережі поглинуло бажання висловитися» [122, 25]. Ці процеси ще не осмислені, підсвідомі, тому «Майдан не говорит. Его слова гаснут в теле, которое подобно татуированному телу индейца новахо, говорит за своего владельца флагами, лозунгами, перепостами в социальных сетях. Это речь до слов. А что же со словами?» [122, 9]. Уся проблема в

тому, що для мовлення, тобто використання мови та її епістемологічної сітки, після формування й розвитку тіла, першого крику необхідна свідомість, а вона з'явилася тільки після того, коли учасники протесту сформувавши конкретну програму дій та вимог, уступили в діалог із Росією та Європою. На першому етапі Революції гідності піктографічне письмо зображень з короткими лозунгами було ближчим до емоцій людей, аніж лінійне, фонетичне. Це зумовлено посиленою конвенціональністю мови, знаки якої втратили свій візуальний зв'язок із позначуваним. Як зазначає М. Фуко, «У своїй початковій формі, коли мова була дана людям самим богом, вона була цілком визначеною і прозорим знаком речей, оскільки нагадувала їх. Імена пов'язувалися з речами, які вони позначали, так як сила вписана в тіло лева, влада – у погляд орла. <...> Це здійснювалося за допомогою форми подібності» [125] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Саме тому тілесної репрезентації колективної тожсамості було достатньо, щоб представити ейдетичний світ емоцій учасників протесту, а «такий чистий звук немислимо втримати тільки словом, потрібне ще щось» [122, 3].

І поки не вдалося сформувавши програму дій, список конкретних вимог, що дорівнює появі мислення, доки в «Літописі самовидців...» поняття «голосу» обмежувалося виключно потребою маркувати свою присутність, але навіть у цьому контексті йдеться про символічне здобуття суб'єктності як здатності заявляти про себе та діяти. Згодом воно розширює діапазон своїх функцій і переростає в усвідомлене мовлення, суголосне форсованому подорослішанню нації, яке, у свою чергу, супроводжується подоланням залежності від колишнього кривдника – імперії. Фіксуючи відмінності українців та росіян, учасники Революції гідності відмовляються від діалогу з Росією: «Нам больше не нужно, чтобы они нас понимали» [122, 128]. Одночасно таке «відпускання» кривдника із семіосфери нації супроводжується демонтажем колоніальних стереотипів. Відбувається редукція провінційних мотивів, які в аналізованій книзі зведено до нечисленних випадків самоіронії та експлуатації гасичних міфів («і наша свобода така – / вона

розчиняється в хлорці і глянці / їй мариш вночі, нею спльовуєш вранці, / бо надто міцна і гірка» [122, 11]), використання сільськогосподарських кліше для опису пацифізму українців («Я скажу более – это была страна эдакого всепрощения и благодушия – не надо нас трогать, не надо, у нас огород, у нас скотина, нам некогда и нет смысла воевать, і отам в нас ще огірочки не посаджені. <...> Для того, чтобы мы начали стрелять, нужно очень много. <...> Это то, о чем я всегда говорю – мы долго. Мы очень долго запрягаем. Но остановит нас после этого уже очень трудно» [122, 231]).

Говоріння стає також маркером пасіонарності та метафорою виходу за межі окресленого владою офіційного дискурсу буття: «Знаєш, мамо, я – екстреміст. <...> / У системи окремих хист – / нам ламати хребти і ребра. / І сьогодні нам дуже треба / не віддати своїх під тиск. / І який тепер сенс мовчати?» [122, 57]. Символічне страждання від несправедливості попередньої влади, ініціативне побиття «Беркутом» студентів та інших учасників протесту дали їм таку ж, як і євреям, можливість промовляти («Кровью и пеплом Холокоста мы получили это право – говорить и быть услышанными» [122, 96]), дозволили зруйнувати емоційну стагнацію українців, наповнити національні символи, перетворені на симулякри, чітко визначеним смислом, надавши їм статусу маркерів повноцінності та позиції нації. Такі зміни сталися з Гімном України, що довгий час був просто атрибутом офіційних зібрань, невмотивованим знаком, адже з'явилися конкретні «воріженьки» та можливість «душу й тіло» положити «за нашу свободу», тобто зв'язок із позначуваним, внутрішній форма, референтна реальності. Він почав виконувати функцію заспокоєння, долання страху, адже атаковані «Беркутом» студенти співали саме його: «А взагалі один трепетний наслідок Євромайдану – здається, чи не вперше сьогочасне справді масове усвідомлення національного гімну як національної мантри. Не сухого державного символу, не гордої музики для спортивних звітяг, не тексту з

історичними нюансами, які комусь не дають спокою. А справжнього живого сенсу того, що з нами відбувається» [122, 24].

Поява свідомості реалізується не лише через говоріння, а й через концепт тожсамості, оскільки, як зазначає О. Гнатюк, «Дискурс ідентичності виступає на передній план під час глибоких трансформацій, коли спільнота шукає нових орієнтирів, вдається до переоцінювання попередніх позицій, щоб впоратися з викликом, який постав перед нею» [126, 84]. У сучасному постколоніальному світі існує декілька видів ідентичностей: родова, регіональна, соціоекономічна, релігійна, етнічна, культурна, національна [127, 11]. Остання з них можлива лише за умови появи такого формування, як нація. Е. Д. Сміт зазначає, що поняття нації в Східній Європі та Азії є «етнічним», адже «це передусім спільнота людей, об'єднаних спільним походженням», мовою, звичаями [127, 20], а в Європі – «політичним», тому що одна й та ж генеза є не такою важливою, як наявність однакових історичної території, пам'яті, міфів, масової громадянської культури, єдиних юридичних прав та обов'язків, економіки [127, 21]. Враховуючи той факт, що «Про національну ідентичність доречно говорити й тоді, коли зникає мова або інший важливий складник культурної тожсамості» [127, 53], автори дописів, уміщених у «Літопис самовидців...» константують: відбулася переорієнтація зі східної концепції на західну, що супроводжувалася зняттям проблеми білінгвізму та остаточною інкорпорацією російськомовних жителів до складу української національної спільноти: «Прелесть в том, что патриотка говорит на русском, а «колорадка» на украинском!! Путин бы чокнулся))))» [122, 263], «Вместе к победе! Разом і до кінця!» [122, 30]. У результаті втрати основних функцій мови щодо детермінування вже національної, а не етнічної ідентичності новий історичний наратив в основному складається з постів, написаних по-російськи, з'являється поняття «русский украинец» [122, 42]: «Я продолжала разговаривать исключительно по-русски, выпускала русскоязычные издания, любила Пушкина, обожала Набокова, безмерно

уважала Улицкую – и вообще, откровенно говоря, русская культура, особенно связанная с языком, безусловно, гораздо больше «моя», чем любая другая. Но при этом понимала, что моя страна – это Украина» [122, 194]. Ідеться про визнання сукупної національної ідентичності українців гібридною та постколоніальне осмислення себе без етнічної ідеалізації.

Проте після емансипації від влади метрополії на зміну територіальному імперіалізму приходять культурний, економічний, утілений у проекті ЄС, а з ним і наднаціональна ідентичність. Про неї М. Іванишин пише так: «Це імперіалізм без імперії, тобто без її зовнішніх атрибутів, що так само прагне підпорядковувати собі народи й території через внутрішній розклад, перетворення народу в масу без етнічної і національної свідомості, без традицій і коренів – у так зване безнаціональне суспільство, яке легко визискувати економічно» [128, 20]. Якщо спочатку українці використовують вестернізацію як спосіб викинути зі сфери культурних смислів Росію, а заодно й Російську імперію та СРСР, то згодом вони через пасивність європейських політиків визнають власну унікальність, повноцінність та силу, але, повторно проживши, проговоривши та осмисливши колоніальну травму, не вдаються до надмірної глорифікації себе. Прагнення потрапити до ЄС є не чим іншим, як пошуком рятівника, опікуна, що оточить увагою та турботою. Ідеться про симптом посттравматичного розладу. Спочатку процес відділення від Росії та боротьби з наднаціональною ідентичністю ЄС описується в метафоричних рамках віднайдення землі обітованої: «Земля обетованная не за горизонтом, – она под нашими ногами. Просто нужно остановиться, и, засучив рукава, начать строить. А непрошенные поводыри, ну, кто хочет, пусть единоличным хозяйством идет назад у Египет, кто ищет манны небесной – тоже не держим. А мы будем стоять здесь. Здесь наша земля!» [122, 23]. На першому етапі головним для учасників Революції гідності стала демонстрація тіла як ствердження онтологічного статусу нації, на наступних – формування власної ідентичності, пов'язане з появою духу нації, набуттям

актуальних сенсів її символікою, осмисленням себе через протиставлення Іншому, тобто росіянинові, позбавленням від комплексів національної неповноцінності, аналізом дифузної ментальності українців, що комбінує в собі два типи мислення – епістемологічно-раціональний, європейський, та софістично-емпіричний, східний. Рух за оксидентальним вектором виявляється і в бажанні «воспитать в себе постоянство», замість типової орієнтальної стихійності, анархічності. Проте ці пошуки закінчуються усвідомленням власної неповторності, адже на українську постколоніальну ментальність тільки приміряють рамки імперій, не вивчаючи за допомогою методологій, іманентних її суті: «Мы теперь озабочены не ссорами с Россией и не дружбой с Европой, а нашей собственной уникальной судьбой» [122, 82], «Мы вкрайне непонятны старушке Европе. Все, о чем они так долго говорят, мы просто взяли и сделали. <...> Нас пытаются мерять лекалами штампов – не выходит. Нас начинают показывать как есть, получается абсурд – экстремисты, владеющие иностранными языками, лабают Бетховена между швырянием Молотова и прочтением Жадана» [122, 171].

Концепт дорослішання нації наскрізний для дискурсу Революції гідності, пов'язаної з доланням інфантильності, пасивності, здобуттям агентності та голосу. Він представлений ще й у численних інтерв'ю, поезії та прозі. Перший етап Революції гідності, з одного боку, засвідчує протест проти колишньої метрополії і її культурно-економічного неокolonіалізму, а з іншого – переростає в інфантильне очікування допомоги від ЄС. Європейський вибір та цінності водночас стають і маркером відділення від імперського, і симптомом травми. Ю. Андрухович переконаний, що «Коли ми боремося за Європу, то це означає – і за незалежність» [121, 61], що в аналізованому контексті варто сприймати як утрату зв'язку з Росією. Він твердить у публікації від 27 листопада 2013 року: «Наше домашнє завдання з предмету «Європа» тепер цілком зрозуміле і, хоч надзвичайно складне, та все ж посильне: усунути цей режим» [121, 59] – і тоді «Європа оцінить нас найвищим

балом» [121, 59]. Уже в цій цитаті зафіксовано позицію учня, тобто меншого, щодо Європи, але в ній немає осмислення власної повноцінності. Травмований потребує захисту, той, хто одужав, здатен справитися зі своїм життям самотійно.

Хоча перший етап Революції гідності був пов'язаний з інфантильністю як симптомом колоніальної травми, наступні – з дорослішанням нації, здатністю самоорганізовуватися, контролювати ситуацію, агентністю та здобуттям голосу. Перестати мовчати – означає з об'єкта чужих наративів перетворитися на суб'єкт, що творить оповідь сам. А. Дмитрук у вірші «Нікогда мы не станем братьями» причину дорослішання вбачає в небезпеці самої ситуації: «Повзрослели и стали смелыми / все у снайперов под прицелами» [117, 38].

Соціальний катаклізм із крайнім напруженням сил стає причиною дорослішання народу, на думку О. Ірванця, проте воно тимчасове та детерміноване критичністю ситуації, бо «у мирний час народ знову дитиніє, на жаль» [117, 43].

Дорослішання нації відтворено через здатність українців подолати етику «підліткової колонії в найгірших традиціях радянської виправної системи» [121, 14], адже саме так Т. Прохасько характеризує політичний режим В. Януковича, коли «у певному сенсі ціла країна перетворилася на велику кримінальну зону» [121, 14]. У метафоричних вимірах публіцистики цього автора тюрма постає формою організації східноєвропейських пострадянських суспільств, адже в них є лише дві категорії населення: в'язні та наглядачі [121, 24]. Зрілість, заявлена під час Революції гідності, – це протест проти того, щоб людину били, проти в'язниці та безправ'я.

Концепт дорослішання нерозривно пов'язаний зі здобуттям агентності та голосу, бо мовчання – привілей травмованої жертви. Наприклад, до другого розділу книги «Майдан. До і після», де вміщено п'єси про Революцію гідності, підібрано епіграф із творчості Блеза Паскаля: «Бог, який створив нас без нас, не може врятувати нас без нас» [129, 97]. Він підкреслює, що без повернення суб'єктності, відмови від віктимізації та пасивності позитивні зміни в суспільстві неможливі. Про те, що

Революція гідності засвідчила здобуття суб'єктності, говорять у своїх інтерв'ю митці. Наприклад, Олександр Ком'яков зазначає: «Майдан, звісно, породив чимало креативу. Він спонукав до пасіонарного способу життя і творчості» [129, 118]. Агентність репрезентована й в одній із двомовних, англо-українських «лавізок» Олександри Навроцької, де зображення дівчини з чарівною паличкою на фоні українського прапора супроводжується підписом «#Євромайдан – це ... коли саме ти змінюєш світ».

Повернення суб'єктності та голосу означає також здатність брати на себе відповідальність за дії та вибір, високий рівень громадянської свідомості. Свідченням того, що це відбулося в українському суспільстві в межах дискурсу Революції гідності, є слова Т. Прохаська: «Нарікань на державу я не сприймаю теж. Вони походять лише з нерозуміння того, що таке держава. Нарікай на себе. Доброї держави немає й не може бути» [121, 10].

Здатність робити вибір і діяти – найперша ознака проактивного підходу до життя, за якого невдачі сприймаються як можливість вийти із зони комфорту та розвиватися. Не боятися помилок – ознака європейської цивілізації, де, «коли немає жодного виходу, завжди є ще принаймні один вихід», а «кожен вибір вказує на можливість ще й такого вибору» [121, 11]. Агентність у Т. Прохаська в замітці «То я...», передрукованій у книзі «Євромайдан: хроніка відчуттів», пов'язана не тільки з вибором, а й із дієвим означенням себе в просторі, бо «не скажуть замість тебе: «То я» <...> Тому треба щось робити самому. Хоча б пробувати. Щось вибирати, щось відкидати, щось приймати, щось заперечувати, але робити» [121, 12]. Таке бачення ситуації відповідає концепту здорової людини, що не має зумовлених травматичним досвідом страхів і готова відкритися світові.

Таким чином, «Літопис самовидців...» є синкретичним науково-художнім твором, що свідчить про постмодерні пошуки української літератури в плані жанрово-композиційного, оповідного новаторства, взаємодії з віртуальними



просторами інтернету й ЗМІ та про руйнування гранд-нарративу офіційного академічного дискурсу історіографії з подальшою переорієнтацією на постнекласичні наукові принципи. Він виконує функцію «вторинної детравматизації», оплакування самої Революції гідності та проговорювання колоніальних травм з одночасним їх подоланням і самоствердженням у новому нарративі про активну самостійну націю зі здоровим, а не гіперболізованим почуттям власної гідності, орієнтовану на сучасне, а не на минуле, здатну до конструктивної роботи в ім'я майбутнього. Фактичний процес одужання від колоніальної травми тут описано в метафоричних рамках «народження нації», що починався з формування тіла, демонстрації його наявності, першого крику, а закінчувався форсованим дорослішанням, появою свідомості, ознаменованої мовленням і національною тожсамістю. Важливим показником додання травми є здобуття агентності, голосу та здатності брати на себе відповідальність, що виявляється не тільки в «Літописі самовидців...», а й у публіцистиці та поезії Революції гідності.

## **2.2. Відновлення тяглості історії в літературі Революції гідності**

Травма має здатність тримати в минулому. Вона змінює мислення людини та її адаптацію до теперішнього, проявляючись у численних флешбеках і руйнуючи лінійне відчуття часу. Темпоральний проміжок, пов'язаний із травматичним досвідом, набуває негативного забарвлення й витісняється свідомістю, повертаючись у формі інтрузивних симптомів. Жертва не може генерувати цілісний лінійно організований нарратив про себе, адже не всі часові пласти та події перебувають на рівні раціонального осмислення, не всі сигнали органів чуття інтегровано. Саме тому після реконструкції травми важливо відновити неперервність континууму минулого – теперішнього – майбутнього. Туди треба включити, по-перше, усі фрагменти, що були поза свідомістю, по-друге, правильно осмислений негативний досвід. На рівні ж

колективної травми, завданої внаслідок колонізації, цей процес пов'язаний із тим, що нація відновлює когерентність історичного наративу, повертаючи в нього замовчувані імперією імена, покоління, явища, пласти або ж витіснені болісні теми. Метрополія вдається до ідеологічного редагування та маніпулятивних інтерпретацій історії, чим часто зумовлює генераційний розрив, за якого одне покоління випадає з роду. Найчастіше втрачається зв'язок батьків та дітей. Відновити тяглість наративу – означає не тільки повернути витіснене, замовчуване, налагодити контакт поколінь, а й правильно переосмислити колоніальний досвід минулого, перестати демонізувати колишню імперію чи того, хто є її агентом у сучасній ситуації. Обов'язково варто відкрити культурну систему, прийнявши плюралізм поглядів без поляризації та дихотомій.

Джудіт Герман стверджує: «Злочинець, аби уникнути відповідальності за свої злочини, робить усе від нього залежне, щоб сприяти забуттю. Таємниця та мовчання є його першою лінією оборони. Якщо ж таємницю втримати не вдалося, злочинець атакує правдивість своєї жертви» [108, 18]. Обробка історичного наративу українців у часи Російської імперії чи СРСР засвідчує саме такі дії з боку метрополії, що були спрямовані на витіснення з нього тих, хто не вписувався в ідеологічну канву «трьох братніх народів» (ідеться про І. Мазепу, УПА, С. Бандеру тощо).

Перші кроки до відновлення зв'язку поколінь та когерентності історичного наративу в дискурсі Революції гідності були зроблені вже в «Літописі самовидців...», де російськомовних українців визнано частиною політичної української нації, а учасники протесту постають реінкарнованими історичними діячами різних періодів, у тому числі й замовчуваного в СРСР періоду УПА. Автору одного з дописів удавалося, що на майдані Незалежності стояли «Святослави Хоробрі і Ярослави Мудрі, гетьмани Сагайдачні і Острияниці, князі Вишнинецькі і Острозькі, фельдмаршали Паскевичі і Тимошенко, всі солдати, сержанти і офіцери австрійських, польських, царських, УНРівських і радянських військ, всі партизани Махно, УПА і

Ковпака» [122, 279]. Цю справу продовжує О. Захарченко в романі «Вертеп. #РоманПроМайдан», переплітаючи реальний та міфологічно-фантастичний рівні сюжету в житті головної героїні Катерини та в історіях, що їй переказують інші персонажі.

О. Захарченко вписує Революцію гідності в тяглість подій УПА – Революція на граніті – Помаранчева революція – мовний Майдан 2012. Проте авторка продовжує цей ланцюг аж до козаків, що властиво всьому дискурсу Революції гідності, адже, як стверджує С. Плохій, «історія козацтва – суспільної верстви і автономної держави – перетворилася на націєтворчий міф, що допоміг розколоти російську імперську ідентичність і ліг в основу модерної української нації» [130, 19]. О. Захарченко робить це за допомогою введення в текст родової легенди про заляту литавру, охороняє яку сім'я головної героїні: «Якщо вдарити в неї – на допомогу в битві прийдуть воїни. Не живі й не мертві, якісь заляті воїни» [131, 229]. Для посилення драматичного ефекту письменниця додає елементи детективу, адже за козацьким музичним інструментом полюють вороги, він зникає, а хтось із роду охоронців переходить на бік противника. Знайти литавру також хоче професор Зеник, який живе в анахронічному просторі з елементами Радянського Союзу, фетишизованими до того, що «користувався ретроодеколони, які десь добував за страшні гроші, ретрошампунями й милом, звареним за Горбачова, а труси носив тільки пошиті на фабриці «Красная заря» [131, 232]. Він «дуже добре розуміється на історії України, але не любить її» [131, 236], а знання про литавру передалися від батька, який досліджував цикл легенд про підземних воїнів, що очікують слушного часу, щоб вийти з печери.

За литаврою не випадково полюють агенти імперії (в радянській іпостасі), адже саме росіяни вкрали її тоді, коли Петро Перший палив Батурин, оскільки козаки намагалися відновити свою незалежність. Революція гідності в контексті цього міфологічно-легендарного сюжету постає ще однією спробою відділитися від імперії

вже на ментальному рівні. Литавра з'являється на майдані Незалежності. У неї випадково вдаряє син Катерини, який належить до роду охоронців, а це має призвести до того, що «прийдуть душі великих полководців козацьких, і тільки тоді ми зможемо перемогти москалів. Але <...> так просто сила нам не допоможе, мусить війна початися, бо вони тільки так допомагають» [131, 58].

Литавра є метафорою зв'язку козаків та Революції гідності як антиколоніального протесту, останньої битви проти імперії. Її історія також стосується й генераційної травми, конфлікту всередині родини Катерини, якої після народження сина цураються батьки. Тим, хто відокремився й перейшов на бік противника, є Марк, що постійно супроводжує жінку в Києві (він же помічник професора Зеника Гот, був «мажором з машиною», «на вокзалі – хіпаном, що наймає кімнатку» [131, 148], військовим із підрозділу «Грифон»). Хлопець постає ще й в образі провідника в підземеллях столиці, адже Революція гідності одночасно відбувається на двох рівнях: подієвому (на головній площі) та міфологічному, хтонічному, рівні ідеологічних сенсів (у секретних тунелях під адміністративними будівлями, метро, підземних річках). Якщо перший із них відповідає реальності, звісно, у художньому осмисленні, то другий є плацдармом для розуміння причин і сутності протесту. Прикметно, що на цьому ярусі часто можна зустріти професійних провокаторів, беркутівців, тітушок, які повертаються в СІЗО на Лук'янівку, тут переховують полонених. Він переповнений атавізмами та запахами СРСР [131, 87], що дозволяє говорити про його типових резидентів як про агентів імперії.

Сім'я Марка відкололася від роду, бо «давно поняли, что должны делать, что сами должны бороться с такими же, как мы» [131, 265]. Чоловік є прикладом болісної мімікрії, що руйнує ідентичність, але не творить нової, цілісної. Це передається в невизначеності вживання присвійних займенників: «Я ведь тоже из рода. Твоего. Вашего. Нашего» [131, 265]. Убачаючи в імперії ворога, він водночас хоче асимілюватися з нею, бо «такому врагу следует покориться, отдать себя сильнейшему

для того, чтобы стать сильнее самому» [131, 265]. Це колонізований колабораціоніст, що любить і ненавидить свій рід. Марк відчуває себе частиною його, але при тому хоче дорівнятися до сильнішого в імперській парадигмі. І ця амбівалентність почуттів до рідного народу унаочнюється одночасними ненавистю та любов'ю до Катерини, а мімікрія зумовлює загальний невротизм образу Марка. Жінка ж сама часто вдається до широких узагальнень і сприймає себе як цілу націю під час перебування на майдані Незалежності: «А я заповнююся такою якоюсь каменюкою, упертістю, відчуттям, що я тут є, я – частина цього натовпу, натовп – це я, у мене сто голів, тисяча рук, я велика, гігантська, сильна, я все можу й мушу» [131, 272].

Родина охоронців литаври розколота. Колабораціонізм та мімікрія, як уже зазначалося, відділяє сім'ю Марка. Ще одна частина – родина Аскольда, батька сина Катерини, – займає чітку антиколоніальну позицію, чинить опір, адже дідусь належав до УПА. А сім'я Катерини змушена пристосовуватися до життя в СРСР і мати гібридний світогляд, бо бабуся вийшла заміж за радянського солдата. Конфлікт між частинами роду є втіленням розколу України через наявність двох ідентичностей – етнічної, що проявилася в межах антиколоніального протесту, і недоформованої, креолізованої. Така ситуація зрештою призводить до розриву поколінь Катерини та батьків, адже останні не можуть прийняти її вагітність і сина від Аскольда. Проте саме хлопчик пробуджує дух підземних воїнів та допомагає подолати генераційну травму. У результаті довгих поневірянь на Майдані, мандрів підземними тунелями Києва з демонічним провідником Марком Катерина відчайдушно біжить додому до сина, де зустрічається зі своєю матір'ю, яка оберігає сон дитини: «Я плакала, я бігла вулицями, ревіла, не могла стриматися, нічого не бачила, <...> забула передати за проїзд, вийшла раніше, ніж треба, знову бігла аж до своїх дверей, щоб відчинити їх, побачити спершу лампу в кутку, завішену хусткою, потім якусь постать, що спала в кріслі, сидячи й низько схиливши голову» [131, 275].

Варто також відзначити, що в художньому просторі О. Захарченко історична тяглість існує й у плані влади, адже будівля Адміністрації Президента є колишньою будівлею Центрального комітету Комуністичної партії Радянської України. Саме під нею розташований бункер із виходами в метро та в підвали різних будинків. Образ спецпідрозділу внутрішніх військ «Беркуту» змодельовано теж як тривання НКВД, свідченням чого є репліка полоненого, якого залишили помирати в тунелях: «Це в них давній метод, відпрацьований, ще з Сибірі, там теж вели отак і кидали, хто не міг іти... Помирати...» [131, 213].

В анатомуванні Революції гідності як події прослідковуються виразні антиколоніальні моменти й у висловлюваннях окремих учасників протесту: «Війна почалась. Не за Європу, а проти Росії, проти цього Митного союзу» [131, 59]. Київ до Майдану в романі є типовим пострадянським містом, де «Мамаї балакали до дітей тільки російською, хоч по телефону й між собою – суржилом» [131, 20]. Ідеться про гібридну дійсність та мімікрію на рівні культури та побуту.

Відновлення тяглості української історії та внесення в її неперервний наратив Революції гідності помітні й у романі Степана Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан». Тут у процесі протесту актуалізується етнотип козака Мамаї – одного з ключових образів національної міфології українців. Мамаї, що спускаються з неба під час Революції гідності, травестовані, адже їхній одяг – симбіоз різних історичних періодів: можуть бути в кросівках, кедах, галіфе, військовій формі, але з кобзою. Вони існують у міфологічному просторі, який пронизує реальний та характеризується панхронією, живуть «тут і там» [132, 4], а на запитання «Коли знову прийдеш до нас?» відповідають: «Я є у вас» [132, 4]. Мамаї з'являються на Майдані в різних іпостасях: мамаї-гречкосії (забезпечують продовольством), мамаї-гайдамаки (убивають священним ножом), мамаї-жерці (беруть участь у захисті інформаційного простору та інформаційній війні з «ватниками», спростовуючи їхні фейки). Один із них тримає дерев'яний щит і є алюзією на Небесну Сотню. По суті, мамаї –

історичний симбіоз козака та учасника протесту, що засвідчує й потенціал дискурсу Революції гідності реактуалізувати етнотипи та відновлювати когерентність наративу про націю.

Тривання знакових для української нації етнотипів та відновлення когерентності історії, зв'язку поколінь виявляються й у драматургії. У творі Неди Нежданої «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Революція гідності представлена як повернення козацьких часів: «Таке дивне відчуття – ніби в минулому і в майбутньому водночас. Ці намети, барикади, і навіть катапульта, вогнища, казани, дим, барабани, поділ на сотні, пісні і гумор – дух волі та довіри. <...> Майдан – це новітня січ, автомайдан – кіннота, а будівлі – фортеці. Щотижня – віче, де немає постійних лідерів, і не потрібні, бо ми не віримо у доброго царя, ми вільні духом козаки. <...> Історія проростає м'язами на наших кістках і збурює кипіння у крові» [129, 163]. Події та знаки минулого пояснюють і гібридність української нації: «Може, даремно виникла назва «янучари» – майже як яничари? Так, у нас різні коди – безрідних найманців, кочівників-грабіжників і справжніх захисників землі» [129, 163]. Революція гідності – це ще й рух до самовизначення, адже «кожен має вибрати бік барикади... Не лише у просторі – у собі» [129, 164].

Козацьке минуле, що піддається ідеалізації через його ключову роль у формуванні національної ідентичності, іноді розглядається об'єктивно, адже саме через підписання Переяславської угоди у 1654 році українці пережили травматичний колоніальний досвід. У п'єсі Ксені Скорик «Богдан-2014», що визначається авторкою як «монопокаяння», чоловік на сцені, від імені якого виголошується монолог, є одночасно й Богданом Хмельницьким, і «цілком реальним сучасником Майдану в потертих джинсах і звичайній куртці» [129, 201] після зняття антуражу. Він розглядає Революцію гідності як тривання визвольної боротьби з Московією й упевнений: «наша війна колись припиниться і ви підете геть з цих земель!» [129, 201]. Учасники протесту постають укотре реінкарнацією запорожців: «Мабуть, загинули всі відважні

козаки під час тої визвольної колотнечі! Ой ні, либонь, ще залишилося кілька сотень, які зійшлися на цьому Майдані, щоб задати славної веремії усім песиголовцям» [129, 196].

Когерентність українського історичного наративу та зв'язок поколінь представлені не тільки в словесних мистецьких формах, а й через численні перформативні акції на майдані Незалежності під час Революції гідності. Наприклад, 6 грудня 2013 року учасники гурту «Хорея Козацька» вийшли в різних строях, «щоб показати оцю тяглість – від київських дружинників і аж до УПА, і що все це – Українська армія» [120, 62]. Недискретність історії покликаний продемонструвати й живопис Революції гідності. Наприклад, Олександр Ком'яков створив серію малюнків «Учасники», намагаючись зафіксувати різні типи людей, що брали участь у протесті: «І всім тим персонажам я давав прізвиська на кшталт тих, які давали на Січі козакам» [120, 120]. Тут є Стрімкало, Котипокришко, Наливайко, Залізник, Довбушиха. Свідченням того, що тривання етнотипу козака – магістральна ознака дискурсу Революції гідності, представлена не лише в літературі, можна вважати й картину Катерини Ткаченко «Ангел Козацька Охорона», на якій зображено козака з крильми та німбом [120, 168].

Отже, дискурс Революції гідності дуже чутливий до колоніальної проблематики та травми. Окрім текстів, мета яких – проговорювання чи оплакування, у ньому є багато матеріалів, спрямованих на відновлення чи демонстрацію тяглості української історії й повернення виключених імперською ідеологічною роботою структур, зокрема УПА. Когерентність наративу також забезпечується апеляцією до етнотипу козака, що реактуалізовується, набуває нових сенсів, травестується. Події революції розглядаються як продовження козацької боротьби, а учасники постають реінкарнованими воїнами із Січі. Такий зв'язок історичних пластів важливий через дві причини. По-перше, козацький міф є основоположним для формування національної ідентичності в межах антиколоніального опору, по-друге, реінкарнація



козаків на Майдані відновлює тяглість поколінь, зв'язок, який зазвичай розривається імперською ідеологічною роботою.

### **2.3. Образ хворого тіла (роман «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка)**

Травматичні події не тільки впливають на психіку та фрагментаризують ідентичність, а й зумовлюють низку соматичних симптомів. Як зазначає Бессель ван дер Колек, «травма – це не просто минула подія, що сталася в певний момент, а ще й відбиток, залишений цими переживаннями на розумі, мозку та тілі» [133, 22]. На колективному рівні, у проекції на націю, що перебувала в умовах колоніального підкорення чи антиколоніального опору, ідеться про те, що в її літературі неминучим є образ хворого тіла чи персонажів із психічними девіаціями. Одування часто постає синонімом виходу за межі символічного поля імперії, деконструкції її стереотипів та початку самостійного життя.

У романі Степана Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» індивідуальна та колективна травми переплітаються під час Революції гідності, адже Лукаш – головний герой – дуже трагічно переживає те, що не має змоги взяти участь у протесті, бо перебуває в лікарні. Його тіло асоціюється з Україною через низку паралелей: «Згадав: недавно снилися важкі свинцеві хмари, що накривали все його тіло. Він думав, що то Україну накривають хмари, а сам він є лише частинкою нещасливої нації...» [132, 7]. Хвороба Лукаша – це символічна хвороба народу, зумовлена тим, що стримував дуже довго ненависть, яка вилилася сповна під час Революції гідності: «Може, ниркові камені є продуктами законсервованої люті?» [132, 23]. Навіть особисте життя персонажа відображає розстановку політичних сил у країні, адже його кохана Олеся має підстаркуватого чоловіка Віктора Івановича, члена Партії регіонів, який пройшов партійну школу СРСР, навчався в Москві,

вважає, що українська мова – «діалект братського народу» [132, 78]. Їхня сім'я – метафора гібридного суспільства України, адже вживають удома дві мови. До того ж авторитарний та маразматичний чоловік Олесі втілює Російську імперію, бажання якої мають садистську основу. Він сприймає дружину як «хохлушку», що, хоч і хизується своєю аристократичністю, проте належить до «нижчого» народу: «Яка там у них блакитна кров і біла кістка, адже вони, малороси, чесно кажучи, є недорасою і недонацією» [132, 214]. Віктор Іванович ніби відчуває свою вищість через те, що мімікрує під імперію. Пара Олесі та Лукаша символізує єднання українців як нації в етнічному вимірі (не політичному), адже вона з Дніпропетровська, він – зі Львова, обоє україномовні. Ці протилежності взаємодоповнюють одне одного як різні частинки андрогіна. Пара є також утіленням жіночого та чоловічого начал, що на метафізичному рівні представлені в романі образами Великої Матері та духу батька (лицарі, хрести, свастики, троянди й лілії).

Зв'язок образу Лукашевого тіла та України має й колоніальні аспекти, адже катетер, який усталили після операції, нагадує упира, а згодом кваліфікується як Митний Союз чи Росія для України [132, 62]. Цей медичний предмет тримає хворого на символічному ланцюзі, завдаючи болю й травмуючи, контролюючи його. Розуміючи такий зв'язок індивідуального та колективного, «Лукаш у контексті болю <...> намагався дошукатися відповідей, зокрема про національний мазохізм і ментальні травми» [132, 63]. Автор удається до непрямой мови персонажа, застосовуючи фрейдистський психоаналіз щодо відносин України та «путінської» Росії, що за своєю суттю є імперською. Останній він приписує садизм як «каліцтво, імітація величі, за якою заховане безсилля і страх» [132, 63]. Психологічне підґрунтя імперської поведінки цієї держави віднаходить ще й у тому, що вона отруєна «тоталітарним нарцисизмом» [132, 82]. Українцям натомість автор приписує мазохізм, що «прагне через біль і страждання знайти нові сенси» та проявляється «у вічних українських комплексах перед Росією, вічних хохлацьких плазунцях та

гопаках, запобіганнях перед кремлівськими «мрійниками» [132, 63]. Причиною такої девіантної поведінки є втручання метрополії в психологічну цілісність індивіда й національну тожсамість, адже травми внаслідок дискурсивного чи фізичного насильства зумовлюють фрагментарність особистості. Хворе тіло Лукаша – це метафора посттравматичного синдрому України, а його іпохондрія символізує одержимість нації власними стражданнями під час антиколоніального опору.

Є три загальні категорії симптомів посттравматичного стресового розладу:

1. Гіперзбудження як стан постійної тривоги та мускульного напруження.
2. Інтрузія, суть якої полягає в тому, що «травмовані люди повторно переживають цю подію так, ніби вона постійно повторюється у теперішньому часі» [108, 67], адже «не асимільований травматичний досвід зберігається у спеціальній «активній пам'яті», яка має «природу повторювати репрезентацію змісту» [108, 76]. При тому повторне проживання травми може витіснятися в думки, сни, візії, дії [108, 72].
3. Констрикція – стан заціпеніння, пасивності, відмови від реальних дій, призупинення ініціативи, посиленого образного сприйняття, спотворення реальності, деперсоналізації, зміни відчуття часу [108, 80-81]. Такі симптоми пов'язані з витісненням болісних спогадів, адже «констриктивний процес тримає травматичні спогади за межами нормальної свідомості, дозволяючи лише фрагменту спогадів виринати у вигляді інтрузивного симптому» [108, 82].

Неможливість узяти участь у Революції гідності зумовлює певну констрикцію Лукаша, адже потенційні дії він витісняє в марення чи сни. Їхня оповідь нелінійна, а простір заселений монструозними істотами. Лукаш витісняє в оніричний хронотоп також боротьбу з хворобою. Хоча він проектує протистояння з ворогом України у свої марення та сни паралельно з індивідуальною проблемою тіла, проте це не дорівнює реальній участі, тому варто говорити про невротизм образу.

Оніричний хронотоп Лукашевих марень претендує на те, щоб бути дискурсивною (чи ментальною, як зазначає автор) реальністю України й Революції гідності, де агенти «руського мира», транслюючи колоніальні та імперські штампи, міфи, борються з українською нацією, когерентністю її історичного нарративу й символами. Саме звідси й видава гібридних війн, які точаться паралельно з протистоянням на головній площі Києва. Такі сни та марення дозволяють говорити про авторське бачення Революції гідності як антиколоніальної, спрямованої на боротьбу з рудиментами чи новими формами імперії.

Дискурсивна реальність України неможлива без радянських штампів, адже протягом тривалого часу (більш ніж двадцять років) «Україні не вдалося вимести й викинути на смітник комуністичних свиноматок» [132, 53], тому тут залишилися «полчища гібридів-гомо советікус» [132, 53]. Сам оніричний простір Лукашевих візій дуалістичний, бо передбачає лінію протистоянь між мамами з країни Мамаїни та ватниками з Ватникії, кримінального Мордору тогочасної влади. При тому ватники «були стихійними некрофілами, а мамаї – біофілами» [132, 55]. Некрофілія перших зумовлена їхнім зв'язком із неактуальним радянським минулим, цінностями, де є «страх перед розвитком життя, перед свободою», «сліпе й судомне чіпляння за героїку совка» та «фанатична ірраціональна віра в минуле, у романтизовану й по-радянському гламуризовану дійсність з її піонерами, зарніцами та кастрамі» [132, 56]. На думку автора, ватники – це учасники Антимайдану, «Беркут», проросійські політики, вороже налаштовані росіяни, креоли, тобто всі, хто не підтримує Революцію гідності або байдужий до неї.

Травму часто витісняють у міфологічний світ, перекодовуючи її в монструозні образи. В оніричному просторі Лукашевих марень така сублімація відбувається при конструюванні образу ворога. Він украй демонізований, хтонічний, постає складним симбіозом індивідуального противника чоловіка – хвороби – та ментальних імперських конструкцій дорадянського й радянського періодів. Характеристики

образу ворога дозволяють стверджувати, що у творі йдеться не про постколоніальну революцію, а про антиколоніальну боротьбу, адже такий дуалізм з аксіологічною ієрархізацією опозицій є її ознакою. Простір, у якому перебуває противник, макабричний. Тут чути вороняче каркання, яке зникає від звуків Гімну України. Причина того, що в оніричний простір витіснено індивідуальну травму Лукаша й колективну травму цілої країни, полягає в тому, що «Він був в'язнем пам'яті і водночас дитям своєї доби» [132, 48].

В оніричному просторі Лукашевих марень окреме місце займає образ Великої Матері, пов'язаний із міфологічно-трансцендентним виміром Революції гідності: «Дух матері витав над містом», іноді їх було дві, одна войовнича та безжальна, будила «козацьку шаблю й ворожу кров», а інша – тепла та ніжна, кликала «до безкінечно щасливих ельдорад» [132, 26]. Це відповідає діаметрально протилежним настроям Майдану – войовничо-радикальному та мрійливому, ненасильницькому. В одному з епізодів Богородиця в лікарняних обмотках рятує Лукаша від марень, у які спроектовано міфологеми «руського мира». Фактично такою ж буде і її функція стосовно України – допомогти подолати колоніальні, неокolonіальні штампи та структури у свідомості народу [132, 34].

Текст роману містить, як уже зазначалося, психоаналітичний погляд на дискурсивну ситуацію України, проте у філософсько-публіцистичних авторських відступах відчутні й сліди застосування постколоніальних студій. Цілком у дусі демонтажу колоніальних структур Степан Процюк намагається відродити приглушений мілітарний первень нації. Його відсутність корелює з пасивністю, ліризмом, несуб'єктністю, тобто з констриктивними симптомами посттравматичного стресового розладу. Маскулінне начало частково відроджується в образі мамаїв. Варто зазначити, що в романі чоловіче перебуває з жіночим в абсолютній гармонії андрогіна чи платонічної любові. Це видно як на прикладі пари Олесі та Лукаша, так і в розумінні історичної ситуації України: «Неповоротке національне Бабисько знову

на очах ставало вже не юною, але ще привабливою жінкою, яка скинула із себе більш ніж двадцятирічне зачаття, пробудившись від летаргійного заціпеніння» [132, 126], «недолугий зажирілий суспільний Дідо, із майже зниклими рештками тестостерону, раптом засоромився, що круглішає, байдужіє і втрачає чоловічу подобизну воїна і мислителя» [132, 126]. Революція гідності з її силовими протистояннями є символічним відродженням мілітарного начала в ментальності українців, приглушеного колоніальною травмою.

Карнавальний вимір Революції гідності з «дрібним побутовим реаліті-шоу» розглядається також у колоніальному контексті, адже такі дії учасників протесту – це «присмак якогось шоуменства, якоїсь малоросійської оперетовості» [132, 154-155]. Травма виявляється ще й у нездатності України адаптуватися до самостійного «дорослого», тобто незалежного, життя, адже вона занадто надіється на допомогу Європейського Союзу, про що автор пише: «Надмірне уповання на чийсь допомогу теж є наслідком інфантильної національної душі, її підліткової незрілості» [132, 156].

Проте аналітика автора рухається від періоду хвороби Лукаша, ідентичного на символічному рівні марень посттравматичному стресовому розладу з крайньою демонізацією ворога, до одужання – переходу на об'єктивний постколоніальний рівень мислення, бо, як пише Степан Процюк, ненависть до всього російського, «замість холодного розуму, шкодить насамперед її носіям» [132, 168].

Отже, низка інтрузивних (марення, у які витіснено боротьбу з хворобою та імперією) і констриктивних (вимушена пасивність Лукаша та інфантильність, нездатність цілої нації до маскулінної дії) симптомів свідчать про те, що Революція гідності мала ознаки антиколоніальної боротьби й оголила велику кількість травм. Проте автор не відмовляє їй у терапевтичному ефекті, адже одужання головного героя може інтерпретуватися як одужання цілої нації. Свідченням цього в тексті є відхід від інфантильності, пасивності та відмова будувати національну семіосферу навколо вкрай демонізованого образу ворога.

## 2.4. Символічна «групова терапія» як спосіб відновлення стосунків («Синдром листопаду, або *Homo Comptiens*» В. Амеліної)

Одужання, крім проговорювання травматичного досвіду, його правильної асиміляції, повернення тяглості особистої чи колективної історії та позбавлення від інтрузивних, констриктивних симптомів, психосоматичних розладів, передбачає ще й відновлення здорових стосунків з іншими. Часто травмовані об'єднуються в терапевтичні групи, щоб допомогти одне одному. Нація, що зуміла пройти всі етапи й «одужати», може мати здорові відносини з іншими країнами без комплексу меншовартості, потреби захисту, як рівний із рівними. У цьому плані перший етап Революції гідності з його глорифікацією Європи є інфантильним пошуком турботи, симптомом травми, проте народ, спостерігаючи за діями потенційного рятівника, «дорослішає», бере громадянську відповідальність за своє життя. У контексті додання травми не менш важливим, ніж відновлення здорових стосунків, є встановлення контакту з іншими постраждалими.

Відновлення стосунків з іншими країнами, особливо з такими ж травмованими, що переживають однакові соціальні катаклізми, відбувається завдяки наявності в головного героя роману Вікторії Амеліної «Синдром листопаду, або *Homo Comptiens*» дару співпереживання, високого ступеня емпатії. Найкраще суть цієї риси у творі передає уривок із вірша Ліни Костенко: «Цавет танем!» – як кажуть, / Прощаючись, вірмени. / Твій біль беру на себе. / Печаль твоя в мені» [134, 208].

Головний герой Костя через свою чутливість до людського горя часто боїться втратити демаркаційну лінію зі світом, не відчувати власних меж. Проте після того, як соціальні чинники: перебування в дитбудинку, служба в бандита Спонсора – травмують його, він переходить у стан дивіда, вважає себе людиною «без родини, друзів, професії – і здається, без особистості» [134, 79]. Така розгубленість заважає й

водночас виводить на інший рівень світосприйняття, завдяки якому відкриваються невидимі контакти між людьми поза політичними умовностями.

Емпатія Кості патологічна, оскільки здатен забирати всі соматичні відчуття на себе, а отже, й полегшувати біль. Він співчуває хлопчику з дитбудинку Валерію, якого називають Вамбо-Мамбо та дискримінують за кольором шкіри, як сина араба з Тунісу, і дівчинці Лізці, яку обливає окропом працівник вищезгаданого Спонсора. На певному етапі, потрапляючи в бандитське середовище 90-их років ХХ століття, Костя реалізує свою місію за гроші, надаючи таку послугу тим, чий фізичний біль треба полегшити. Утрата власної тожсамості внаслідок розчинення в чужому стражданні призводить до того, що головний герой осягає сутність свого дару: «Навчившись співчувати, пробачаєш майже усе. Вже знаєш: кожен, хто видається розумнішим, успішнішим чи – а чому б ні – щасливим, зсередини виглядає так само, як ти. І б'ється, як рибина – просто об інше скло, в іншому місці-акваріумі або – на іншому поверсі соціальної піраміди» [134, 89]. Навіть зрозумівши це, в обивательському середовищі він не може сприймати свою рису як нормальну, тому вважає, що «Співчуття – це явище неприродне, людська мутація» [134, 91]. Намагаючись віднайти демаркаційну лінію зі світом, хлопчик шукає власну ідентичність. Цей процес авторка закодовує в метафориці оніричного простору, адже здатність так тонко відчувати біль іншого має забрати магічна біла кулька, яка є тільки в племені консульєро, що живе на островах Індійського океану. Вважаючи себе не таким, ненормальним, Іншим, Костя одружується, намагається влитися в обивательське середовище, але не може стати іманентним йому, тому не отримує спокою. Власну ідентичність він віднаходить тільки під час Революції гідності. Хоча їй присвячено лише останні сторінки роману, проте ця подія стає важливим смислотворчим центром оповіді, що дозволяє побачити зв'язок України із суспільствами зі схожими чи навіть однаковими соціальними катаклізмами.



Художній образ Революції гідності в романі В. Амеліної тісно пов'язаний з образом листя та листопаду. Як сирота, у якого помирає бабуся, Костя уявляє себе опалим кленовим листям, що й символізує його відщеплення від дерева роду: «Я кленове листя, і старі фотографії, і все, що вже не відновиться. Я лечу, кружляючи, до землі. Тиша. Жовте листя ніколи не приростає до гілок знову» [134, 15]. У назві твору фігурує сполука «синдром листопаду», у якій другий компонент полісемантичний, адже називає як процес, так і місяць. Перше значення розкривається на індивідуальному рівні життя Кості, друге – набуває національного виміру, адже Революція гідності почалася саме в листопаді 2013 року. До цього моменту приносити себе в жертву, намагаючись допомогти всім, не мало сенсу, бо «Це як рахувати кленове листя під час листопаду – божевілля, хвороба, мутація генів <...> так задумано, щоб листя зжовкло і вмерло, це потрібно прийняти одразу й забути» [134, 142]. Але падіння та відмирання листка – це не більше, аніж індивідуальна історія окремої людини, тоді як образ дерева набуває колективних вимірів, особливо на початку Революції гідності: «Листя летить та й летить, падає безкінечно, щоосені. А дерево лишається. Так і народ, і ціле людство залишається і росте, готуючись відбивати удари долі, – незалежно від кордонів, що змінюються, як лінії доріжок у моєму дворі, незалежно від краси візерунків на одному єдиному листочку, незалежно від долі друзяк з однієї з ним гілочки – один, два, три – лети собі, красунчику, лети, розумничка. Ніхто не рахує» [134, 166]. Під час знакових для формування нації соціальних катаклізмів усе одно «Дерево лишиться. За дерево треба боротись, не давати зрубати, як вишневий сад» [134, 167]. Образ дерева та листків, таким чином, у тексті має конотації як персональної історії конкретної людини, так й історії роду та цілого народу.

Костя намагається дистанціюватися від подій на майдані Незалежності в Києві до тих пір, поки влада не застосовує силу. Пошуки свого місця в обивательському світі завершуються тим, що він усвідомлює: «Нормальність – це міф, вигаданий

маркетологами біг-маків. Існує лише ідентичність – своя або запозичена» [134, 173]. Беручи участь у Революції гідності, Костя віднаходить цілісність, адже тут збираються представники різних періодів його життя – Льоня зі свити Спонсора, Вамбо, Лізка. Саме тоді усвідомлює, що середовище, у яке намагався влитися, є обивательським, не здатним до соціально значущої дії. Співчуття, уміння брати на себе чужий біль тільки завдяки ній набувають сенсу. Костя цілеспрямовано використовує свій дар, аби знайти Вамбу, що зник на майдані Незалежності в Києві. Така соціально значуща дія визначає його ідентичність, надає існуванню сенсу. Від «нормальної» у світі обивателів пасивності він переходить до активної позиції, яку трохи романтизує: «Зупинити хоч один біль, не лише в моїй голові переглядом чергової комедії, не поразкою й смертю, ні, зупинити біль – врятувати. Не рахувати листя – зупинити листопад. Як це робили добрі лицарі круглого столу, супермени і бетмени, <...> і як там імена тих хлопців, що загинули на Євромайдані» [134, 189]. Якщо на індивідуальному рівні йдеться про соціально значущу дію, що виправдовує існування співчуття, то на колективному, національному, – про долання властивої антиколоніального періоду дискурсивної сентиментальності, якою підмінюють реальний силовий опір. Костя переходить «від розпачу до боротьби» [134, 202], як і вся країна під час Революції гідності.

Хоча зображенню Революції гідності авторка виділяє в романі небагато сторінок, проте чимало пише про радянські реалії та неокolonіалізм перших років незалежності. Наприклад, у дитбудинку, у якому живе Костя, час зазнає стагнації, майже нічого не змінюється, незважаючи на те, що в цей період, у 90-ті роки ХХ століття, у державі відбуваються важливі події. Сироти повністю відірвані від реальності, тобто перебувають у замкненому просторі, що ретранслює смисли із зовнішнього світу та заламує їх по-своєму: «Світ забув про нас, виріс і змінився за парканом дитбудинку, як і ми, обнесені парканом, вирости і змінилися, але по-іншому» [134, 61]. Мешканці цього закладу у 1991 році «пропустили щось дуже

важливе» [134, 48], оскільки не мали телевізора, але «Помітили лише, що у котлетах стало зовсім мало м'яса, <...> і що у повітрі більше свободи», й констатували: «Ми, на жаль, відчували її лише як свободу сильних, всевладдя старших» [134, 48]. Речення «пропустили щось дуже важливе» – метафора, завдяки якій з'являється усвідомлення того, що вся нація не помітила здобуття незалежності, забувши демонтувати колоніальні штампи й увійшовши у фазу медійного та культурного неокolonіалізму. У замкненому просторі дитбудинку видно «косметичність» заміни радянських знаків антиколоніальними, адже, замість портретів В. Леніна, повісили портрети Т. Шевченка. Гірка іронія цього неоімперського та одночасно антиколоніального періоду в тому, що «Леніних було стільки, що Шевченків не вистачило – так полишались на стінах голі прямокутники спогадів» [134, 48]. Лікарня, у яку потрапляє Лізка, теж нагадує дитячий будинок, проте «тільки портрета Шевченка в них, очевидно, не знайшлося: на стіні видно прямокутні обриси рами. А може, ще не визначилися, хто їх новий кумир?» [134, 62]. У дитячому сприйнятті процесів 90-их років прослідковується гібридність ідентичності людей і транзитність нового періоду, нездатність нації на світоглядному рівні бути по-справжньому незалежною.

Діти, перебуваючи у своєму замкненому просторі, розуміють, що йдеться лише про підміну понять, а не про тотальні зрушення. Наприклад, Спонсор – бандит, що публічно допомагає дитячому будинку, – «збирався балотуватись у якусь там раду, і це було дивно, адже нам казали, що хтось розвалив Радянський Союз – та ради, очевидно, лишилися, як були» [134, 55].

Оди Леніну й у цьому мікропросторі замінюються одами бандитам, поява яких є наслідком анархії кінця радянської імперії: «Рости, щаслива Україно, / На кручах милого Дніпра! / Поки такого маєш сина, / Ти будеш сповнена добра!» [134, 57]. При тому відчувається штучність антиколоніального пафосу, що вже недоречно й наповнена симулякрами (Спонсор не син України, бо говорить «лінгвістичним

набором для виживання у постсовку» [134, 71] та має вкрай гібридну ідентичність 90-их років). Така креолізована тожсамість виразно фіксується свідомістю вже юнака Костика, якого бандит забирає до себе: «Врубати телевізор – краще новин. Побільше новин! Наші (російські – це ж, здавалося, все ще наші!) війська – хоробрі, славні, доблесні – ідуть у наступ на кривавих бойовиків» [134, 66]. Певний час медійний простір продукує культурний неоімперіалізм.

Дитинство головного героя минуло в час, коли домінувала гібридна ідентичність, тому він сам не вирізнявся чіткою національною позицією. Її не буде й під час участі в Революції гідності, принаймні на рівні пафосної патріотичної риторики. Костя на Майдані виходить на загальнолюдський рівень світосприйняття, співчуває не тільки «своїм», майданівцям, а й чужим, наприклад, бійцю «Беркута», що залишається в підвалі з кошеням. У відсутності поділу на своїх та чужих і прослідковується гуманна основа активного співчуття, співчуття-дії. Хлопець завдяки такому дару стає «громадянином світу», однак не залишається байдужим до важливих націєтворчих процесів у країні. Осмислення Революції гідності та її учасників у нього діалогічне, постколоніальне, тяжіє до об'єктивного сприйняття без крайньої демонізації «Беркута», адже у його складі є ті, що розмовляють із кошеням у підвалі, і ті, що тільки вдають із себе героїв, але бояться, та ті, що люто ненавидять.

Ще ширшого, інтернаціонального, контексту емпатія набуває, коли авторка проводить паралель між Революцією гідності та аналогічними подіями у світі. Костя здатен брати біль учасників цих соціальних катаклізмів на себе, завдяки чому протягує невидиму нитку, що пов'язує всіх та все. Для нього Революція гідності набуває загальнолюдського значення: «А я стояв посеред вулиці як блага про перемир'я у білій куртці. Майдани огортали мене. Близькі і далекі. Великі і малі. Християнські, мусульманські, індуїстські і хіпстерські. Людські» [134, 200].

Зрештою, Костя, обираючи боротьбу, усе ж надає перевагу цінності людського життя та гуманного ставлення до всіх поза політичними поглядами й обмеженнями

націоналізму, тому вважає: «Одного дня нас стане більше, і біль, розділившись на всіх, зникне, як сонце в океані» [134, 202], «ніби й немає такої вже великої різниці між людьми, і світ можна змінити» [134, 202].

У 33 роки (а «Син Божий у цьому віці прийняв на себе все» [134, 98]) Костя відчуває телепатичний та емпатичний зв'язок із торговцем фруктами Мухаммедом Буазізі, що у 2011 році почав протест у Тунісі. Це саме той вік, коли чоловік запитує себе: «Чи я вже все на світі сприймаю як біль і весь світ як єдиний великий біль?» [134, 105]. Мухаммед живе в країні, схожій на Україну та на пострадянську дійсність загалом: «Треба звикнутись із приниженням, із тим, що я ніхто, а люди у погонах – мають необмежену владу. Ніби у язичництві, у нас є маленькі боги – чиновники, поліцейські, і великі – президент, міністри» [134, 117]. Згодом він починає вбачати в державі систему примусу та насильства над гідністю людини й протестує (вночі підпалює себе). Костя ж у той момент відчуває «внутрішню пожежу» [134, 123], співчуває й разом із президентом Тунісу Бен Алі приходить у палату торговця.

Масовий збройний виступ проти влади в Тунісі призводить до повстання в Єгипті, де, відпочиваючи з дружиною Аллою, Костя знайомиться з батьком Вамби, котрий брав його дитячий біль на себе, і перетворюється «на людину, що слухає світ і починає розуміти зв'язки та причини, наслідки кожної маленької дії і множинність можливих шляхів...» [134, 138]. Тут укотре підкреслюється схожість усіх народів та механізмів державного насильства, контролю влади, адже в будинку Тарека – батька Вамби – зникає світло, бо «Влада не проти зекономити на простих людях» [134, 140].

Окрім побутових паралелей, схожість Єгипту та України проявляється ще й у тому, що повстання на майдані Тахрір гранично нагадує Революцію гідності: його починає молодь, воно відбувається після попередження в соціальних мережах, характеризується певною конфронтацією націоналізму, традиціоналізму (син Тарека Ахмед проти легкого вбрання на жінці) та глобалізації. Люди збираються на головній площі Єгипту – Midan Tahrir (Тахрір), що дослівно перекладається як «Майдан

(площа) звільнення»: «Озираюсь – а нас вже давно не купка, ми – натовп, ми – Мідан» [134, 154].

Авторка помічає, що 25 січня в різні роки відбулися схожі події: протистояння між владою та народом у Єгипті, поховання студента Яна Палаха, що самоспаленням бунтував проти введення радянських військ у Чехію, боротьба силовиків з учасниками протесту на вул. Грушевського в Києві. А популярний під час Революції гідності червоно-чорний прапор «Правого сектору» подібний із єгипетським.

Проте не тільки схожість політичних ситуацій зближує народи, а й Номо Compatriens, що здатні брати на себе біль людей інших національностей. Хтось свідомо, як Тарек – батько Вамби, – хтось поза власною волею, як Костя. Проте трагізм ситуації полягає в тому, що ця модель міжнаціонального зв'язку передбачає існування в ідеальному суспільстві, «коли єдність є такою великою, будь-який біль ділиться на всіх і стає несуттєвим» [134, 143]. Так живе плем'я консульєро: «Вони ізольовані, тому й щасливі» [134, 143]. За умов глобалізації чи синхронії суспільно-історичних процесів у країнах таке співчуття неможливе, оскільки цим даром володіє не кожен.

Отже, роман В. Амеліної надав метафоричний шанс українському народові відновити зв'язок з іншими, такими ж травмованими, народами, об'єднав їх у символічну терапевтичну групу, де можливі співчуття та емпатія. Проте він ствердив і важливість соціально значущої дії, що допомагає сформувати ідентичність або ж чітко окреслити її, заперечив «диванну» пасивність. Народи, що зазнали схожих поневірянь та відреагували на приниження, примус держави подібними протестами, установлюють контакти між собою завдяки спілкуванню та обміну інформацією з людьми, здатними до глибокої емпатії, унаслідок чого вони символічно «допомагають» одне одному в моменти, коли персонажі беруть на себе біль представника іншої нації.

## 2.5. Плюралізм інтерпретацій образу Т. Шевченка та образу ворога як шлях до одужання від колоніальної травми

Діалектика травми передбачає наявність двох ідентичностей – пригнобленої та возвеличеної, – які не можуть інтегруватися. У проекції на колективний рівень ідеться про суперечливе сприйняття себе колонізованим народом, тобто, як стверджує М. Рябчук, про негативний self-image (автостереотип) і гіперпозитивний self-image (автостереотип). Антиколоніальна боротьба, повторюючи всі структури колоніалізму з протилежним знаком, не здатна позбутися класичної дихотомії «імперія / колонія», що набуває семантики протистояння «добра / зла». Цей період схильний до крайньої поляризації, тому демонізує противника, надаючи йому єдиної можливої негативної інтерпретації. Проте монологічністю в цьому дискурсі наділяються й знакові для формування нації постаті, символи. Захист від діалогічності їхніх інтерпретацій дозволяє доформувати національну ідентичність навколо них, проте одночасно є й симптомом травми. «Здоровий» народ відкритий сучасному, експериментам, грі, деконструкції. У випадку з українцями ідеться про недоторканність літературного канону, у центрі якого перебуває Тарас Шевченко. Його образ був одним із смислових стрижнів дискурсу Революції гідності, яка збіглася в часі з іншою важливою для націєтворення подією – 200-річчям з дня народження митця.

Смисли, що циркулюють в українській культурі, часто необ'єктивні, викривлені колоніальними впливами та антиколоніальною ідеологією. Саме тому, аналізуючи образ Т. Шевченка в дискурсі Революції гідності, неможливо визначити «істинного» Т. Шевченка, адже ідеться передусім про інтерпретацію тих українців, що стали учасниками протесту. Їхнє бачення цієї постаті має як антиколоніальний, так і постколоніальний аспекти.

Антиколоніальний аспект пов'язаний із культами пророка (месії) та революціонера. Перший сформувався ще в ХІХ столітті в народницькому письмі. Він був пов'язаний із національним резистансом, схильним до сакралізації та оточення ореолом недоторканності знакових фігур і символів. На початку ХІХ століття російські письменники створили імперський дискурс. Проте в тогочасній Малоросії після стадії колабораціонізму еліти сформували контрадискурс. Його утверджував автор першого антиколоніального твору – поеми «Кавказ». Уже в ХХ столітті в СРСР із політичної сатири та інвектив Т. Шевченка виріс культ революціонера, адже соцреалізм часто використовував і перекручував готові народницькі структури. Надмірна глорифікація знакової для творення ідентичності фігури Т. Шевченка є доказом постколоніального синдрому, симптомом того, що нація не одужала. Діти, чия ідентичність сформувалася під впливом травми, часто вдаються до крайнощів, приймаючи на себе «ідентичність святого, обраного для мучеництва, як спосіб зберегти відчуття вартості» [108, 183].

Традиційні візуальні образи Т. Шевченка (в кожусі, шапці, з вусами) можна було побачити скрізь: на щитах самооборони та палатках учасників протесту. Вони також змінили урбаністичний ландшафт окремих міст у стріт-арті. Наприклад, харківська арт-група «Kailas-V» створила на одному з будинків мурал близько 500 кв. м. із зображенням Т. Шевченка, а В. Стецькович запропонував намалювати традиційний портрет митця на стіні львівської п'ятиповерхівки на вул. Миколайчука.

Девізом Революції гідності став крилатий вислів з антиколоніальної поеми «Кавказ». Ним починається назва національного радіомарафону «Борітеся – поборете! Шевченко мобілізує». Його можна побачити на графіті Сергія Брильова в Кременчуці. А збірка поезій «Борітеся – поборете!» є складною єдністю візуального й вербального рядів, у якій перший історично конкретизує другий. Упорядники вищезгаданої книги намагалися віднайти в текстах Т. Шевченка, О. Теліги, О. Ольжича, П. Тичини, В. Стуса, І. Франка, Є. Плужника, В. Симоненка, Лесі



Українки та інших митців ключові образи й концепти, що були представлені на майданах різних міст, тому ці твори проілюстровані фотографіями подій Революції гідності [135].

Слова Т. Шевченка як пророка вкотре набували провіденційного змісту, адже на створених під час Революції гідності графіті можна було прочитати: «Не вмирає душа наша. / Не вмирає воля...», «І вражою злою кров'ю волю окропіте». Опозиційний лідер Олег Тягнибок на запитання мітингувальників, який план дій Євромайдану, відповів: «Коли хтось запитує про план – кажу: відкрий «Кобзар», там план» [136]. І. Андрусак писав: «Дух Шевченка просвічував і супроводжав всіх учасників наших визвольних змагань у їх боротьбі. Кожний революційний рух в Україні носив знамена Шевченкового післанництва, списаного в «Кобзарі» [137].

Подекуди цей культ реалізовувався в більш модерних формах, але без зміни антиколоніальної суті. Ідеться про перформанс на майдані Незалежності в Києві, де, за ініціативою В. Зайця, з'явилася дерев'яна скульптура Т. Шевченка з осики, яку міг завершити кожен охочий [138, 342]. Прикметно, що ця акція не передбачала переодягання в сучасний одяг чи інших постмодерних ігор із каноном.

Обличчя Т. Шевченка постає як метафора колективної національної ідентичності в мозаїках із фотографій жителів м. Рівного (Майдан м. Рівного) чи учасників протесту (Майдан м. Києва) [138, 344].

Антиколоніальному резистансу, схильному до творення національно зорієнтованих міфів, властива містичність нарації, але після здобуття незалежності його сліди шкодять культурі так само, як і недемонтовані імперські структури. Чи настільки погано для українців апелювати до них тепер? Якщо ми говоримо саме про Т. Шевченка, то ні. Адже формування національної ідентичності українців відбувалося в межах антиколоніального опору та завдяки йому.

Як уже зазначалося, доба націоналізму, тобто модерної національної ідентичності, приходить у Європу з епохою романтизму. Хоч українська еліта

починає цікавитися історією та фольклором, але, як доводить С. Плохій, для того, щоб зрівнятися в правах із російським дворянством [130, 190], проте зібраний емпіричний матеріал сприяє розумінню окремішності народу, його відмінності від російського. До цього періоду немає підстав говорити про національну свідомість українців. Т. Шевченкові «поталанило» народитися в епоху модерної ідентичності. Такі історичні передумови сприяли тому, що Кобзар започаткував контрадискурс імперії. Саме тоді «тутешня» ідентичність українців через антиколоніальний опір, тобто усвідомлення своєї окремішності, почала переростати в українську, національну.

Хоча культ пророка та революціонера є частиною національно-визвольних міфів українського народу й невід'ємною складовою ідентичності, варто пам'ятати, що він також антиколоніальний, а «антиколоніалізм видається дієвим за перебування нації у колоніальних умовах, а не після проголошення її незалежності» [53, 40]. Саме тому більш значущим для сучасних українців є експерименти з образом Т. Шевченка. Цей процес почався ще в добу авангарду, проте постколоніальних акцентів набув у 80-ті роки ХІХ століття. На думку Енні Альварт, «саме завдяки такому новому підходу неперервно плюралізується раніше монолітний образ Шевченка, а також вирішується проблема культурного нормування, яке толерує лише єдину інтерпретацію поета» [139, 228]. Дослідниця також твердить, що наявність двох парадигм інтерпретації – народницької, радянської й постмодерної – є ознакою постколоніального синдрому, роздвоєння нації.

Постколоніальний етап передбачає викриття обмеженості колоніальних та антиколоніальних поглядів, визнання себе спадкоємцем колоніальної й антиколоніальної практик і вироблення на базі критичного переосмислення нової ідентичності. У такому випадку деконструкція культу Т. Шевченка як пророка та революціонера є необхідним процесом. Це зумовлено тим, що постколоніальній мистецькій практиці «властиві політизованість, децентрація, плюралізм» [53, 15].

У дусі постколоніальної актуалізації та експериментаторства в дискурсі Революції гідності модифікується культ Т. Шевченка-революціонера. Після прийняття диктаторських законів 16 січня 2014 року в його творчості почали шукати «екстремізм», тому на одному з плакатів гасло «Кайдани порвіте!» кваліфікується як заклик до хуліганських дій [140]. Такої інтерпретації набувають не тільки слова Т. Шевченка, а і його зовнішність, яка піддається травестії. На зображеннях часів Революції гідності він носить бандану, каску, має бити, готовий узяти зброю або шину, тобто асимілюється з типовими учасниками протесту [140]. У новому амплуа екстреміста Т. Шевченко з'являється поруч з іншими представниками канону української літератури – Лесею Українкою та І. Франком – на графіті «Ікони революції» автора, відомого під псевдонімом #Sociopath [141].

Шевченко-екстреміст як реінкарнований культ революціонера в постмодерній обробці бере участь і в декомунізації. На місці зруйнованих пам'ятників В. Леніну в багатьох містах планується встановити постаменти саме Кобзареві в його традиційній іпостасі. Іноді такі проекти реалізуються дивним чином (наприклад, бійці АТО на Луганщині перефарбували пам'ятник В. Леніну й зробили його впізнаваним за допомогою традиційних атрибутів Т. Шевченка, домалювавши вуса та одягнувши смушеву шапку). На одному з плакатів часів Революції гідності переодягнений у звичайний для учасника протесту одяг Т. Шевченко бере участь у декомунізації: валить пам'ятник В. Леніну [140].

Зразком власне постколоніального осмислення Т. Шевченка є серія картин «Шевченкіада» А. Єрмоленка, що стала частиною проекту Мистецький Барбакан. Його учасники – представники різних видів мистецтва – у своїй творчості мають на меті реабілітувати мілітарний код нації, заглушений ідеологічними маніпуляціями та репресіями в радянський час, і подолати ідилічно-ліричне колоніальне осмислення народу, створюючи власний напрям – «люту справу». В А. Єрмоленка Т. Шевченко набуває нових ролей: стає музикантом рок-напрямку шляхом семантизації частинки

«рок» у лексемі «пророк», тобто постмодерної гри зі словом, уписується в семіосферу масової кіноіндустрії у вигляді Супермена або в східні релігійні практики як Будда, вирушає в АТО [142]. Проте нових відтінків набуває ця постать і через актуальне перепрочитання окремих цитат, що контекстуалізуються за допомогою малюнка. Наприклад, слова з послання «І мертвим, і живим...» «У нас навчіться! <...> В нас дери, / Дери та дай, / І просто в рай» знову стають актуальними через зображення Т. Шевченка в образі представника служби ДАІ, що в дискурсі масової культури незалежної України асоціюється з хабарництвом [142].

Як би не змінювався імідж Т. Шевченка, у всіх візуальних репрезентаціях він є впізнаваним, бо часто не знімає смушевої шапки та не голить вуса, а отже, для нації залишається важливою постаттю, яка деконструюється.

Ще один учасник Мистецького Барбакану А. Полежака пише пастиш на вірш «Садок вишневий коло хати» з метою руйнування сентиментального й колоніального іміджу села. У його версії в гумористичній формі показано віртуальний образ неідилічної України, створений російськими ЗМІ, адже тут «Раби сапають буряки», «Висить дитинка розіп'ята», «Сім'я вечеря на підлозі – / Парує смажений кацап» [143, 8]. У вірші «Заповіт», уміщеному в антології «Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два», А. Полежака, удаючись до ремінісценції на послання «І мертвим, і живим...», висловлює декілька актуальних для Революції гідності порад, серед яких «Кладіть бруківку в декілька шарів», «Скляні пляшки не кидайте в смітник», «Закинь старі покривки у куток» [144, 232]. Тут, як і в попередній поезії, є натяки на боротьбу з імперськими структурами: «І поки півник ще не здох двоголавий, / Допоки друзі і часи мінливі, / Тримайте в гардеробі балаклаву, / Бо на віку, бач, як на довгій ниві» [144, 232].

У книзі іншого учасника Мистецького Барбакану І. Семесюка «Щоденник україножера» провокативне осмислення постаті Т. Шевченка стає ознакою сучасних патріотів («україножерів»), що обирають любов до реальної України з її недоліками,

а не до віртуальної народницької моделі, тому Т. Шевченко в них не «Святий Пророк і Духівник» [145, 155], а «прикольний поет» [145, 155].

Візуальна деконструкція антиколоніальних культів Т. Шевченка представлена й у серії «Григорович» Юрія Шаповала [146]. Художник зобразив його з шиною (картина «Григорович проти»), уписавши в ситуацію Революції гідності, а потім ще й «відправив» в АТО (картина «Григоровича мобілізували»). Містичний образ Шевченка-пророка набуває нових вимірів та передається через образи зі східних релігійних практик, як на картині «Вождь Українського народу». По-новому осмислюється й той факт, що саме цей митець формував контрадискурс імперії. На картині «Афіша» відтворено символічний двобій О. Пушкіна як знакової постаті російської культури та Т. Шевченка.

Оточення знакових для формування нації й ідентичності фігур та символів священним і недоторканим дискурсивним ореолом – ознака глибоко травмованої спільноти, яка зазвичай має закриті від контактів культуру та картину світу, організовану за дуалістичним принципом. Усі сенси в них викривлюються й гіперболізуються, адже тут немає місця діалогічності. Неможливість існування напівтонів визначає чіткий поділ усього на дві категорії – добра та зла, – що ніяк не узгоджується з релятивізмом сучасного світу. Плюралізм інтерпретацій канонічних постатей, відсутність демонізації імперії чи її агентів – ознака здорової нації, що пережила свої травми й готова подивитися на світ об'єктивно або ж без зайвої тенденційності.

Революція гідності, як уже зазначалося, мала переважно постколоніальний характер, хоч і не позбулася антиколоніальних рис. Саме тому в її дискурсі є діалогічне осмислення ситуації та постатей. На думку Т. Прохаська, Революція гідності якраз пов'язана з етапом, коли «Школу однаковості ми вже пройшли», тому «Настав час, коли силу має власний вибір», а «це і є єдиною вимогою часу – вчинити так, як сам вважаєш за потрібне» [121, 20]. У цій цитаті йдеться не про

монологічність чи єдино правильну поведінку, а про певну кількість спроб та помилок. У дусі відсутності ієрархізованих опозицій про українську націю пише й С. Жадан, наполягаючи на тому, що у випадку українського Сходу й Заходу варто «говорити про спільне, не забуваючи про відмінне», бо ключова проблема діалогу цих частин України полягає в «невмінні робити акцент на відмінному в контексті спільного» [121, 101].

Оскільки Революція гідності має синкретичний характер, то в її дискурсі разом із постколоніальним діалогічним осмисленням, визнанням гібридності української нації може існувати монологічне сприйняття явищ. Наприклад, часто колишня імперія постає абсолютним злом, а колонії – абсолютним добром. Це властиво антиколоніальному опору. А Революція гідності в такому контексті представляється як метафізична боротьба двох начал: «Справа в тому, що Майдан – це хімічно чисте протистояння Добра і Зла. Не більшого і меншого зла, – а саме ось так, пофентезійному, з великої літери» [129, 108]. У монологічній світоглядній системі живе й героїня п'єси Неди Нежданой «Maidan inferno, або Потойбіч пекла», що зауважує: «Останнім часом у світі багато змішаних фарб, багато сірого. Толерантність, плюралізм – які гарні слова <...> Але є чорне і біле. Є добро і зло. Завжди так було, просто замулилось. І зараз ніби відбувається хімічна реакція – виділення чистих елементів» [129, 180]. Ідеалізуючи боротьбу, надає Революції гідності метафізичного виміру й Т. Компаніченко: «Наче всі світлі духи чи, як то кажуть, постаті з минулого стали поруч з нами. І почалася боротьба за людськість, за людські ідеали. І оці метафори про Ірода, що потім у вертепах проявилось на Різдво, вже тоді були очевидними. Ці діти, побиття...» [120, 61].

Анастасія Дмитрук – авторка вірша «Никогда мы не будем братьями», – хоч і була російськомовною до Революції гідності, проте завжди відчувала «їхню імперську зверхність, таку насмішку» [120, 61]. Її текст будується на основі дихотомії «ми – вони», адже українці тут демократичні, а в росіян «Духа нет <...> быть

свободними», «все с детства в цепи закованы»: «Вам шлют новые указания – / а у нас тут огни восстания. / У вас Царь, у нас – Демократия. / Никогда мы не будем братьями» [120, 38]. Ідеться про заперечення міфологеми трьох братніх народів, що з'явилася в часи СРСР, щоб стримати розпад імперії, проте вже в цьому патетичному вірші є спостереження того, що українці стали іншими, здобули свої агентність та голос через дію: «У вас дома «молчанье – золото», / а у нас жгут коктейли Молотова» [120, 38].

Нація, що одужує від завданих травм, не може відразу перейти на новий, відкритий етап сприйняття світу, себе та колишньої метрополії без ієрархізації опозицій. Навіть при політичній незалежності знаки антиколоніального опору існують у суспільному житті, оскільки культурно чи світоглядно люди перебувають у тому дискурсі, який створила імперія, щоб оповідати про себе й колонізовані народи. Це пояснює, чому в семіотичному просторі Революції гідності, крім власного голосу, який здобувають українці, здатності творити наратив, пасіонарності, активності, проявляється ще й чимало пластів, що свідчать про її гібридний характер. Ідеться про амбівалентність образу противника. В аналізованому дискурсі він розпадається на декілька типів: силовик зі спецпідрозділу «Беркут», міліціонер, представник влади В. Януковича, тітушки, Росія та її президент В. Путін, «диванні» експерти, люди, що продовжують жити радянським минулим і транслюють його штампи. Ці образи залежно від твору дегероїзуються, демонізуються, що є ознакою антиколоніального спротиву, але можуть подаватися в декількох вимірах, зокрема й у гуманному.

Ворог, зображений у п'єсі Надії Симчич «Ми, Майдан», постає носієм чи жертвою неокolonіалізму, живе в анахронічному гібридному просторі. Правоохоронці тут слухають іншу, ніж учасники протесту, музику: «Сьогодні вранці на Грушевського, щоб не було чути патріотичних пісень, які ми крутимо для воїнів української армії, їм поставили улюблену групу Путіна «Любе». «Атас», «Черемушки», «батяня», коротше, всі діла. У протестуючих – молитви, пісні, гімни. У

нібито «правоохоронців» водяра, блатна романтика, шансон. Всі маски злітають» [129, 107].

Демонізація ворога – характерна риса й драми «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої. Авторка вказує в ремарках, як моделювати образ беркутівців: «У нападників не видно облич – в масках, шоломах, або темні тіні, безликі, або бачимо їхні дії лише по рухах і криках героїв» [129, 147]. У їхній безликості відчуваються певне протиставлення іншим учасникам протесту, відмова в чіткості позиції та символічне зарахування до девіантних сил.

Антиколоніальна світоглядна система, крім дегероїзації ворога, передбачає ще й абсолютну ідеалізацію підкореного народу. Період постколоніального синдрому дозволяє поєднувати дегероїзацію противника з чесним сприйняттям себе. Прикметно, що це може відбуватися навіть не в усьому дискурсі Революції гідності, а в одному творі. Саме така амбівалентна ситуація прослідковується в романі В. Івченка «2014». Антимайдан, як і представників «руського мира», автор дегероїзує. Вони або одержимі міфологічними наративами про «жидів», «геїв», залежність України від Росії, аргументують свою позицію нелогічними, маніпулятивними твердженнями, як викладач із Донецька Історик, або зведені до задоволення лише фізіологічних потреб, як Пашунька, який хоче тільки їсти. Боротьба з Майданом для першого є боротьбою з фашистами, які з допомогою Америки хочуть знищити Святу Русь [147, 69]. Він, як представник «руського мира», використовує ряд штампів, що є проявом імперського чи неоімперського мислення. Щоб обґрунтувати місію антимайданівців, Історик у своєму монолозі трансліює неоміфологічний наратив про те, що, бажаючи поширити свою владу, євреї викрадають християнських дітей «для ритуальних жертв», а Майдан, на його думку, організували американці, щоб «викрадати і вбивати наших дітей. <... > Пити їхню кров» [147, 70].

Дегероїзація ворога в романі В. Івченка не поєднується з гіперболізованою ідеалізацією учасників протесту. Вони тут звичайні, не позбавлені слабкостей люди,



що можуть змінювати свою позицію та мають динамічні характери. Наприклад, Часник під час Революції гідності, коли переховується від представників податкової інспекції на майдані Незалежності, – абсолютно позитивний персонаж, а в АТО – негативний, тому що проявляє дріб'язковість і бажання нажитися. Учасники Майдану та перші добровольці в АТО – це не тільки бізнесмени, що вели чорну бухгалтерію, а й колишні слюсарі-інструментальники, які вміють виконувати просту, але таку необхідну тут роботу (Юра Десятка), і дівчата з досить розкутими поглядами на чоловіків та секс (Інга, Калина й Поліна), і колишній «зек» (Дід). Тяжіє до об'єктивності й образ «Правого сектору», до якого потрапляє Салабон, що втікає від місцевих авторитетів. Він же намагається спекулювати на тому, що був на Майдані, просити гроші.

Персонажі роману з табору Майдану відчують відразу від нарративу про себе з уламками антиколоніального пафосу та гіперпозитивного автостереотипу. Юра Десятка кривиться, коли чує слова Часника, адресовані представнику ЗМІ: «Тут же зібралися тільки такі, справжні берсеки, яким немає місця в мирному побуті. А ось тут, на передньому фронті, вони знаходять себе і весь сенс життя» [147, 96]. Сам Часник говорить ці слова з удаваним пафосом: «Це ж нащадки славних скіфів, великих воїтелів, яких не зміг здолати навіть Александр Македонський! У цих краях звикли до війни!» [147, 97]. Така реакція Юри та самоіронія мовця свідчать про більш об'єктивний підхід в аналізі себе й заперечення міфів національно-визвольного руху, що не дозволяють перейти на новий світоглядний етап.

Тяжіє до об'єктивного плюралістичного сприйняття нації й Т. Прохасько, розглядаючи її, як це властиво постмодерним авторам, без антиколоніального пафосу та глорифікації: «Адже більшість геніїв, негідників, злидарів і жебраків, мудреців, зрадників, героїв, садистів, красенів і красунь, пияків і злодіїв, брехунів, пророків і умільців, нещасних і щасливих, яких я знаю, – українці» [121, 9].

Революція гідності часто постає вивернутим простором, у якому все не так, як зазвичай, у якому колишні противники примирюються заради спільної мети. Автори розуміють, що протест не обмежувався виключно націоналістичною ідеологією. У творі Надії Симчич «Ми, Майдан» представлено картину примирення суперечностей: «На Майдані є всі: і бандерівці, і комуністи, і студенти, і братва, всі є. У них розумієш як – сидить афганець, що за СРСР воював, і якийсь козак-націоналіст і сперечаються. Сваряться один з одним, історію обговорюють. А потім бах – штурм «Беркутів», і тут вони удвох вскакують і так поруч стають, що здалеку видно, що один за одного життя не пожаліють...» [129, 103].

У дискурсі Революції гідності, крім дегероїзації ворога, спостерігається і прийняття його як Іншого, але нормального. Цьому образу притаманні ще й гуманістичні складові, що свідчать про об'єктивне чи плюралістичне сприйняття ним ситуації. Наприклад, у новелі «#Євромайдан» Оксани Брошнівської беркутівець спочатку подає куртку дівчатам, щоб зігрілися, а потім відмовляється виконувати накази. Про нервові розлади спецпризначенців, зумовлені потребою йти проти власної волі, написана й новела Олексія Чупи «Сни та інші страшні речі» [148, 87-101]. У романі О. Захарченко «Вертеп...» теж немає абсолютної дегероїзації беркутівців, адже саме вони рятують сина Катерини від тітушок, допомагають мамі Світозара перейти дорогу під час штурму, охороняють її, а вона, у свою чергу, співчуває одному з них, що «стоїть на снігу в тонких гумових чоботях» [131, 65], бо «Теж люди» [131, 65]. Таке бачення ворога говорить про те, що постколоніальна травма адекватно пережита, а народ (чи його образ у романі) готовий до визнання гібридності власної ідентичності, прийняття того, що українська нація – це не тільки громадяни зі сталою та визначеною тожсамістю, а й ті, ідентичність яких не сформована, перебуває на межі імперії та незалежної України.

Отже, образ Т. Шевченка засвідчує амбівалентний характер Революції гідності, що мала переважну більшість постколоніальних рис, але не позбулася

антиколоніальних знаків і символів. Він неоднорідний, наповнений смислами, що ідеологічно відповідають різним періодам розвитку української ідентичності. Антиколоніальний аспект образу Т. Шевченка представлений культом пророка та революціонера, що реалізується переважно в традиційних зображеннях митця, у наданні провіденційного змісту його творчості й у використанні крилатого вислову з поеми «Кавказ». Не варто недооцінювати апеляцію до канону, оскільки саме в межах антиколоніального опору почала формуватися національна ідентичність українців. Проте Революція гідності зумовила появу великої кількості проектів і творів, що десакралізують постать Т. Шевченка, руйнують традиційне бачення його як пророка та революціонера, «селяка в шапці». Широта інтерпретацій ніяк не пов'язана з андеграундним блюзнірством над пам'яттю про митця. Т. Шевченко перетворився на архетип, який може актуалізовуватися в різних соціокультурних чи політичних умовах та мистецьких практиках. Факт апеляції до цього образу свідчить про те, що він є одним зі складових національної свідомості українців. У такому вигляді руйнується антиколоніальна монологічність культури, недоторканність її сакруму й розширюється поле постколоніального осмислення. Експерименти з образом Т. Шевченка – це свідчення долання світогляду жертви, обмеженого негативним досвідом підкорення, та готовності дивитися на світ об'єктивно, без травматичних флешбеків і потреби самозахисту. Символом здатності нації відкрити до зовнішніх та інакших, аніж канонічні, інтерпретацій культуру, визнати плюралізм як базову складову світогляду є образ ворога, змодельований у дискурсі Революції гідності. Незважаючи на те, що в багатьох творах противник демонізується чи дегероїзується, окремі тексти тяжіють до об'єктивної його репрезентації з позицій гуманності. Долання типової для травмованої нації дихотомії «добро / зло» в осмисленні себе та колишньої імперії помітне й там, де немає абсолютної ідеалізації українського народу та учасників протесту.

## Висновки до Розділу 2

Перебування в складі імперії з її фізичним, епістемологічним та психологічним насиллям зумовлює колоніальну травму, що проявляється у фрагментаризації ідентичності, історичного нарративу, одночасному існуванні гіперпозитивного й негативного автостереотипів, сентиментальності, занепокоєнні кривдником та помстою, соматичних скаргах (образ хворого тіла), застряванні в минулому та відсутності агентності. У трактуванні Джудіт Герман, одужання передбачає декілька взаємопов'язаних етапів: установлення безпеки (контроль над тілом і середовищем), пам'ять та оплакування (з подальшим відновленням зв'язку поколінь), відновлення зв'язку з повсякденним життям (витворення нового «я» поза існуванням усупереч противнику, з інтеграцією правильно пережитого та асимільованого травматичного досвіду, повернення суб'єктності, здатності довіряти, побудова нових стосунків, плюралізм погляду на світ, приватність й автономність). Вони однакові у випадку індивідуальної та колективної травм і можуть відбуватися в різних хронологічних комбінаціях. Дискурс Революції гідності засвідчив на ідейно-тематичному та образному рівнях ознаки проходження всіх вищеназваних етапів.

Для народу, що пережив колонізацію, установлення безпеки та здобуття контролю над тілом і середовищем еквівалентні здобуттю політичної незалежності, яке не означає ідеологічної. Саме тому в літературі чи мистецтві навіть після цієї важливої події може залишатися образ хворого тіла. Символічним тут буде одужання, що одночасно означає долання колоніальної травми, як це можна побачити в романі С. Процюка «Під крилами великої Матері: Ментальний Майдан». Художні твори й публіцистика з дискурсу Революції гідності в основному засвідчують два подальші етапи долання травми в різних конфігураціях симптоматики.

Проекти усної історії «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» (упорядники О. Забужко та Т. Терен), «Майдан: усна історія» з його

складовою «Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах» (упорядники Т. Ковтунович, Т. Привалко), література Революції гідності, що представляє авторський емоційний чи рефлексивний досвід проживання події (наприклад, «Щоденники Майдану» А. Куркова, «Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос), є важливими в контексті оплакування травматичного колоніального досвіду та оперативного реагування на травматичність самої Революції гідності. На протипагу історичному імперському гранд-нарративу, схильному до генералізації, ідеологічних маніпуляцій, вони відтворюють не хронологію подій, а емоції учасників й очевидців у вигляді фрагментаризованого нарративу, що допомагає інтегрувати розрізнений травматичний досвід, надати травмі обрисів та пояснення. «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» є не просто проектом усної історії, а й експериментальним жанром, гіпертекстом. Він складається з відібраних із медіапростору дописів очевидців та учасників Революції гідності, розміщених за аналогією до схеми онтогенезу, що починається з народження й дорослішання, тобто здобуття голосу, суб'єктності, відповідальності, та переходу з етнічної до політичної концепції національної ідентичності й пошуку власного шляху поза противником (імперією) чи рятівником (ЄС). Книга повертає акцент на сучасному, відображений у тому, що П. Нора називає «масмедіатизацією історії», виконує функцію «вторинної детравматизації» щодо колоніальних травм та реагування на Революцію гідності як на травматичну подію. Такий аспект етапу відновлення зв'язку з повсякденним життям, як здобуття агентності, голосу, видно й у поезії та публіцистиці Революції гідності.

Важливим складником етапу оплакування й пам'яті є інкорпорування травматичної історії в історію родини, а в плані країни – відновлення тяглості часового ланцюга «минуле – теперішнє – майбутнє» через повернення замовчуваних чи ідеологічно викривлених імперією або колонією тем і постатей (ОУН-УПА, С. Бандера, І. Мазепа, колабораціонізм українських еліт у розбудові імперії).

Сприйняття учасників протесту як реінкарнацій козацького, радянського, УНРівського військ чи УПА відчутне вже в «Літописі самовидців...». Відновлює тяглість історичного нарративу шляхом уведення легенди про козацьку литавру та заклику воїнів, що мають з'явитися на Майдані, й О. Захарченко у книзі «Вертеп. #РоманПроМайдан», уписуючи Революцію гідності в ланцюг «козаки – УПА – Революція на граніті – Помаранчева революція – мовний Майдан 2012». З-поміж образів історичних військ України в дискурсі Революції гідності домінує етнотип козака, оскільки саме козацький міф був основоположним для творення національної ідентичності в межах антиколоніального опору. Він є і в романі С. Процюка «Під крилами великої Матері...» (образ мамаїв), і в п'єсах Неди Нежданої «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» та Ксені Скорик «Богдан-2014», і в перформансі гурту «Хорея Козацька».

Для долання колоніальної травми в дискурсі Революції гідності в романі В. Амеліної «Синдром листопаду, або Номо Comptiens» створено символічну терапевтичну групу з країн з однаковим травматичним досвідом соціальних катаклізмів. Завдяки відтворенню тут здатності головного героя до емпатії усвідомлюється зв'язок України, Єгипту та Чехії в час революцій. У цьому творі авторка показала, яку велику роль має соціально значуща дія не тільки для одужання, вияву агентності, а й для побудови цілісної ідентичності.

Антиколоніальному чи колоніальному світоглядам характерна монологічність, у їхній основі – дихотомії, елементи яких ієрархізовані й осмислюються в семантичних рамках «добро / зло». Вони не передбачають плюралізму чи діалогічності в поглядах на себе та ворога, важливих для формування нації постатей і є способом травмованого захиститися. У дискурсі Революції гідності, крім такої симптоматики в демонізації та крайній дегероїзації ворога (у п'єсах «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої та романі «2014» В. Івченка), спостерігається частковий перехід до плюралістичного осмислення себе (створення

неідеалізованих образів учасників протесту в романі «2014» В. Івченка) і ворога (у новелах «#Євромайдан» Оксани Брошнівської, «Сни та інші страшні речі» Олексія Чупи, романі «Вертеп...» О. Захарченко). Також відкритим до інтерпретацій стає образ Т. Шевченка. Хоч у дискурсі Революції гідності в ньому простежуються антиколоніальні ознаки (повторення цитати «Борітеся – поборете!» з антиколоніальної поеми «Кавказ», традиційні зображення в народницькому стилі, надання окремим уривкам із творчості поета провіденційного змісту, месіанські ноти в осмисленні постаті та її ролі під час Революції гідності), проте з'являються й постколоніальні (експерименти з візуальним зображенням Т. Шевченка, його травестії, актуалізація образу через надання йому ознак учасника протесту, деконструкція тих аспектів його поезії, що підтримували колоніальний імідж України як сільської нації).

Таким чином, дискурс Революції гідності амбівалентний, у ньому є багато ознак антиколоніального опору, проте домінують постколоніальні й ті, що засвідчують часткове долання колоніальної травми. Це дозволяє створити передумови та наративні стратегії нового постколоніального світогляду, що толерує діалогічність інтерпретацій, не концентрується на противнику та помсті йому, відкритий до інновацій.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Частина цього розділу написана на основі опублікованих статей: «Літопис самовидців...» – новий художньо-історичний наратив про нову націю» [186], «Образ Т. Г. Шевченка в дискурсі Революції гідності: антиколоніальний та постколоніальний аспекти» [187]. Матеріал розширено та уточнено.

### **РОЗДІЛ III. ДЕМОНТАЖ КОЛОНІАЛЬНИХ, АНТИКОЛОНІАЛЬНИХ, НЕОКОЛОНІАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ СТРУКТУР ТА НАРАТИВІВ У НИЗОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ІНІЦІАТИВАХ**

Перехід суспільства на постколоніальний етап із відповідною картиною світу неможливий без демонтажу колоніальних, антиколоніальних світоглядних структур, риторичних топосів та наративів. Цей процес розпочала ще в 70-80-их роках ХХ століття «київська іронічна школа», або андеграунд (Б. Жолдак, Лесь Подерев'янський, В. Діброва). О. Юрчук зазначає, що її представники використовували такі інструменти демонтажу колоніальної, зокрема тоталітарної, ідеології: засоби комічного, абсурд, руйнування ієрархічної системи, театралізацію як ознаку невротизму колоніального періоду [53, 166], неканонічну мову (обценну лексику, суржик), що є проявами протесту проти прийнятих у суспільстві норм, переосмислення класики, деконструкцію цитат російських письменників, радянських текстів, обігрування знакових радянських постатей, висміювання російських філософських ідеологем [53, 167-171]. Уже в 70-80-их роках ХХ століття українська література виробила інструменти руйнування радянських наративів і риторичних топосів. Революція гідності стимулювала появу творів різних видів мистецтва, що продовжили тенденцію боротьби з імперською ідеологією як періоду Російської імперії, так і періоду СРСР за допомогою засобів комічного, слів, що не входять до складу української літературної мови (суржику, обценної лексики), мовних ігор. Вони належать переважно до низових мистецьких ініціатив, мають прозору й просту стилістику, не вирізняються високою естетичною вартістю, але послідовно працюють із колоніальним образом українців та з непродуктивними антиколоніальними світоглядними структурами, беруть участь у знешкодженні ідеологеми «русского мира». Основна функція таких текстів – зруйнувати сліди імперської ідеології, а не запропонувати програму побудови постколоніальної картини світу, що пояснює їхній



деструктивний, вульгарний стиль, не позбавлений гротесків, абсурдних ситуацій, брутальних сцен.

Якщо долання посттравматичних симптомів, зумовлених перебуванням у складі імперії, у дискурсі Революції гідності демонструють в основному твори з патріотичним пафосом, соціально-психологічними конфліктами, то демонтаж колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур, наративів та риторичних топосів відбувається в межах низових мистецьких ініціатив, творів із домінуючим гумористичним чи іронічним началом. Ідеться про перші два томи «Історії України від Діда Свирида» українського дипломата, журналіста й блогера І. Довганича<sup>2</sup>, різножанрову творчість представників Мистецького Барбакану та авторів видавництва «Люта справа»<sup>3</sup>. Хоча вони відрізняються за ідіостиллями, специфікою конструювання образів, проте їх об'єднують ідеї, теми, образи Революції гідності та послідовне використання комічного, мовних ігор і лексики, що не входить до складу літературної української мови, для боротьби з колоніальним іміджем України та неокolonіальними амбіціями Російської Федерації. У цих творах з'являється новий засіб руйнування й знешкодження меседжів противника, якого не було в представників «київської іронічної школи», – використання мемів, утворених на основі риторичних елементів російської пропаганди.

Комічне та сміх розмежовують як естетичну категорію і як фізіологічне явище [149, 15]. Проте сучасна західна теорія часто ставить знак рівності між цими поняттями, що дозволяє вживати їх як взаємозамінні. Комічне в естетиці протиставлялося з античних часів (праці Аристотеля, Платона) високому, прекрасному та трагічному, тому навколо нього довго існували конотації низького,

---

<sup>2</sup> І. Довганич уводить персонажа-маску Діда Свирида, образ якого конструює спочатку як блогер у дописах, оприлюднених у фейсбуці та на сайті «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» в межах проекту герка.club. Цю містифікацію він використовує, публікуючи книгу «Історія України від Діда Свирида», де не вказує своє ім'я.

<sup>3</sup> Ідеться про опубліковані у видавництві протягом 2014 – 2017 років книги І. Семесюка, А. Мухарського, О. Шинкаренка, Ваню Крюгера, у яких оприявлено демонтаж колоніальних, антиколоніальних та неокolonіальних структур.

матеріального, неважливого, а в християнському ранньому середньовіччі – ще й диявольського. Тільки в епоху Відродження Ф. Рабле «реабілітував» сміх, відновивши його зв'язок із епікурейською мораллю та життєрадісністю [150, 30]. У ХІХ столітті з'явилася теорія двох видів комічного. Перший із них перебуває в царині естетики й властивий аристократам, освіченим людям, другий пов'язаний із тілом (п'янство, надмірне споживання їжі, секс) і притаманний народній культурі.

В. Пропп наголошує на тому, що «Протиставлення комічного трагічному та високому не розкриває сутності комізму та його специфіки» [151, 8] (пер. з рос. наш. – Н. К.), тому комічне варто сприймати як категорію з власними ознаками, що існують не всупереч чомусь, а самодостатньо. Сучасні дослідження передбачають вивчення не тільки характерного для сфери естетики об'єкта комічного, а й суміжного з психологією суб'єкта, що робить сміх історичним і культурним явищем. Протиріччя як основа комічного можуть ховатися в об'єкті або ж залежати від сприйняття суб'єкта. Поява цієї естетичної категорії пов'язана з роботою інтелекту та когніцією. Б. Дземидок зазначає, що комічне має пізнавальні функції, бо дозволяє поглянути на знайоме з нового ракурсу. Він вирізняє простий комізм і складний. Перший із них (гумор, сатира), на його думку, передбачає, що «чуттєве сприйняття поєднується з інтенсивною роботою інтелекту, лише на цьому рівні проявляється синтезуюча рефлексія» [152, 151] (тут і далі пер. з рос. наш. – Н. К.).

Можна виділити декілька *функцій комічного*, зумовлених його складною природою.

#### *1. Функція оновлення / удосконалення світу, космогонії*

Про неї говорить Ю. Борев: «Сміх не тільки засуджує недосконалість світу, але, омивши його свіжою емоційною хвилею радості та веселощів, перетворює та оновлює його» [153, 36] (тут і далі пер. з рос. наш. – Н. К.). Гумор і сатира по-різному заперечують недоліки дійсності для того, щоб перетворити її відповідно до певної ідеальної програми. Комічне здатне продукувати деструктивне та конструктивне в

їхній діалектичній єдності: «Сміх – антиєрархічний, він руйнівник всіх табелів про ранги. Він великий анархіст світу, але, на відміну від будь-якої анархічної стихії, стихія сміху із хаосу народжує гармонію» [153, 40]. Саме карнавальний сміх «однаково заперечує та утверджує світ, хоронить його і відроджує до нового життя, намагаючись переродити світ на його естетичній основі. Він розв’язує стихію життя для животворення її нових форм» [153, 41].

## 2. *Функція виявлення справжнього*

Вона властива передусім сатирі, що, на думку Б. Дземидока, «залюбки деформує зображувані нею явища, удаючись до перебільшення та спотворення пропорцій, але таким чином тільки підкреслює те, що відбувається непомітно. Зло, яке переслідує сатира, намагається, як правило, приховати свою сутність» [152, 153].

## 3. *Функція контролю над порушенням соціальних норм*

Найчастіше проявляється в народів, що перебувають на ранній стадії розвитку суспільства. Порушення правил моди, звичаїв, мови, відмінні від прийнятих емоційні чи інтелектуальні реакції кваліфікуються як порушення норм і караються насмішкою, презирством, обуренням [152, 166]. Страх бути осміяним у таких суспільствах є механізмом установлення порядку.

## 4. *Захисна функція*

Сміх часто постає символічною зброєю та символічним актом нападу. У міфологічній світоглядній системі він виконував функцію захисту від девіантних сил [154, 164]. Про неї говорять і Л. Бергсон, і Б. Дземидок. Останній твердить: «Сміх, направлений проти ворога, уражає його у вразливе місце, оголює все, що робить його слабшим і нижчим, ніж він здається у дійсності. Сміх сприяє тому, що навіть дуже сильний противник втрачає віру в себе, сміх зміцнює дух борця» [152, 187]. Цю функцію також виконує карнавальний сміх, що, як зазначає М. Бахтін, «універсальний, направлений на все та всіх (й на самих учасників карнавалу)» [155] і «включає в себе момент перемоги не тільки над страхом перед потойбічними жахами,

перед священним, перед смертю, але й над страхом перед будь-якою владою, перед земними царями, перед земним соціальним верхом, перед усім, що пригнічує й обмежує» [155].

#### 5. *Терапевтична функція*

Комічне дозволяє вирішити конфлікт Я й фізичного контролю. Поза колоніальним контекстом про роль сміху як психологічного механізму вираження говорить Б. Дземидок: «Жарт, їдка гострота, насмішка та сатира можуть бути важливими для психічної гігієни суспільства як засіб, здатен розрядити незадоволення, безсилий гнів, обурення та інші емоції, які люди подавляють» [152, 161]. Продукування комічного також є символічною компенсацією за приниження, страх чи поразку [152, 161]. Саме тому в давні часи разом з офіційною системою суспільних норм та заборон, влади існували й карнавали, сатурналії, вакханалії, функцію яких у ХХ столітті почали виконувати політичні пародії.

Вищезазначені функції комічного універсальні, тому можуть бути застосованими для аналізу творів у постколоніальному контексті, де вони, проте, набувають нових відтінків в аспекті деколонізації, боротьби з антиколоніальними світоглядними структурами, наративами й знешкодження неокolonіальних ідеологем. Якщо сміх імперії має на меті контролювати порушення норм, легітимізованих метрополією, то сміх колонії найчастіше реалізує захисну та терапевтичну функції. Т. Гундорова зазначає, що «однією з форм антиколоніального спротиву, зокрема на стадії піднесення антиколоніального спротиву і виділення провідників із маси бунтарів, стає сміх приниженого – той розряджає таким чином своє мускульне напруження і вивільняється бодай на мить з-під залежності» [52, 42]. Використання комічного в такому плані терапевтичне, але цим не обмежується його значення на етапі деколонізації. Сміх дозволяє не тільки звільнитися від мускульного напруження, а й стримувати агресію, вивільняти її в знаки різних семіотичних систем, боротися з дискурсивними практиками підкорення та поневолення. Він стає

інструментом демонтажу образу колонізатора в колоніальному дискурсі, реалізуючись у своїй захисній функції. На постколоніальному етапі комічне допомагає боротися з антиколоніальними міфами, націленими не на побудову нового, а на боротьбу проти імперії, а в умовах неокolonіалізму – знешкоджувати ідеологічний заряд руйнівних меседжів противника.

Окрім комічного, засобом демонтажу імперської ідеології стає порушення норм унаслідок уживання слів, що не належать до літературної мови: обценної лексики, суржику. Використання лайки є так само, як і сміх, засобом стримування фізичної агресії та терапії, бо, як пише невролог Дін Бернетт, «Якщо ви гніваєтеся, але не хочете нікого бити, ваш мозок пропонує вам використати багатство свого словникового запасу, щоб виплеснути свою злість, не вдаючись до насильства» [156, 246]. Проте в дискурсі Революції гідності ця лексика представляє також протест проти мовної норми як протест проти влади, за Л. Ставицькою, «модус вербальної свободи» [157]. Такі її види, як сексуалізми [158] та скатологізми [158], що стосуються тілесного низу людини чи статевої сфери, символічно опускають опонента з ієрархічної вершини, перевертаючи соціальну піраміду, і допомагають здолати його самого чи страх перед ним. Звернення до матеріально-тілесного є засобом дискурсивної боротьби з владою. Особливо це було помітно під час першого (мирного) етапу Революції гідності, коли «Сміх, створений за допомогою непристойних вербальних форм та графічних зображень, став незвичайним арсеналом зброї обеззброєного народу, що допомагав у психологічній боротьбі з ворогом у всіх його іпостасях («беркутушки», «петухі», «простітушки», «ялинкові», «нардупи», «Хутін», «Путлери»)» [159, 355]. Матеріали, створені на майдані Незалежності в Києві до лютого 2014 року, систематизуються за допомогою культурного патерну карнавалу, бо мають такі ознаки: «тимчасове руйнування офіційної системи, перевертання соціальної піраміди, встановлення закону абсолютної рівності, наявність сміхового начала, апеляція до матеріально-тілесного

низу, гротескні образи, фамільярні, а подекуди й вульгарні, мовлення та жестикуляція, перебування натовпу на центральній площі міста в сакральний час» [159, 355-356]. Комічне тут є проявом карнавального сміху, створеного за допомогою ненормативної лексики й мовних ігор.

Функцію вияву творчої свободи як протесту проти владних структур (мовної норми, тоталітаризму) виконує в художній літературі й суржик. Це явище не належить до кодифікованої української мови і є російсько-українською субмовою. У постколоніальному контексті розмовляти суржиком – означає визнати себе підкореним, мімікрувати, мати гібридну ідентичність. Л. Масенко розглядає мовну стійкість як прояв «духовного опору поневоленню, оскільки перехід на мову окупанта є кроком компромісу з ним, пристосуванням до нерівноправних стосунків, тобто певною мірою і прийняттям приниженого становища своєї мови» [160, 144]. Суржик, на думку дослідниці, виник як негативне явище русифікації «внаслідок хаотичного заповнення зруйнованих ланок структури української мови елементами поверхово засвоєної російської» [160, 114]. Хоча він є проявом мовного конформізму, література 70-80-их років ХХ століття виробила механізми продуктивного його використання в художніх цілях.

За Л. Масенко, суржик у літературі може:

– відтворювати «ідіолектні форми мішаного російсько-українського мовлення» [161, 116];

– створювати «пародійний образ «совка» (як у творах Б. Жолдака) [161, 118];

– пародіювати та висміювати антикультуру (як у творах Л. Подерев'янського, який штучно створює суржик) [161, 119];

– бути елементом мовної гри як прояву творчої свободи (як у М. Бриниха) [161, 120].

Як «нововведення постмодернізму», «форму гібридності мови» розглядає суржик Т. Гундорова [162, 121], зазначаючи, що він «своєю неофіційністю,

простонародністю і просторозмовністю підриває авторитарність офіційної мови» [162, 121]. Дослідниця пояснює, що тоталітаризм робить мову нормативною, заідеологізованою, наповненою стереотипами, кліше, та заперечує спонтанність й індивідуальність мовлення, представлені зниженим, розмовним стилем [162, 121]. Суржик у літературі відтак утілює й протест проти мовної норми як протест проти тоталітаризму, і «модель іронічної поведінки» [162, 123].

У дискурсі Революції гідності суржик, будучи «ідіолектною формою мішаного російсько-українського мовлення», реалізує свій потенціал протесту проти мовної норми як протесту проти влади, тоталітарної ідеології та вияву творчої свободи, але основною його функцією залишається демонтаж колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур і наративів завдяки вживанню в пародійних висловлюваннях, мовних іграх.

Якщо комічне, некодифікована лексика, мовні ігри – уже відомі з часів «київської іронічної школи» інструменти демонтажу тоталітарної ідеології, то в дискурсі Революції гідності з'являється новий засіб для знешкодження пропагандистського заряду меседжів противника – меми, адже тексти, інспіровані цією подією, часто втягуються ще й в інформаційну війну проти «руського мира». Поняття «мем» увів до наукового обігу Р. Докінз, назвавши таким чином одиницю культурної інформації, здатну до поширення та відтворення. Сьогодні воно частіше вживається в контексті консциентальних і гібридних воєн, де означає використовуваний у мас-медіа інструмент пропаганди, когнітивну зброю. Мем, як доводить Л. Павлюк, є також засобом боротьби з противником у такого типу протистояннях завдяки маркуванню та деконструкції фейків і знешкодженню ідеологічних маніпулятивних програм [163, 88]. Дослідниця говорить про роль мемів у формуванні українського контрадискурсу російській пропаганді, визначаючи риторичні елементи, що стали текстуальним матеріалом для їхнього утворення:

слогани офіційної пропаганди в медіа, спонтанні фрази з коментарів гостей у телепрограмах чи політиків, фрагменти фейкових історій [163, 89].

Суржик, обценна лексика, мовні ігри, меми в дискурсі Революції гідності нерозривно пов'язані з комічним, адже є засобами його творення. Сміх на майдані Незалежності під час першого етапу Революції гідності був карнавальним, живим, протистояв явищу, про яке говорить А. Рєпа, – поневоленню суб'єктності «толерантно-репресивним» сміхом мас-медіа» [150, 135], що передбачає не природне фізичне вираження реакції, а символізацію її в закадровому сміхові та смайлах. У результаті використання засобів комічного народ здобував не тільки перемогу над ворогом (чинною владою, агентами неоімперіалізму), а й суб'єтність і власний голос. Роль сміху на Майдані проаналізувала Г. Коробка, визначивши його як засіб самозахисту мовної особистості, який стверджує певні ідеали та цінності, символ переможця та вияв свободи учасників протесту: «Гумор і сміх можна вважати синонімом свободи – принаймні, внутрішньої свободи людини» [164, 65]. По суті, ідеться про спалах комічного в кризовій ситуації, у чому дослідниця вбачає спосіб звільнитися від страху перед смертю. Проте, крім постфольклору, створеного народом, Революція гідності зумовила ще й появу низових мистецьких ініціатив, у яких засоби комічного, використання лексики, що не належить до складу літературної мови, мовні ігри, меми націлені на боротьбу зі спадком імперії, риторикою антиколоніального опору та продукованою неокolonіалізмом ідеологією «русского мира».

### **3.1. Колоніально-антиколоніальний образ України**

Колоніальний дискурс складається з вибудованих на основі бінарних опозицій образів колонізатора як суб'єкта, вищого, цивілізованого, освіченого, людського тощо та колонізованого як об'єкта, нижчого, пов'язаного не з письмом, а з



фольклорною стихією, тваринного. Ця закономірність є універсальною, тому описує й відносини Російської імперії, СРСР та українського народу. В імперському дискурсі Україна постає як пасторальна ідилія, пасивна сільська нація з домінантною фольклорною стихією, второсортною мовою, маргіальною культурою. Інтеріоризуючи думку імперії про себе, українці прийняли імідж мирного, сентиментального, ліричного народу, позбувшись таким чином власного голосу та агентності. Колоніальні уявлення на етапі здобуття політичної незалежності перешкоджають становленню нової картини світу й появі наративів, придатних для її вербалізації. Це ж саме можна сказати й про антиколоніальну риторичну та структурну свідомість, що їй відповідають.

Найбільш послідовно працювали з колоніальними та антиколоніальними світоглядними структурами й засобами їхньої вербалізації представники Мистецького Барбакану, що став разом з «бочками» та сценою місцем консолідації творчої інтелігенції на Майдані. Він був створений за ініціативою власника кафе «Бактерія» Д. Жили й згодом переріс у глобальний інтерсеміотичний проект, який базувався частково на смисловій та образній системі виставки «Жлоб. Жлобство. Жлобізм» (2009), що є дослідженням «соціально-побутового та антропологічно-ментального явища «жлобства», теми «антигероя», у якому злилися гламур і кримінальна естетика» [144, 203]. Його творцями стали також А. Мухарський, відомий під сценічним ім'ям Орест Лютий, та учасники Союзу Вольних Художників «Воля або Смерть» (І. Семесюк, С. Коляда, О. Манн, А. Єрмоленко), що позиціонував себе як «праворадикальне, націонал-анархічне мистецьке угруповання», «низова громадянська мистецька ініціатива» [144, 203] й у межах якого було створено більшість плакатів Мистецького Барбакану ще до початку Революції гідності.

Наслідком спільної діяльності стала тримовна українсько-російсько-білоруська антологія «Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два», що вийшла у видавництві «Люта справа» (цей логотип з'явився саме на майдані Незалежності під

час Революції гідності) й містила картини, колажі, оповідання, вірші, есе, лекції, прозу з фейсбука. Надруковані в ній роботи окреслили основний тематично-ідейний спектр та зображально-виражальні засоби інших, «дочірніх», проектів, які, на думку авторів, об'єднує «лютий стиль». Учасники позиціонували себе як представники «сучасного сміливого (дієвого) революційного мистецтва України» [144, 177], «Мистецької сотні» та мистецької революції, «революції революцій», без якої суспільно-політична революція призведе до того, що «ідея дешевої ковбаси перемаже ідею свободи» [144, 19]. Це мистецтво не обтяжене вишуканим естетизмом, а соціально заангажоване, бо має свої, актуальні в дискурсі Революції гідності цілі. Окрім боротьби проти «жлобства і несмаку» [144, 76], «люті і страшні радикалі-екстремісти від мистецтва» [144, 202] хотіли подолати орієнтацію та рустикальний характер нації, її ідилічно-ліричне осмислення, усвідомлюючи, що «Закінчились зелені лани, вишневі садки і вірші про конюшину. Іде люта війна» [144, 179] і неминучим є «перереформатування цього зашкорублого анархічно-націоналістичного бандурного агро-майдану в європейський і молодий» [144, 173]. Їхній протест був спрямований на боротьбу з абсолютно непридатним у час політичної незалежності антиколоніальним дискурсом та на демонтаж колоніальних аспектів образу українського народу.

Щоб подолати колоніальне уявлення про Україну як про сільську пасивну націю, не здатну до опору й позбавлену суб'єктності та агентності, представники Мистецького Барбакану й автори видавництва «Люта справа» руйнують ідилічно-ліричні уявлення про народ, посилюють маскулінне начало шляхом футуризації, апеляції до субкультури гопників, ОУН-УПА, анархістів та махновців, пошуку мілітарних слідів у сільськогосподарському міфі про українців. Їхні роботи та два перші томи «Історії України від Діда Свирида» націлені ще й на боротьбу з антиколоніальними міфами.

«Історія України від Діда Свирида» руйнує антиколоніальні стереотипи в історичному наративі українців, деканонізує окремі постаті за допомогою засобів комічного, адже «що розвиненіший народ, то з більшим гумором та самоіронією ставиться як до власних, так і до чужих міфів» [165, 3]. Іван Довганич відмовляється від «бойового суржику», який послідовно застосовував як блогер та учасник проекту герка.club, на користь літературної мови, але використовує ту ж риторику: «Зберігаємо бадьорий дух і стежимо, щоб усюди був порядок. А не те, що зараз» [165, 269]. Постколоніальне прагнення створити власний наратив відчутне у твердженні: «Щоб хоч якось завадити дурнуватій міфологізації нашої історії, дідусь затіяв писати правдиву історію України» [165, 231]. Використовуючи маску сільського діда, простака, автор укотре декларує бажання розповідати без пафосної риторики, характерної імперському та антиколоніальному дискурсам, і з гумором, самоіронією, притаманними постколоніальному дискурсу, тому «в дідовій Історії точно ніхто не знайде <...> сліз, ридань та журби з приводу буцімто нещасної долі українського народу» [165, 5]. Заперечуючи тенденцію до сентименталізації минулого, він твердить, що «до роботи треба ставитися весело й завзято» [165, 5]. Саме так можна подолати ідеалізацію історії, якою її «безсоромно псують» [165, 5]. Імітуючи простакуватий, не позбавлений малоросійства стиль розповіді, оповідач експлуатує його гасичний характер та комізм: «Важливу роль в еволюції людини відіграв великий палець руки, завдяки якому нам так зручно тримати чарку. Взагалі без великого пальця людині жилося б нудно – без нього дулі не скрутиш» [165, 7]. Проте він заперечує антиколоніальну тенденцію виводити походження українців із доісторичних часів. Дід Свирид свідомий того, що «сверблячка доказувати свою велич, апелюючи до давності етнічних коренів чи епохальних винаходів предків, здебільшого свідчить про серйозні комплекси меншовартості» [165, 29]. Тому він заперечує, що архантропи, які населяли сучасну територію України, були «високі й дебели козарлюги на конях із шаблями» [165, 8], а трипільці є нашими безпосередніми

предками, хоча «сало вони точно їли» [165, 28], бо розводили свиней. Іронізує Дід Свирид і над тим, що вже анти кричали «Слава Україні!» [165, 98], а князь Святослав їв «смачний мамин борщ» [165, 180]. Як альтернативу національній міфологізації історії він пропонує її осучаснення, адже народ спілкується з князями щодо вирішення проблемних питань на Майдані, древляни стають «головними сепаратистами в Русі» [165, 189], блогер Нестор «навіть, фальсифікуючи історії, <...> знав міру, не те, що сучасні «поборнікі руского міра» [165, 195], традицію підкупу виборців запровадив Святополк Окаянний [165, 235], що набирив до війська «якихось підозрілих і непевних тітушок» [165, 250]. Цій меті служить також твердження, що «берестяні грамоти були СМС-ками тієї доби» [166, 30]. Міфи історії зруйновано й через гумористичну деканонізацію, адже грамоти писали живі люди з емоціями, тому на деяких із них є лайливі слова.

Оповідач Дід Свирид, використовуючи засоби комічного, уступає в боротьбу з властивим імперіям владним історичним гранд-нарративом, позначеним генералізацією, канонічністю, та антиколоніальним нарративом, що вирізняється сентиментальним характером і захопленням минулим. Він створює альтернативні офіційній історії версії подій, описуючи живих людей та не ідеалізуючи їх, проте навіть створюючи нову історію Київської Русі у двох книгах, перебуває в семіотичній системі Революції гідності, оскільки Майдан стає звичним явищем для цієї середньовічної держави в різні періоди її існування, проходячи «всі фази від мирного протесту до штурму князівського палацу» [166, 159].

### **3.2.1. Літературна творчість І. Семесюка проти колоніальної та антиколоніальної ідеологій**

«Лютий стиль», що має на меті деформувати чи викоренити імперські міфи, властивий творчості представника Мистецького Барбакану – І. Семесюка. Його

«Щоденник україножера» – складна вербально-візуальна єдність тексту й ілюстрацій, що перебуває на помежів'ї літератури та постфольклору й відображає зумовлений Революцією гідності процес розхитування та критики колоніального й антиколоніального дискурсів, представлених мотивами сільської української нації, орієнтацією та примітивізацією етносу, романтизацією минулого, розповідями про страждання народу й надмірною його глорифікацією.

Книга складається з трьох частин: «Хроніки Піднебесної Наддніпрянщини», «Недайбоже слово», «Щоденник україножера». Кожна з них є містифікацією: перша – історично-етнографічного нарису й літопису, друга – релігійного одкровення, третя – мемуарної прози, але всі вони об'єднані спільними образами, інтенціями та стилістикою.

Щоб демонтувати антиколоніальний образ українців, позначений надмірною ідеалізацією себе та глорифікацією історії, І. Семесюк використовує засоби комічного, зокрема самоіронію. Її застосування в поєднанні з мовними іграми відчутне вже в побудові віртуальної карти України шляхом ренеймінгу територій. Кожній зі сторін надано або внутрішньо вмотивовану, на думку автора, назву (Хитроград, замість Донецька, Отруєний Ліс, замість Чорнобиля) або екзотичну (наприклад, Колд Яр, Во-лінь, Львувський Крес). На цій території живуть міфічні агроельфи та різні субетноси: орки, фаріони, гопніки, георгіївські кавалери, чухонські виселенці, поліцаї. Такі найменування є гумористичною апеляцією до соціополітичної ситуації країни чи концептосфери масової кіноіндустрії. Коди Іншого використовуються, щоб екзотизувати своє, адже Україна в знайденому рукописі представлена як Піднебесна Наддніпрянщина, а всі вороги іменуються або орками, або такими назвами, що містять корінь цього слова (росіяни – оркочухонцями, їхні предки – угроорками, український політичний бомонд – ористократією).

Хоча протиставлення «орки / ельфи» є наслідком конструювання образної системи твору на основі антиколоніальної бінарної опозиції «ми / вони», проте витворені книгою «Щоденник україножера» образи України (Піднебесної Наддніпрянщини) та українців (агроельфів) орієнтовані на самоіронію як спосіб постколоніального осмислення нації й націлені в майбутнє. «Менше нарцисизму, більше самоіронії» [145, 125], – закликає автор. Постколоніальна спрямованість образу агроельфів проявляється й у послідовному демонтажі антиколоніальних елементів. Висміюється також надмірне захоплення минулим завдяки змішуванню явищ різних часових пластів: наприклад, у світі агроельфів відомо, що вже в «терпільському царстві» Бадиллі (у трипільській культурі) були «цікаві естрадні виконавці», «розвинута парламентська система», «керамічна ракета» [145, 14].

Боротьба з антиколоніальною міфологізацією минулого та уславленням предків відчутна й в описі вихолощення етнотипу козака, тривання якого завершується, на думку І. Семесюка, у сучасній міліції: «Подивіться на старовинні парсуни з портретами козацьких полковників та інших підскарбіїв – це ж типова дошка пошани Дарницького РУГУ МВС України» [145, 114]. Є й інший варіант еволюції – «один місцевий алкогольік козацького роду» [145, 152].

Іронічність образу українців націлена ще й на боротьбу з колоніальним уявленням про них як про пасивну, невойовничу, хліборобську націю, що підкреслено вже в назві «агроельфи». Землеробство як етнічне заняття накладає свій відбиток на їхню діяльність (навіть прийняття Держбюджету стає Обжинками, а прокладання асфальту – актом засівання дірок). Надмірно акцентуючи на рустикальному характері образу українців, І. Семесюк застосовує протилежний інтеріоризації думки імперії про себе прийом – творчо використовує колоніальні стереотипи таким чином, щоб, повторивши їх, знешкодити за допомогою засобів комічного й перетворити на джерело «здорової» самоіронії. Це відчутно й в описі традиційного одягу, адже він підходить тільки для сільськогосподарських робіт,

незважаючи на те, що «вишиванка – не найліпший символ для самоідентифікації у ваших умовах. Зараз ліпше пасував би лицарський обладунок. Але ж воно дороге і на городі в ньому не попораєшся – упрієш чавити колорадів» [145, 74]. Висміюється й така риса українців, як невміння діяти спільно, що часто постає частиною їхнього колоніального образу: життя агроельфів ускладнює вчення недовіри, через яке точиться «страшна, безкомпромісна та жорстока окупація України українцями» [145, 43]. Проте «земельно-аграрний» український менталітет набуває ще й позитивних рис у контексті протистояння ворогові, що має «територіально-мисливський» менталітет. Революція гідності інтерпретується як останній двобій цих світоглядів і цивілізацій, одна з яких спрямована на мирне співжиття та працю, інша – на побудову імперії.

Інша негативна риса агроельфів, що є наслідком послідовного імперського впливу на психіку підкореного й висміюється в тексті, – гнучкість тожсамості: «ідентичність «тутешніх» є найгнучкішою з усіх можливих ідентичностей» [145, 47]. Для її вербалізації автор використовує суржик як ідіолектне явище та творить неологізми з прозорою внутрішньою формою, тому пропонується «впровадити для правобережних ельфів назву «тутешні», а для лівобережних – «месні». Країну тим часом перейменувати на Тутланд, Правий берег переназвати на Цейбрег, а лівий – в Тойбрег. Південь означити на мапах як Тамланд, а північ як Осьланд» [145, 49]. Ренеймінгу для зміни долі недостатньо, адже її детермінує ще й символіка. Пропонується також запровадити Гербопрапор України задля економії й відобразити на ньому переформатування національного характеру шляхом комбінування бойових червоно-чорних та землеробських жовто-блакитних кольорів, а за основу взяти прапор Британської імперії – Юніон Джек, щоб надати «Україні імперського шику» [145, 54]. У центрі розмістити кнура з «гострими зубами і блискучим мюнхенським чубчиком», бо «Наші сусіди гадають, що сало – це дуже кумедно. Але ж ми з вами знаємо, що сало – це спочатку кнур, а вже потім їжа. Кнур – дуже небезпечна тварина, якщо тицяти їй у п'ятака черевиком» [145, 55]. Така анімалізація

національного символу деконструює гастичний міф про українців й апелює в гумористичній формі до символіки кабана як уособлення маскулінної сили, якої їм не вистачає. Створення образу кнура для представників Мистецького Барбакану є спільним способом посилити мілітарне начало на протигагу колоніальному ідилічно-ліричному. До нього також звертається художник О. Манн на плакаті «Кнур революції». Цей образ є ще й проявом здатності нації творчо використовувати колоніальні міфологеми, демістифікуючи їх зсередини за допомогою засобів комічного, адже «сало» є частиною гастичного міфу про Україну та мемом російської пропаганди.

Посиленню мілітарного начала в «Щоденнику україножера» служить звернення до радянської субкультури гопника, що є спільним для представників Мистецького Барбакану й проявляється в мовленні, поведінці та портреті їхніх персонажів. У терміні «люте мистецтво» вже закладені конотації дикої, неконтрольованої, войовничої стихії, яка підкреслюється ще й використанням нацистської символіки. Саме тому на майдані Незалежності мають з'явитися «сивочубі козаки в смушкових шапках і спортивних штанах» [144, 172], а на картині Олекси Манна «Кондуктор революції» є підпис, пов'язаний зі стихійною силою та здатністю до прямої дії без рефлексійної обробки інформації: «Бий лівих, поки не поправіють», «Бий правих, поки не полівіють». Художник додає елементи спортивних костюмів у зображення на своїх картинах, серед яких «Пацани з Прилук...», «Мент в адидасовій шкурі». Гопники – сільські мігранти, вихідці з малозабезпечених сімей, депривованих прошарків населення – є рудиментом СРСР у структурі сучасного суспільства, що виник у результаті опору патріархального радянського устрою проникненню західних структур, названих неформальними (панків, готів, рокерів тощо) [167, 37]. Проте в осмисленні представників Мистецького Барбакану вони набувають позитивних для української національної ідеї рис, адже представляють інший, неліричний, бік українців, і є модифікацією архетипу блазня. Наскрізний для творів різних жанрів та



видів мистецтва образ гопника тісно пов'язаний з іронічною тональністю текстів. У праці «Іронічна структура» Р. Семків убачає в іронії не тільки троп «інакомовлення», інструмент комічного, а й «найзагальніший означник свободи, і перш за все свободи творчої» [168, 3], адже право інакомовлення передбачає право інакомислення. Він говорить про іронію як світоглядний принцип та філософську категорію, за якими дійсність не позбавлена суперечності, іронічне двореферентне висловлювання найкраще їх передає. Іронія постає також текстотворчим чинником, що відображається на різних рівнях, впливає й на образ героя. Він в іронічних творах негомогенний, часто знецінений чи дегероїзований: «Персонаж-резонер (або персонаж, висловлювання якого є приводом для іронізування) у тексті часто маскується автором під божевільного або принаймні не надто розумного» [168, 71]. Маска блазня допомагає висловити правду та створити своєрідне алібі. Антигерої такого типу мудрі, у своєму мовленні вони часто пародіюють традиційні висловлювання влади, надаючи їм іронічних конотацій. Їхня мова – «двояка, гетерогенна, обов'язково містить у собі мовні кліше, нав'язувані офіційною владною риторикою, а також, у більшості випадків, – власний іронічний забарвлений голос, який офіційну риторіку непрямо заперечує» [168, 81]. Якщо влада у своїй мовленнєвій поведінці монологічна, як імперія, то такий персонаж – діалогічний. Він використовує засоби комічного, щоб зробити видимим, почати процес руйнації. На думку Т. Бовсунівської, «саме іронічне зображення дає змогу з максимальною силою неприйняття змалювати наслідки імперського правління» та ввести вертикальний контекст [113, 295]. Будучи модифікацією архетипу блазня, гопник у цих текстах протистоїть владі мови, використовуючи її нелітературні форми, та владі імперії, пародіюючи її висловлювання й утілюючи своєю анархічною поведінкою агентність українців. Варто зазначити, що йдеться не так про постколоніальну «здорову» суб'єктність особистості, її зрілість, як про символічний, подекуди навіть

інфантильний протест проти дискурсивної орієнтації, який більше заперечує, руйнує, аніж пропонує конструктивну програму дій.

І. Семесюк наділяє рисами гопника головного покровителя агроельфів Недайбога. Він залишає своє послання «Недайбоже слово», «писане легендарним оракулом, монахом секти ОУН-Шінрікьо, на ім'я Їг» [145, 41], якого названо так, «бо цих літер нема в проклятій кацапській абетці» [145, 42]. Бог і пророк співвідносяться з образами гопників, про що свідчать їхній одяг, мовлення, поведінка та спосіб життя. Як представники цієї субкультури, Недайбог і Їг носять цигарку за вухом, «з'являються в сяючому спортивному костюмі» [145, 43], уживають алкоголь, бояться міліції, мають, на думку О. Богом'якова, «магічну здатність до прямої дії» [169, 57] (пер. з рос. наш. – Н. К.), неприйнятну для схильного до рефлексії інтелігента. Проте в цьому тексті образ Їга постає складною еkleктикою дегенерата та пострадянської версії майданного юродивого, який симулює релігійний подвиг, пародіює аскезу, представляє «чернецтво в миру», адже бути пророком його змушує тільки страх перед міліцією. Ще складнішою є постать Недайбога – репрезентанта низової культури, трикстера, кримінального покровителя, утілення Абсолюту. Він представляє ту іпостась гопника, яка з'являється при погляді на це суспільне явище не ззовні, із владного нормативного дискурсу, а зсередини, периферії, маргіналізованих урбаністичних топосів, адже в такому випадку «Гопник – це господар життя» [169, 60], що реалізує поняття «влади народу» на своїй території. Слова Недайбога є пародією на високі шаблони Біблії: «Усім, хто має мозок, або хоча б просто череп голови» [145, 50], «Імеющій вуха, да почує, неімеющій мозга, да помре» [145, 60]. Якщо, як гопник, він володіє територією, то, як майданний юродивий у пострадянському соті, критикує загальні устрої, адже, як зазначив Є. Омельченко, «дурість того, хто юродствує, виявляється мудрістю зі зворотнім знаком, реалізувати яку можна лише у грі» [167, 117]. Засуджуючи дегуманізацію, падіння рівня культури, Недайбог виступає «за національну революцію, за ГМО, за

генетичне втручання в мусорів, за відродження шляхетної бульбоельфійської мови, за макдональдс, але з узваром <...> за барокову музику в громадському транспорті і за андроїдів у державних установах» [145, 105]. У цьому іронічному висловлюванні приховано інтенції боротьби проти процесу глобалізації як неоімперського проекту, висловлено потребу модернізації влади та повернення до історичних коренів. Співвіднесення Абсолюту і його медіаторів із гопниками зумовлене тим, що цей декласований елемент суспільства здатен до мілітарного опору, а запорукою виживання української нації та виходу з антиколоніального дискурсу учасники Митецького Барбакану вважають заміну рустикальних рис войовничістю.

Серед агроельфів до рефлексії здатен лише Недайбог, що вкотре підтверджує неодновимірність його образу. У гумористично-іронічній манері він говорить про потребу боротьби з антиколоніальним дискурсом як запоруку переходу на «здоровий», постколоніальний етап. Недайбог називає причини ретроградності української нації: «лірична брехливість», знімання «вкраїнського поетичного кіна», вишивання «найдовшого в світі рушника», – що дозволяють стверджувати: цей етнос – «Пекельна суміш совка і села, що зветься «колгоспом» [145, 91]. Надмірний орієнталізм засуджується в «Недайбожому слові», адже через нього важко вибудувати мілітарний первень, на всіх рівнях панує шароварщина. Романтизація власної етнографії є ознакою антиколоніального спротиву, але він був би ефективнішим, якби жартували про «невдале полювання на мамонта» [145, 96], а не «Про Петра з Наталкою, про цибання в гречку» [145, 68]. Перешкодою на шляху до поліпшення історичних шансів нації в сучасному світі стають також ментальність і захисний «глибокий рівчак народної мудрості» [145, 60].

Незважаючи на ліричну сентиментальність, Недайбог намагається врятувати себе та націю й виховати в ній мілітарний первень, адже передбачає прихід Янголів Небесних «в Славі, Силі Небесній і у Формі Спортивній. Вдягнуті в ризи тренувальні, і в кожного за спиною по одному крилу і по одному рюкзаку з городнім реманентом.

Вони йдуть, аби смикати будяки нікчемності й засіяти на їхньому місці зерна рішучості» [145, 65]. За цими образами просвічується субкультура гопників, яким удалося зберегти маскулінне начало. Першим кроком на шляху до реалізації проекту Недайбога є пошук мілітарності в наявній землеробській концептосфері. Наприклад, в образі заступа, яким «зручно карати, а покаране спритно ховати в глибокі могили» [145, 123].

Окрім звернення до субкультури гопників, посилення мілітарного начала в образі українців у «Щоденнику україножера» відбувається ще й через повернення постаті С. Бандери та фігури Перуна – бога, що втілює маскулінну войовничість, – в образі Героя Перуновича, що вознісся, чекав слухного часу й вернувся до українців у 2014 році.

І. Семесюк не тільки демонтує колоніальні та антиколоніальні стереотипи про українців, а й частково рефлексує щодо того, яким має бути постколоніальний наратив. Продуктивним у цьому плані постає образ україножера. Це більш модерний патріот, який на противагу патріотам антиколоніального штибу любить неідеальну реальну Україну, а не її віртуальну народницьку модель із символами – Дідухом і Лялькою-мотанкою [145, 155]. Адаптуючись до нових умов життя, ті, кого вважають манкуртами та перевертнями, деконструюють офіційний наратив, що породжує стереотипи, хоча консерваторам здається, ніби просто «плюють у священні криниці, з котрих ми п'ємо нектар народної мудрості» [145, 154]. Замість «Українка була Незламним Генієм» [145, 155], вони говорять «Леся Українка – кльова тітка» [145, 155]. Руйнуючи народницькі, неонародницькі та соцреалістичні міфи, такі «україножери» створюють власні наративи постколоніального рівня.

Намічену тенденцію боротьби з колоніальним образом українців за допомогою засобів комічного І. Семесюк продовжує й у наступній книзі «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса», що, як властиво творчості Мистецького Барбакану загалом,

характеризується єдністю візуального та вербального кодів, адже полотна автора доповнюють смисли його текстів.

Прочитання цього твору починається вже з титульної сторінки, де зображення мавпи поєднано з петриківським розписом, що разом з арабськими та китайськими літерами символізує орієнталістське буяння нації, але контрастує з мечем та спортивним костюмом, одягненим поверх вишиванки. Це не конфлікт аграрного, ідилічно-ліричного й мілітарного, а його поєднання або ж можливість побачити втрачений войовничий первень, що свідчить про агентність, здатність не мімікрувати та коритися, а протистояти. Тут І. Семесюк моделює образ уже знайомого гопника з проекту «Жлобологія», який, проте, у подальшій творчості авторів Мистецького Барбакану набуває, як зазначалося, нових, антиколоніальних сенсів, саме тому над павіаном намальовано «адідасівський німб». Така «субкультурна» конотація присутня й у мовній грі у звертанні до читачів «Пані та пацанове!» [170, 7] і в мовленні головного героя павіана Томаса, що втік із цирку й потрапляє в численні перетворення сансари, знаючи, що «Тібетські своїх не бросают» [170, 45].

Цього разу образ гопника використовується не тільки для того, щоб посилити мілітарне начало українців, а й для гостросатиричного розвінчання малоросійства. Головний герой мавпа Томас, маючи велику кількість рис цієї радянської субкультури, утілює, проте, сукупний образ малороса з несталою ідентичністю, що реалізується в різних іпостасях, то тихо орючи «культурну ниву» на селі [170, 62], то будучи головою «парламентського комітету з питань остаточного винищення московитів» [170, 69], пенсіонером-сталіністом [170, 106], молодим сценаристом із Черкас. Фактично, він – антигерой, що змушений зазнавати реінкарнації, щоб представити якомога більше проявів малоросійства після падіння імперії.

Якщо образ павіана Томаса, хоч і демонструє мілітарне начало, репрезентує реальні іпостасі малороса, людини без сталої ідентичності в постімперському бутті, то збірний образ українців у цьому творі більше позначений самоіронією. Викриття

колоніальних структур свідомості відбувається завдяки використанню комічної гри слів, коли «Самопоміч» називається «Самонемічю», а «в районі нема не лише коштів, але й грошей» [170, 132], «Куди не подивишся – кругом Гадяч» [170, 68]. Також автор апелює до іншої риси, зумовленої колоніальним домінуванням, – розділення нації: українці слухають радіо «Наруга», де співрозмовники ненавидять один одного «за допомогою рідного слова» [170, 17].

У тексті твору «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» простежується новий метод посилення мілітарного начала – футуризація, що втілює боротьбу не лише з колоніальними уявленнями про українців, а й з антиколоніальною зацикленістю на минулому. Автор твердить: «Треба зазирнути до дзеркала майбутнього і побачити в ньому портрет українця на гусеничному ході. Кіборгізованого, як суперсучасний танк, аграрія, котрий прямо з льоха може стрибнути у стратосферу, тримаючи в натруджених руках високотехнічну сапку для покарання космічної кацапні» [170, 154]. Якщо в «Щоденнику україножера» основним знаряддям спротиву була лопата, тобто здійснювався пошук мілітарних кодів у сільськогосподарському реманенті, то в «Еволюції...» в українців уже з'являється новітній виріб Харківського бронетанкового заводу [170, 112] – «хазяйські мотопричепи» «Козачок-2» [170, 104].

Отже, І. Семесюк у своїх творах «Щоденник україножера» й «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» працює з непродуктивним імперським спадком, що викривив образ України. Щоб демонтувати антиколоніальні глорифікацію минулого та ідеалізацію себе, він моделює образ агроельфів як утілення українців, позначений самоіронією, створеною за допомогою мовних ігор, екзотизації онімів, змішування явищ різних часових пластів. Для боротьби з колоніальними уявленнями про Україну як сільську пасивну ідилічно-ліричну націю І. Семесюк уводить у комічний контекст стереотипи про рустикальність народу, його нездатність до самоорганізації. Щоб вербалізувати зумовлену імперським насильством гібридну гнучку ідентичність і

демонтувати наративи про неї, автор використовує суржик як елемент мовної гри та ідіолектне явище. Колоніальний ідилічно-ліричний образ українців є й дискурсивним засобом позбавлення їх агентності, здатності до опору та активної дії. З метою демонтажу цих уявлень і наративів, що їх вербалізують, І. Семесюк посилює мілітарне начало агроельфів, застосовуючи футуризацію, уводячи образи кнура, лопати, гопника, С. Бандери, Перуна, шукаючи сліди маскулінності в наявній сільськогосподарській концептосфері (в образах лопати, кнура). Ці механізми реалізуються за допомогою засобів комічного. Образ гопника, будучи варіацією архетипу блазня, пов'язаний із діалогічним висловлюванням. У книзі «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» він використовується також для того, щоб розвінчати малоросійство як явище, зумовлене перебуванням у складі імперії. Автор пропонує постколоніальний наратив для вербалізації постколоніальної картини світу, укладаючи його у вуста україножерів – новітніх патріотів, що ігнорують народницькі (антиколоніальні) риторичні топоси.

### **3.2.2. Боротьба з колоніально-антиколоніальними уявленнями в літературній та музичній творчості А. Мухарського**

Одним із представників Мистецького Барбакану та письменників «Лютої справи» є Антін Мухарський – автор книг «Смерть малороса», «Сказкі русскаго міра» й музично-культурологічних проєктів «Лагідна українізація», «Сувора українізація», арт-кабаре «Мама-Анархія», відомий під містифікованими іменами професора антропології Ореста Лютого та його племінника Іпатія Лютого.

На викорінення колоніального комплексу неповноцінності за допомогою засобів комічного спрямована повість А. Мухарського «Смерть малороса». Сміх тут виконує терапевтичну функцію: «Тож, друже, читай і смійся, бо, як казала моя бабуса: «З-під сміху люди бувають!». Отак сміхом і будемо одне одного лікувати» [171, 8]. Він є

ознакою людини, здатної до рефлексії. Це засвідчено й у передмові, що нагадує інструкцію на лікарських засобах: «Не бажане читання цієї книги людям з обмеженими розумовими здібностями, адептам різних людиноненависницьких та тоталітарних ідеологій <...> спричинених браком освіти, культури та виховання, людям із ознакою «совкового дебілізму», «ЧИТАННЯ ЗАБОРОНЕНО ЛЮДЯМ БЕЗ ПОЧУТТЯ ГУМОРУ» [171, 3].

Якщо постать центрального персонажа Олександра Олексійовича Забуги, прототипом якого став Олесь Бузина, представляє малоросійство як явище, зумовлене колоніальним домінуванням, то стимул до написання повісті – фотожаба «Малоросійські письменники пишуть відкритого листа Олесю Бузині» – відсилає до картини І. Рєпіна, уписаної в контекст імперського розуміння козаків як орієнталістської стихійної сили. Тому не випадково книга починається «Плачем малороса», що, представляючи в комічному стилі антиколоніальне уявлення про принижену стражденну Україну-матір, одночасно демонтує його.

Щоб подолати колоніальні штампи про відсутність агентності й пасивну миролюбність українців, А. Мухарський у цій повісті апелює до пострадянської субкультури гопників, що, як зазначалося, у творчості представників Мистецького Барбакану втілює мілітарне начало, приглушене імперською ідеологічною роботою. Поява гопника в тексті супроводжується або агресивною поетикою, сумішшю суржику, обценної лексики та інших позалітературних форм мови, або іронією й комічністю.

Якщо в І. Семесюка субкультура гопників має вплив на створення портрету, характеру, мовлення персонажа, то в А. Мухарського позначається ще й на моделюванні хронотопу твору. Так, центральним топосом «Смерті малороса» стає село Плисецьке, «бандитське село» [171, 11], у якому «майже кожен другий з дорослих чоловіків відсидів» [171, 14]. Проте цей населений пункт є прикладом самоорганізованого утворення з власною поліцією та системою попереджень, що



викидає за свої межі гетерогенні елементи (наприклад, відставного кадебіста Забугу, який співає радянські пісні, а це негативно впливає на тутешній мікроклімат: після його концертів «корови наступного дня погано доїлися» [171, 19]). Позитивного забарвлення набувають й образи місцевих соціально девіантних осіб, що мають ознаки субкультури гопника, адже в них реалізовано тривання психотипу правобережного бунтівника, опозиційного до Російської імперії (гайдамаків) чи СРСР (отаманівських повстанців), що свідчить про існування інших рис українців – маскулінних та мілітарних.

Варто зазначити, що, моделюючи образ малороса, А. Мухарський працює з колоніальними комплексами й бореться з агентами неокolonіалізму, зокрема тими, хто підтримує «русский мир». Він позначений радянською ностальгією, відсутністю національної свідомості та гібридною ідентичністю, тобто уявною приналежністю до віртуального «суперетносу» українців, росіян і білорусів. Такі риси втілені в образі сина колишнього кадебіста Олександра Олексійовича Забуги (псевдонім – Лесь Білий) – автора трьох книжок, журналіста, ведучого інтелектуально-розважальних програм. У його свідомості домінують шовіністичні штампи Російської імперії, трансформовані в СРСР у міф про братні народи, тому й вважає, що тільки панслов'янський простір є єдиною моделлю «для виживання слов'янських племен в умовах глобалізаційних та геополітичних викликів» [171, 24-25]. Незважаючи на постійний акцент на своєму міському походженні, цей персонаж «справді любив усією душею, усім серцем, той милий, омріяний тихий край, де земля тече молоком, медом і прекрасними старосвітськими наливками, де вареники самі плигають у рота, і де живуть норовисті чорнобриві дівчата <...> яким чобітки тільки від Цариці подавай! Де й досі судяться Іван Іванович з Іваном Никифоровичем <...> Де рай і тотальне щастя» [171, 26-27], тобто запропонований М. Гоголем віртуальний колоніальний образ України, що мав гібридну тожсамість у той час, коли Т. Шевченко та українська еліта ще не створили контрадискурс імперії, у межах

якого почала формуватися національна ідентичність. Проте через великодержавницькі погляди метою творчості Олександра Забути став демонтаж національних цінностей, подій, імен, по суті, інформаційна війна проти власної держави. Оскільки с. Плисаки не відповідало колоніальному ідеалізованому образу України, покірної та спокійної, то його населення варто було «кудись виселити. А натомість заселити село тихими, співочими та замріяними малоросами» [171, 31]. Поки що ж усе, що випадало з імперської парадигми, інтерпретувалося як «хохляцький бидло-бунт» [171, 31]. У цьому образі можна помітити інтеріоризацію думки імперії про себе та подальшу мімікрію, що призводить до неможливості мати сталу ідентичність; так пояснюється його невротизм.

А. Мухарський намагається осмислити зв'язок колоніального образу українців та неокolonіальних амбіцій Російської Федерації, указуючи на те, яким чином він використовується для експансії «русского мира». Головними ретрансляторами малоросійства в суспільстві незалежної України постають нащадки КДБ, що залишилися працювати в силових структурах й окцидентальному, галицькому вектору протиставляють малоросійський, що передбачає вдячність Російській імперії за те, що в її складі було досягнуто культурного розвитку. Спецслужби намагалися «втягнути Україну в орбіту «Руськава міра», примусити до злягання з імперським трупом, що вже засмердівся на весь світ» [171, 150-151], «заманити, згвалтувати, змусити віддавати свою енергію, життя і силу імперському тілу, яке вмирає, висмоктує життєдайні соки з усього живого» [171, 151-152], підтримує своє існування на «продуктах органічного гниття» [171, 153] – нафті, тому й, на думку А. Мухарського, продовжувалася імперська лінія моделювання свідомості, за якою «земля Українська славна не лицарями своїми, не героями і переможцями, а зрадниками і бандитами, тупими гречкосіями, хохлами та малоросами, які, окрім як тримати дулю в кишені, всаджувати ніж у спину, селитися у «крайній хаті» та «гуртом батька бити», ні на що більше не здатні» [171, 153].

Колоніальний контекст створює й алюзія на творчість М. Гоголя, який, на думку Т. Гундорової, «орієнталізує Малоросію, оскільки орієнталізм стає популярною романтичною модою, перетворюючи Україну на провінційну екзотику та упаковуючи її у романтичний кіч» [52, 344]. Село Плисаки розташоване якраз на місці міфічної Диканьки, автор визначає жанр твору як «майже гоголівська повість» [171, 4]. Проте гоголівщина як макабричність письма переосмислюється й стає містикою кризової ситуації, у якій навіть малорос Олександр Забуга перед смертю у ніч перед Трійцею просить про допомогу українською мовою. Її довершує вдалий каламбур: прислів'я «На городі бузина, а в Києві дядько» може трактуватися, як на городі чорт (дідько), який ховається в бузині. Творчість О. Бузини, таким чином, постає сублімацією диявольського єства та власних комплексів [171, 145]. Проте в демонізації постаті О. Забуги вбачається крайня демонізація ворога (Російської імперії та СРСР), а не об'єктивне осмислення комплексу малороса з метою його подолання в постколоніальній конструктивній манері.

На боротьбу з колоніальними уявленнями спрямований музично-культурологічний проект А. Мухарського «Лягідна українізація». Його мета – відновити цілісну самосвідомість українця в різних політичних іпостасях на противагу фрагментарності, що стала наслідком ідеологічних маніпуляцій і замовчування в радянському та пострадянському дискурсах історії ОУП-УПА, Холодного Яру, анархістських рухів. У виконанні пісень беруть участь містифіковані онуки радянського солдата, учасника висадки військ союзників у Дюнкерку, бійця УПА, правнук воїна УНР та позашлюбний син оунівської зв'язкової й комуніста. Це посилює мілітарне начало в образі українців, що протистоїть колоніальному, ідилічно-ліричному. Незважаючи на серйозну ціль, використано комічні засоби. У такому контексті по-іншому звучить уривок зі стрілецької пісні: «Нашу славу Україну – гей-гей – розвеселимо». Відновити войовничу, зокрема гайдамацько-бандерівську, іпостась українців – мета ще одного музично-культурологічного

проекту А. Мухарського «Сувора українізація», виконаного теж у мілітарному стилі. Це виражається і в лозунгові «Воля або смерть!», і в емблемі з козаком-черепом, і в імітації хард-року в композиції «Росіян в Донбасе нет».

Якщо в проектах «Лягідна українізація» та «Сувора українізація» реабілітацію анархічного мілітарного начала здійснено в межах тематики пісень і сценічного одягу артистів, то в арт-кабаре «Мама-Анархія», створеному А. Мухарським у співавторстві з гуртом «ГраБля», – тільки на рівні тематики. Його ядром є махновські повстанські пісні, які СРСР асимілював і видавав за російський спадок («Любо, братці, любо», «Штрикнуло наш потяг» (пізніше відома під назвою «Постой, паровоз...»), «Ех, яблучко» (колишня частівка з махновських весіль), «З-під вражої охрани втекло два отамани» (присвоєна як «С Одесского...»). Мілітарне начало підкреслюється й пошуком автентичних українських коренів міського фольклору, «блатного» жанру, жорстоких романсів. Ці тексти («Я милого узнаю по халявках», «Курчатко», «Бублички») перероблено таким чином, щоб показати зв'язок із подіями громадянської війни та їхніми учасниками – Н. Махном і С. Петлюрою. Повністю українізовано пісню «Черная моль», адже, замість повії, тут з'являється донька офіцера УНР у польським полоні, анархістка. Корегуванням колоніального образу українців як лірично-ідилічної хліборобської нації можна вважати емблему проекту із зображенням українки з паляницею в національному костюмі, у якої череп замість обличчя.

Отже, А. Мухарський у літературній і музичній творчості демонтує колоніальний образ України як сільської пасивної нації, позбавленої агентності, та викриває різні аспекти малоросійства як наслідку перебування в складі імперії. Для того, щоб викоренити ідилічно-ліричні уявлення, він посилює мілітарне начало, апелюючи до субкультури гопників, що впливає на моделювання не тільки образів персонажів, а й хронотопу твору «Смерть малороса», виражається в триванні психотипу правобережного бунтівника (гайдамаки чи отаманівського повстанця). Цій

меті підпорядковано й апеляцію до ОУН-УПА, Холодного Яру, махновщини, постаті С. Бандери, пошук українських коренів міського фольклору, «блатних» жанрів, жорстоких романсів, імітацію хард-року у виконанні пісень, зображення черепа на емблемах у музично-культурологічних проектах «Легідна українізація», «Суворі українізація» й арт-кабаре «Мама-Анархія». У них реабілітовано бунтівливу іпостась українців, знищену імперською ідеологічною роботою та історіографічними маніпуляціями. І повість «Смерть малороса», і травестовані пісні мають свідому настанову на використання засобів комічного для стримування агресії, боротьби з непродуктивними елементами в суспільній свідомості.

### **3.2. Інформаційна війна проти «руського мира»: художній вимір**

Імперія, під владою якої перебували українці, існувала у вигляді двох держав: Російської імперії та СРСР – і триває в культурному, економічному й мас-медійному неоколоніалізмі Російської Федерації. Якщо в плані економіки йдеться про СНД як спільний простір України, Білорусі та Росії, то в плані культури й мас-медіа – про реалізацію проекту «руського мира» й трансляцію його основних постулатів. Як твердять автори аналітичної доповіді «Русский мир на Донбасі та в Криму: історичні витоки, політична технологія, інструмент агресії», «руський мир задуманий як ідеологічна основа та інструмент російської ідеологічної та геополітичної експансії, що відбуватиметься передусім у формі гібридної війни» [96, 20]. Їй передувала інформаційна війна, ігнорована Україною з 90-их років ХХ століття. Революція гідності зумовила масове усвідомлення того, що потрібно відписувати неоколоніальним практикам російських мас-медіа. Воно посилювалося в лютому 2014 року, коли, на думку Л. Якубової, В. Головка, Я. Примаченко, «ідеологічні кліше руского мира вперше були апробовані як інструмент гібридного військового конфлікту, закамфльованого під громадянську війну» [96, 21].

І. Калінін, Л. Якубова, В. Головка, Я. Примаченко вважають, що покликаний обґрунтувати унікальність Росії та виправдати її геополітичні претензії проект «русского мира» передбачає:

– еkleктичне поєднання культури, релігії, політики [96, 15];

– уявлення про Росію як про «державу-цивілізацію», об'єднану культурною ідентичністю, російською мовою, межі якої, як зазначає І. Калінін, не збігаються з її політичними кордонами [172, 251] й поширюються на російськомовну діаспору в різних країнах;

– протиставлення західній культурі з її основними цінностями демократії та лібералізму євразійства, прагнення повернутися до витоків та знищити шкідливі нашарування Заходу;

– месіанство Російської Федерації, що має на меті об'єднати на основі культурної ідентичності своїх громадян, які проживають за межами політичних кордонів держави й права яких потрібно захищати (описано риторичним топосом «Москва – третій Рим») [96, 89];

– гру з історичним ресурсом Російської імперії та СРСР; реконцептуалізацію імперських наративів, які І. Калінін пояснює тим, що неокolonіальні прагнення виростають із витісненого комплексу утраченої імперії [172, 253]; сприйняття розпаду СРСР як колективної травми [172, 256]; прагнення повернути землі [172, 257]. Ці явища проявилися в експлуатації об'єднавчих потенціалів міфу про Перемогу, побудованого на основі дихотомії «свої / чужі», з метою вербалізації якої використовуються слова з лексики Другої світової війни. Таким чином, для найменування ворогів «русского мира» не винаходять нових назв, а вживають «фашист», «київська хунта», «бандерівці»;

– основні політичні (сакральність влади, суверенність, патерналізм [96, 89]) та духовні (сім'я, православ'я) цінності.

Дискурс Революції гідності відреагував на потребу участі в інформаційній війні демонтажем ідеологічних складників проекту «русского мира», здійсненим завдяки використанню засобів комічного, некодифікованої лексики, мовних ігор, створенню мемів, адже вони допомагають деконструювати риторичні топоси, імперські наративи або ж висміяти, щоб викрити. Комічне тут застосовано у своїх захисній та терапевтичній функціях, націлених на конструювання такого образу ворога, у який сублімується психологічна напруга. На боротьбу в інформаційній війні та демонтаж неоколоніальної доктрини «русского мира» орієнтована творчість представників Мистецького Барбакану, авторів видавництва «Люта справа» й блогерів, що створили сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО».

### **3.2.1. «Русский мир» у творчості представників Мистецького Барбакану та авторів видавництва «Люта справа»**

Демонтаж риторичних топосів, імперських наративів «русского мира» й десакралізація його цінностей – основне завдання оповідань, що входять до книги А. Мухарського «Сказкі русскаго міра», проілюстрованої І. Семесюком. Колоніальні штампи тут розглянуто як шлаки, накопичені організмом «хомо советікус-постсоветікус» [173, 4], а процес роботи над текстом – як очищення, яке можливе, якщо є «гумор, іронія та сатира» [173, 4]. Комічне, таким чином, у цих оповіданнях має терапевтичну здатність відновити психічний гомеостаз суспільства, звільнити його від пережитків минулого, викоренивши їх або демістифікувавши.

А. Мухарський, окрім комічного, використовує ще й типовий імперський механізм орієнтації як інструмент боротьби з неоімперським проектом «русского мира», тому описує його як такий, що живиться фольклорною енергією та є екзотичним утворенням. Незважаючи на творчу реактуалізацію дискурсивного засобу підкорення, автор усвідомлює, що його текст не виходить за межі антиколоніального

опору й не пропонує нової, постколоніальної картини світу. Оскільки навіть іронічне перевикористання колоніальних кодів є символом перебування в ментальному просторі метрополії, А. Мухарський стверджує: «З мого боку цей проект є останнім прецедентом, де я як художник знаходжусь в одній площині з московитами як широким культурним явищем» [173, 5]. Цитовані рядки представляють готовність розпрощатися з ідилічним минулим і «писати красиву історію красивої країни, а не плутатися в історичному лахмітті» [171, 157], не вмирати, а «вчитися жити за Україну» [171, 157].

Книга складається з оповідань про різних представників доктрини «руського мира», що, на думку автора, охоплює території Росії, Донбасу й навіть ефіри телеканалу «Інтер» та задіяна в генеруванні нових мемів на кшталт «Новоросії», тосту за «Кримнаш».

А. Мухарський зважає на те, що ключовим засобом транслявання ідеологеми «руського мира» довгий час було телебачення. У період СРСР воно володіло монополією на істину, а після його розпаду забезпечило культурний імперіалізм російських чи проросійських каналів, гібридну ідентичність естрадних зірок, тому засудження зазнає не здатне критично осмислити почуте чи побачене покоління, світогляд якого сформований телепрограмами. Йому протиставлено молодь, що усвідомлює потребу розпрощатися з минулим: «Не можна йти вперед головою, яка постійно дивиться назад у СРСР. В яму можна впасти» [173, 75]. Старше ж покоління (Нателла Фердинандівна Крафтс) залишається в комунікативній ізоляції, маючи єдиного співрозмовника – телевізор.

«Русский мир» – явище й текстуальне, сформоване на основі імперських, зокрема радянських, наративів, що характеризуються гіперболізованим пафосом та монологічністю. Саме їх деконструє А. Мухарський за допомогою засобів комічного, тому Москва – «красна дівиця» – має «брови союзні» [173, 7], а «матінка Росія» [173, 52] «гарна, коли сніг густий і глибокий, і сміття кругом, ятки



недороблені, довгобуди індустріальні та ями на дорогах покривалом пухнастим вкриті» [173, 52]. За допомогою сміху він дискредитує не лише наративи, а й візуальні образи: балалайку, березу, молоток як емблему СРСР, що символічно стає знаряддям убивства молодого свідомого студента, і навіть характерні для радянських жінок берети, мета яких – не викликати в чоловіків сексуального потягу, адже «тіло твоє державі радянській належить. Держава тобі і матір, і батька, і чоловіка, і дітей замінить» [173, 55].

Окрім візуальних та текстуальних складників «руського мира», десакралізується й армія, що паразитизує на готових структурах Великої Вітчизняної війни, міф про яку, як твердить Тімоті Снадер, був сформований Л. Брежнєвим з метою стримування розпаду СРСР спільною пам'яттю [174, 51]. Замість нездоланих солдатів, перед читачем постає «татаро-монгольська гопота» [173, 10].

Комічну енергію мовних ігор використано, щоб представити девіантність «руського мира», адже в ньому політично несвідомого жителя Горлівки Ніколу Коксохімовича Бугайова від смерті «береже похоронна сорочка» [173, 115], яку дістав, щоб проголосувати на псевдореферендумі і тим самим відтягнути зникнення радянської свідомості. Гумор викриває також примітивність розуму осіб, уражених «руським миром», адже вони вважають, що початок видачі біометричних паспортів в Україні – це перший крок до імплантації чіпів, тому збувається передбачення Іоанна Златоуста: «Печать дьяволскую на руку і чело поставят, без которой ни купить, ни продать нельзя ничего будет» [173, 53]. Часто джерелом комічного стає семантичний зсув, коли автентичний для Пермі «звірячий стиль» інтерпретується буквально, щоб представити нецивілізовану поведінку російських туристів із цього міста на курортах Туреччини. У підсумку гумор постає як лакмусовий папірець цивілізованості, а отже, й здатності до рефлексії: «Тупі, відсталі, варварські народи, що самоіронію, простий гумор вище пояса оцінити не здатні» [173, 89].

Повний демонтаж проекту «русского мира» неможливий без викриття механізмів його створення, серед яких, окрім реконцептуалізації історичного досвіду СРСР, є постійна присутність уявного ворога – американської цивілізації. Мовні ігри та засоби комічного А. Мухарський використовує як інструмент показу віртуального характеру противника, створеного пропагандою. На думку російських солдатів, зображених в одному з його оповідань, знайдений в українського бійця айфон – свідчення того, що в Донбасі є головний ворог – американці. Телефон спричиняє руйнування християнських цінностей: за нього брат убиває брата. Мертвий після воскресіння з'являється в образі Айфонського старця, місія якого – розповісти світові правду про Новоросію та її віртуальність: «Новоросія держава не реальна, а вигадана. Немає на вас рознарядки? Ні в раю, ні в пеклі немає місця для вас. Не маєте ні національної, ні історичної місії <...> Московія – царство і дім самого Люцифера» [173, 103].

Усвідомлюючи те, що реконцептуалізація історичного досвіду СРСР не єдиний, використаний ідеологами «русского мира» спосіб законсервувати минуле, А. Мухарський у своїх музично-культурологічних проектах послідовно працює з текстами пісень СРСР, що втілюють імперську ностальгію. Для цього він використовує суржик і такий вид комічного, як травестію. Перероблює тексти пісень російської естради, року, шансону та пісень про II Світову війну. Як альтернативу старим пропонує нові рядки й накладає їх на знайому мелодію. Вони або викривають негативні процеси в Російській Федерації (наприклад, «Мальчик хочет в Тамбов» Мурата Насирова травестується в «Раша хочет в совок», «Идет солдат по городу» – в «Іде кацап по городу»), або українізуються (так, мелодія «Дня Победы» стає основою пісні «Слава Україні», у якій УПА, гайдамаки, С. Петлюра захищають Європу «від азійської орди», «Господа офицеры» перетворюється на «Гаспада малороси», а «Ах, Одесса, жемчужина у моря» змінюється на «Ах Бандера, український апостол»). А. Мухарський перероблює музичні твори для того, щоб посилити мілітарне начало в

образі українців, тому новий текст на вже знану мелодію пісні «А белый лебедь на пруду» стає полем культурологічної боротьби, адже «чемний легінь у саду / Ховає дівку молоду», бо покохала москаля. Із текстами російського року та шансону він працює по-іншому. У рядках, накладених на знайому мелодію, представляє явища української дійсності, здатні замінити радянській людині ностальгію за музичним минулим. Наприклад, «Владимирский централ» перетворюється на «Лук'янівське СІЗО», що теж може стати топосом шансону, а в «Мурці» діють «батяри зі Львова».

Комічне у своїх вульгарно-гротескних формах стає засобом викриття православ'я та ностальгії за радянським минулим як складників «руського мира» в повісті І. Семесюка «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса». Хронотоп твору містить багато пародій на типово радянські простори, як-от: комітет із заготівлі духовних практик, колгосп ім. Молотова. Комуністичний спадок тут інтерпретовано як вірус, «пущений циркулювати по наших артеріях» [170, 165], що розмножується, знищуючи українську культуру. На викриття православ'я та синкретичного характеру самого «руського мира», що без логіки поєднує явища різних часових пластів, спрямовано сконструйований автором образ попів, які «ревіли горловим співом тибетський шансон про суворий клімат і стареньку матусю, що чекає на свого сина з Нірвани» [170, 58], «співали ладним хоралом щось особливо ліричне з доробку кацапського гурту «Любе» [170, 59].

В іншій своїй книзі «Фаршрутка» І. Семесюк моделює сюжет і створює образну систему таким чином, щоб можна було показати алогізм «руського мира» та абсурдність інформаційної війни, покликаної імплантувати його світоглядні фрейми у свідомість противника. У ній уже знайомий із попереднього твору павіан Томас потрапляє до складу «відділу метафізичного спротиву» [175, 40] й разом із патріотичними андроїдами у вишиванках – Крилавим Пастором Турчиновим, Репостиславом Вакарчуком та конунгом СБУ Остапом Паранірвановичем Вішну, реальними прототипами яких є О. Турчинов, С. Вакарчук, Остап Вишня, – вирушає

на протистояння з новим поколінням «москвитів» – штучними істотами, замаскованими під людей, – та Скоморохами, що «застосовують бойові культурні коди» [175, 109], тобто березові дрова, трикутну балалайку, маму з коромислом тощо. Подолати такого ворога в інформаційній війні персонажам удається тільки за допомогою аграрної магії: лютої народної імпрекації, закляття «А-ба-ба-га-ла-ма-га», маршів «Я не здамся без бою», «Веселі, брате, часи настали», гасел «Дазайн», «Сапай-підгортай! Бабах-х-х!!! Бараболя – наша доля!» [175, 176]. Щоправда, уже в описі цієї вербальної зброї відчутні сліди самоіронії чи іронії щодо стереотипів про рустикальний характер, ліричність української нації.

На десакралізацію православ'я й викриття віртуального характеру «руського мира» спрямована книга О. Шинкаренка «Череп». Події відбуваються в напівказковому хронотопі, алогічність та абсурдність якого пояснено тим, що його монтують російські ЗМІ, постійно змінюючи й перекроюючи. Зображення втечі Івана Черепа та діда Панкрата з охопленого вогнем села Большие Черві є тільки одним із журналістських сюжетів. Більшість мешканців віртуального «руського мира» не здатні до рефлексії, перебувають у децентрованому світі симулякрів, тому й стають легкою здобиччю маніпуляцій. Вони не наділені суб'єктністю, не здатні брати на себе відповідальність, переконані, що це «повітря <...> горить», а не село, тому й вважають: «Ми не винні <...> Це повітря таке» [176, 25], а «гасити пожежу в лісі немає жодного сенсу. Він просто сам згорить, і вогонь припиниться» [176, 25]. Унаочненням такого децентрованого стану свідомості є топос лісу, у якому втікачі зустрічають людей, замаскованих під єнотів (мем російсько-української інформаційної війни). Від них вони отримують танк «Архангел» із гарматою «Істиною», щоб боротися з «фашистами» в Україні.

У творі в легкому гумористичному стилі оголено процес конструювання віртуальної реальності та зумовленої нею орієнтації у світі: «Щойно ви заїдете в Україну, обережно рухайтесь на захід. Рано чи пізно по вас почнуть стріляти. Це і є

вороги» [176, 46]. Не маючи власної аксіологічної шкали, дід Панкрат чітко розуміє, що «правда залежить від того, з якого боку стояти. Як ти на нашому боці, то маєш вважати наші слова правдою. Інакше – ти ворог. А ворог бреше. Тому насправді ніякої правди і брехні немає, є лише одна правда. А хто бреше – в тих треба стріляти <...> Як тільки ми їх усіх винищимо до ноги, то ніякої брехні не залишиться, а буде сама лише правда» [176, 33].

Іншим китом, на якому стоїть «русский мир», є православна церква, представлена образом отця Варфоломія, що «учить правильно горіти»: «Тікати немає сенсу, ви все одно горітимете як не тілами, то душами, а коли грішна душа горить – вона очищається» [176, 25]. Автор викрив й інші складники неоімперської доктрини «русского мира», серед яких гордість СРСР – Ю. Гагарін, що планує захопити Марс, щоб зробити його радянською територією, «оскільки він має червоний відтінок» [176, 57], і відголоски холодної війни, адже єдиним ворогом залишаються англосакси, які «Букви <...> собі такі спеціально поробили, щоб російські люди не розуміли і їх було легше обдурити. А якщо їхні букви й вивчиш, то все одно вони читають їх не так, як треба» [176, 58].

Тему російсько-української війни О. Шинкаренко продовжує й у першому в Україні фейсбук-романі «Кагарлик», де моделює відносини двох держав у вигляді футуристичних візій на 2114 рік. Твір характеризується нелінійністю оповіді та зміщенням часових площин, умотивованими дивідністю оповідача, що розпадається на три наративні іпостасі від імені Олександра Сагайдачного, станції Юрій Гагарін та космічного супутника Funny Russian Sputnik. Події роману відбуваються після потенційної російсько-української та російсько-китайської ядерної війни, розробок штучного інтелекту, що зумовлюють руралізацію території України, її заселення не людьми, а конектомами. Ураження зазнає передусім свідомість, з якої вилучають національний архетип Т. Шевченка, яку децентрують та фрагментаризують через втручання штучного інтелекту. Хоча посягання на цілісність індивіда є наслідком

комп'ютерних експериментів і наукового прогресу, проте в цілому текст роману можна вважати метафорою консциєнтальної війни Росії з Україною.

Оскільки радянський історичний досвід було перевикористано в ідеологічних структурах «русского мира», то декомунізація, у тому числі й дискурсивна, – це один зі шляхів боротьби з неоімперською доктриною. Релігійні механізми функціонування радянської ідеології викриває в гротескно-комічній формі Вано Крюгер у збірці «Прощальний поцілунок Ілліча», що вийшла у видавництві «Люта справа» після Революції гідності й набула гострої актуальності, хоча була готова ще до початку цієї події. Він використовує уламки радянської сім'юсфери по-постмодерністичному, сполучаючи їх із кодами інших культур. Наприклад, Берія постає в образі тибетського ченця [177, 3], для якого розстріли стають способом звільнення від сансари [177, 3-4], а червоноармійці наділені шаманством та істеричністю, коли «почали / зривати із себе ордени і медалі / молодой Держави Рад, / Кидаючи їх у труну з її мертвим вождем» [177, 6]. Вано Крюгер усвідомлює, що соцреалізм та радянська ідеологія будувалися за готовими релігійними схемами, тому й інтерпретує меморіал радянських воїнів як «вівтар, / Жертовник, що вимагає жертви» [177, 38], а у вірші «Тріумф Віри – Собор 1946...» навіть Мадонна стає комсомолкою.

Жонглюючи уламками радянських міфів, граючись із читачем, блазнюючи й висловлюючись контрверсійно, стверджуючи, що Сталін «спілкувався із духами мертвих» [177, 11], запитуючи, чи «чобіт ЧК зміг роздушити Христа» [177, 55], ліричний герой то приносить «Батькові Сталіну <...> / Власне палаюче серце» [177, 12], то чітко усвідомлює, що «сонце / Зійде / Вже в новому, / Кращому світі» [177, 13]. Окрім «некрокомуністичної» стилістики та позірної глорифікації вождя, письменник висміяв ще і його одержимість цензурою, тому що той під час редагування мультфільмів «Союзмультфільму» робить висновок, що Чиполіно не може бути позитивним героєм: «Він же цибуля, що змушує плакати <...> / А

комунізм вже не за Кавказьким хребтом – / – і його зустрічають весняною усмішкою, – / а не слізьми!» [177, 18].

Автор далекий від однозначності та тенденційності, його мислення амбівалентне, а імпліцитні натяки є тільки своєрідним захопленням некроманта тим, що вмирає, адже знає, що деструкція розчищає шлях до нового: «Радість руйнування – / радість творіння. / Ім'я моє – Руйнівник, / Що значить – / Творець» [177, 51].

Ховаючись за маскою некроманта, що захоплюється й руйнуванням імперії, і вождем, ліричний герой викриває подекуди в серйозній, подекуди в гротескно-комічній манері релігійні механізми побудови радянської ідеології та її тривання дотепер у різних ритуалах: «Древні боги не забуті, / Якщо отримують свою данину і зараз» [177, 38].

Отже, представники Мистецького Барбакану й автори видавництва «Люта справа»: А. Мухарський, І. Семесюк, О. Шинкаренко та Вано Крюгер – використовують засоби комічного для боротьби з текстуальними, візуальними, ідеологічними, аксіологічними складниками неоімперської доктрини «русского мира». У збірці оповідань «Сказки русскаго міра» А. Мухарський викриває інструмент транслявання основних постулатів «русского мира» – телебачення, деконструює радянські наративи, дискредитує візуальну символіку, використовує мовні ігри для представлення девіантності носіїв цієї ідеологеми. Він також працює з механізмом створення «русского мира» – конструюванням образу уявного ворога. У своїх музично-культурологічних проектах митець травестує пісні, пов'язані з ностальгією радянської людини за минулим. І. Семесюк у творах «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» та «Фаршрутка» викриває абсурдність «русского мира» й пародіює такий його складник, як православ'я. Оголоє процес конструювання віртуальної реальності, який здійснюють російські ЗМІ, О. Шинкаренко в книзі «Череп», моделюючи сюжет твору на кшталт непослідовних, алогічних історій російської пропаганди. Він звертає увагу не тільки на православ'я як «духовний скреп»

«русского мира», а й на гордість за політ Ю. Гагаріна в космос. Релігійні механізми радянської ідеології в гротескно-комічній манері викриває Вано Крюгер у збірці віршів «Прощальний поцілунок Ілліча».

### **3.2.2. Художній простір сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» як відповідь російській пропаганді**

До семіосфери Революції гідності також входить сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», пов'язаний із процесами міфо- та мовотворчості цієї події, адже має з нею спільні нові знаки та дериватологічні гнізда (наприклад, «піндос», «піндоський долар», «ненависна Піндосія»). Окрім того, це один із прикладів мережевої літератури, у якому, за теорією Е. Аарсета, «ключовим моментом є можливість вибору варіанту прочитання з подальшим утіленням цього вибору», а «природа керування <...> передовсім пов'язана з можливістю перебудови тексту, який читається» [178, 11]. Кожен допис не ізольована одиниця, а текстон – завершений семіотичний комплекс [179], який утягується в єдиний простір сайту на основі інтертекстуальних зв'язків. Усі дописи об'єднані в розділи «НР», «Блогі», «Ізба-читальня», «Історія України», що представляють художньо-публіцистичний дискурс. Окрім них, існують онлайн-магазин фірмових футболок «Склеп», презентації сучасних українських майстрів «Антишароварщина». Про взаємодію графічного (буквеного) та візуального рядів свідчить поява розділу «Графіті». Користувач може розпочати своє знайомство з сайтом із будь-якого текстону, не втрачаючи нагоду осягнути цілісність усієї семантичної системи та здійснити її деконструкцію. Порядок прочитання не змінює контенту, що переважно є політичною сатирою, комічною іпостассю подій, пов'язаних із Революцією гідності, Антитерористичною операцією, люстрацією влади тощо. Сміх тут виконує ряд уже звичних для дискурсу Революції гідності функцій: стримування агресії та розрядку



мускульного напруження в конструюванні образу ворога, психологічної терапії та протистояння в інформаційній війні, мета якої – знешкодити ідеологічний заряд меседжів противника. Блогери, що створювали контент сайту, публікували свої дописи також у фейсбук-групі herka.club і на особистих сторінках. Ціль текстонів, написаних під час Революції гідності та на початку АТО, – протистояти російській пропаганді.

Тексти сайту створювалися блогерами, відомими під нікнеймами: Дід Свирид, Віталій Чепінога, Вчоний Кіт, Татуся Бо, Клер Захаровна, Джек, Мафусаїл Якович, Дзвінка Торохтушко, Вовк, Подолай-Хама IV, Світлана Яремчук, Дохтур Лівсі, Леся Полищук, Євгеніванович, Дубчак, Євгеній Чуприна, Dafna, Самурай-атеїст Бабайота, Кіт Фараон, Людмила Лещук, Канєшно Вася, Bogdan Grubich. Усі вони моделюють віртуальні особистості, що перетворюються, на думку Є. Горного, «в особливий жанр літературної творчості» [180] (пер. з рос. наш. – Н. К.) і є одночасно персонажами та авторами. Співавторами стають і зареєстровані читачі, що, використовуючи готові формули та номінативні конструкції, утягуються в семіосферу сайту через свої коментарі й текстони, розміщені в розділі «НР» («Народна творчість»). Це є матеріалізацією відкритості тексту, що в паперовому варіанті існує тільки в неемпіричному просторі читацької свідомості. Окрім того, сайт таким чином дублює засадничий принцип організації Революції гідності як карнавалу, бо, як твердить Ю. Крістева: «Учасник карнавалу – виконавець і глядач одночасно; він втрачає особистісну самосвідомість і <...> роздвоюється – стає суб'єктом видовища та об'єктом дійства» [181, 443] (тут і далі пер. з рос. наш. – Н. К.).

Серед регулярних дописувачів найпомітнішими є названі іменами головних персонажів казки Леся Подерев'янського «Рєпка, або Шонеясно» Мурзік Васильович та Свирид Опанасович (дід Свирид). Така алюзія створює тяглість традиції між «київською іронічною школою», що використовувала засоби комічного й слова поза

межами мовної норми для демонтажу радянської ідеології, сайтом «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» й проектом herka.club у цілому. Ці блогери послідовно застосовують сміх та ненормативну лексику для боротьби з колоніальними уявленнями про українців і протистояння в інформаційній війні «руському миру». Вони працюють із міфом про сільську неінтелігентну націю, пародіюють масову культуру та пишуть власну постколоніальну історію України. Віртуальна особистість Мурзік Васильович, або Вчьоний Кіт, утілює протест проти примітивного кітчу соціальних мереж, пов'язаного з тиражуванням постів із зображенням котів, та веде політичний блог «Мурзікньюс». Типовим майданно-карнавальним персонажем є Дід Свирид – автор «сільської аналітики», – який, імітуючи неосвіченість, у формі наївних простацьких поглядів подає інформацію про геополітичну ситуацію у світі та події в Україні. Він, хоча й використовує малоросійську маску хохла, однак своєю риторикою націлений на таку самоіронію, яка спрямована проти колоніальних структур. Його текстони, як правило, створюються у вигляді репортажів, щоденних оглядів, написаних у межах нової псевдонаукової парадигми з власною методичною базою: «Сільська аналітика, як передова наука сучасності, допускає різні форми наукового осмислення інформації, не обмежуючись лише гегелівською триадою теза – антитеза – синтез. Іногда полезно повернуть все наоборот і произвести отчет от обратного. Ілі примініть другі способи з багатого методологічного арсенала, який стоїть на службі в сільській аналітики» [182]. Головне призначення цього персонажа – наративно формувати віртуальну версію реальності, яка шляхом використання засобів комічного виконує психотерапевтичну функцію та впливає на свідомість читачів. Звідси імперативність його мовлення в текстонах, що прослідковується найяскравіше в прикінцевому риторичному топосі всіх оглядів: «Зберігаємо бадьорий бойовий дух, держим кулаки за Надю, помагаєм Армії, читаєм herka.club та все, що нравиться. І слідім, щоб візде порядок був <...> А не те, що січас» [182].

Дід Свирид має свідому настанову на інформаційну війну й використовує засоби комічного, щоб знешкодити меседжі противника, тому створює «концепцію бойового суржику». Л. Масенко зазначає, що суржик тут застосовано «для встановлення контакту з його носіями, залучення їх до української спільноти як «своїх», а не відчуження від неї через уживання «неправильної» мови» [183, 157]. На її думку, творці «бойового суржику» сприяють «еволюції змішаного коду, що перебуває в проміжній позиції між двома мовами, у бік наближення до української мови» [183, 160]. Проте Дід Свирид розглядає в одному з дописів суржик як засіб цілеспрямованої вербальної боротьби з ворогом: є «всі підстави віднести етот унікальний філологічний феномен в розряд бойових мистецтв» [182]. Такого онтологічного статусу, на його думку, мовна девіація набуває з часів Революції гідності, адже стає природною формою самовираження натовпу, єдиним способом спілкування з «ватниками» й буде необхідною скрізь, де потрібно «ошеломить, обеззброїть та знешкодить врага» [182]. Невід'ємною складовою цього лінгвістичного утворення, що «не є окремою мовою. Але тісно пов'язаний і живиться з вічно свіжого джерела народної української мови» [182], вважається обценна лексика, «але не заради самих матюків, а задля посилення бойових властивостей суржику. При цьому, матюки виконують кумулятивну функцію, пропалюючи бронезахист ворога» [182]. У такому вигляді суржик – типова карнавальна мова, яку Ю. Крістева розглядає як засіб протесту: «Карнавальний дискурс ламає закони мови, що охороняються граматиною і семантикою, стаючи таким чином утіленим соціально-політичним протестом. При тому ідеться <...> про тотожність протесту проти офіційного лінгвістичного коду з одного боку та протесту проти офіційного закону – з іншого» [181, 428]. Дід Свирид розглядає «бойовий суржик» як актуальний і легітимний тільки «у воєнне врем'я та в часи соціальних потрясінь» [182]. Таким чином, сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» використовує суржик для скорочення

дистанції з його носіями й протесту проти мовної норми як протесту проти влади та боротьби в інформаційній війні.

«Бойовим суржиком» користуються всі дописувачі сайту. Він разом з обценною лексикою стає також зброєю в інформаційній війні, перевертаючи соціальну піраміду й витворюючи комічний ефект завдяки поєднанню високого та низького. Це відбувається особливо в тих випадках, коли прізвища осіб, що займають провідні суспільні позиції, чи назви державних органів обігруються таким чином, що перетворюються в позначення тілесного низу («Хуйло», «Госдура»). Не нехтують автори й безпосереднім уживанням обценної лексики як форми опору офіційному лінгвістичному коду, а отже, і владі. Проте здебільшого вони все ж використовують ігрові евфемізми, що одночасно виконують і комічну функцію: «Ну, тепер Рашці точно вульвец», «кульмінація апофігея», «шлунковий сік намагається послати на йух природу», «очешуїла від несподіванки», «куйзним», «куйня», «агуенноевеліколепіє» [182]. Деякі з них, наприклад, «послати на йух», є спільними із семіосферою Революції гідності, витвореною на центральній площі міста Києва. Усі мовні експерименти мають на меті дискредитувати опонента, сформувати новий фрейм як опорну рамку свідомості, тобто, як зазначає С. Жаботинська, «зруйнувати старий та сформувати новий світогляд» [34, 9]. Апеляція до тілесного низу допомагає примітивізувати комунікативне середовище, що значно спрощує імплантацію світоглядних структур. Дописувачі, таким чином, декларують ще одну, унікальну для дискурсу Революції гідності, функцію комічного та мовних засобів, використаних для його створення, – спростити методи донесення ідеологічно важливої інформації, щоб охопити більшу частину цільової аудиторії.

На демонтаж доктрини «русского мира» та зняття напруження за допомогою засобів комічного спрямоване й створення міфологічного простору, що охоплює футурологічні візії, події змодельованого за певною аксіологічною шкалою минулого та пом'якшену комічну версію сучасності. Він сконструйований на базі чотирьох

топосів: «Укропії» («Хохляндії»), «Хуйлостану» («Марссії», «Москвабаду», «Кацапстану»), «Гейропи» («Піндосії»), «Омеріки». Такі геополітичні уявлення властиві «русському миру», тому негативні конотації образу Росії є способом протистояння в інформаційній війні. Ці назви утворено завдяки творчому використанню не тільки суржику, а й мемів «укропи», «Хуйло», «Гейропа», що з'явилися в межах постфольклору соцмереж як відповіді на російську пропаганду.

Одним із ключових комічних образів кібертексту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» є напівміфологічні укропи, що мешкають у двох світах: реальному – Укропії – та віртуальному, витвореному російським телебаченням, – Хохляндії. Ідеться про творче розгортання наративу російської пропаганди, що став джерелом мему «укропи». Інші назви цього етносу: «укри», «жидобандерівці», «бАндерівці», «бЕндерівці», «фошизди», «українці». Етимологія найпопулярнішого образу опосередковується грою в науковість: «Укроп (лат. Anéthum) – монотипний род коротко живущих однолетних травянистых растений семейства Зонтичные.» – це – із Вікіпедії <...> Укроп – это кипяток. В этом значении употреблялось это слово в глубокой древности, и было оно ближайшим родственником слов «кропить», «окропить», «накрапывать», «крапинки» – це вже – з підручників. <...> УКРОП – це український опір», – сказав Президент України П. О. Порошенко у відповідь тим ворогам, хто цим словом хотів образити українських патріотів» [182]. Таким чином заперечується флористична семантика слова, що своєю гротескністю опускає до нижчих форм буття. Проте є ще одна спроба етимологізації цього нового етноніма шляхом комічного акценту на захисних та маскувальних функціях рослини, що відображає викривлення російського телебачення: «українська хунта така шустра і, камуфлюючись засушеними з осені добрими хунтівськими бабусями пучками укропа, пробралася до законної расейской території – Чечні, розмахуючи візитівками Яроша і сіючи там роздор і семена Майдану» [182]. Образ укропів, таким чином, є свідченням віртуальності,

абсурдності «русского мира», що реактуалізував концептосферу СРСР та використовує її, щоб осмислити сучасність. Також він засвідчив захисну спроможність мемів як когнітивної зброї, на яку вони перетворюються, потрапивши в новий контекст.

Дописувачі сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» моделюють образ укропів не тільки для того, щоб викрити механізми творення «русского мира», а й для демонтажу антиколоніальних наративів. Із цією метою навколо них створюється легендарний ореол: «Колись, в древні часи, коли 23000 річок на території теперішньої України, в тому числі Дніпро, Дністер, Десна та інші, здалися їм мілкими і непридатними для хазяйських потреб, то вони зібралися всі разом і прийшли з лопатами і викопали Чорне море. А землю накидали навкруг, створивши гори. Потім накопали солі і великими ложками розмішали її у цьому морі. І стали в ньому купатися і прати білизну, бо до цього набридло їм ходити замурзаними» [182]. Окрім того, значно гіперболізується культурна роль укропів у давні часи, адже греки своїх богів створювали саме з них, яких побачили на узбережжі Чорного моря. Якщо минуле цього народу гіпертрофоване, то сучасне описане на основі реальних фактів, бо цей етнос є синкретичним: «В тих укрів трохи більше половини людей – українці, трохи менше – рускі. Та й балакають вони кожен на своїй мові» [182]. Важливо, що така комічна глорифікація українського народу є способом продуктивної самоіронії над колоніальною гіперболізацією позитивних рис та уславленням минулого, а сміх над собою свідчить не тільки про усвідомлення непродуктивності міфів такого типу в умовах потреби побудови постколоніального дискурсу, а й про демонтаж цих структур.

Паралельно з легендарною Укропією – місцем сміливих і відважних – існує ще й Новососія, або Даунбас, Лугандон – територія, населення якої стало ціллю апробації ідеологеми «русского мира». Вона інтерпретована як відокремлена відчужена зона, не освоєна українцями, тому тут відбуваються різні аномальні для етнічної картини

світу процеси: «Нагадую всім, що Лугандонська Зона це єдина в Україні тюрма просто неба, яка була створена на території так званих ЛНР і ДНР після Вітчизняної війни і відгорожена по всьому периметру Стіною. Мешканці Зони надані самі собі, там нема ніякої влади і не діють закони. Там панує беспредел. <...> А зараз невеличкий анонс нашого вечірнього випуску, який присвячений мутаціям, які виникають в Зоні» [182]. АТО осмислюється тут як боротьба укрів з полосатими «руськими православними єнотами» [182]. Сюрреалістичність картини посилюється в поясненні дій російського президента тим, що він зловживає психотропними речовинами: їсть мухомори зі смаком часнику та сала, а без цього постійно забуває, чому б'ється з українами. Причиною війни також стає союз «ТЬфуйла» з чортом, наслідком якого є потреба постачати в пекло «свіжину». Варто наголосити, що ці об'єкти віртуальної реальності є власне мовними феноменами, оскільки їхня сутність виводиться з пейоративної ігрової назви (Даунбас – зона мутацій, Тьфуйло – нічого не варта особа). По суті, ідеться про конструювання віртуальних просторів за допомогою вербальних засобів на основі бінарності образів себе та ворога для протистояння в інформаційній війні з «руським миром». Проте дописувачі сайту «РЕСПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» не вдаються до надмірної глорифікації українського народу в образі укрів, тобто намагаються уникати антиколоніальних національно-визвольних міфів.

За межі ідеального етнічного утворення Укропії потрапляють экс-президент В. Янукович та экс-прем'єр-міністр М. Азаров, постаті яких пародіювалися й під час Революції гідності та були проінтерпретовані в її дискурсі як агенти «руського мира». Перший отримує тут назви «Гарант», «Легітимовіч», що теж походять із мемів Революції гідності. Алюзіями на біографію цієї особи створюється комічний ореол завдяки використанню допоміжного засобу – прийому «кві про кво», що базується на нерозрізненні омонімів: «Пакрацання захотілось – з тоскою в очах промимрив Януковіч і раптом впав на коліна. – Хазяїн, а відпустіть мене домой, на третій срок» –

Який третій срок? <...> – здивувався Путін. – «Та я про тюрму <...> Там сейчас макарони. Варьоние <...> – заридав Янукович» [182]. Помста народу здійснюється не тільки шляхом комічних принижень через маніпулювання іменем, а й через повернення Легітимовича й «головного філолога країни» Скіглі у фантастичний простір Лугандонської Зони.

Образ Хохляндії створено для того, щоб пародіювати пропаганду російських ЗМІ та протистояти їй, тому блогери розгортають окремі сюжети російського телебачення, доводячи їх до абсурду й домислюючи деталі. Наприклад, укropи «бігають по підворотнях і ловлять котів <...> З котами в руках укropи ловлять вабеременних важенців, роблять їм кесарево сеченіє, а взамін младавца зашивають кота <...> Ну, младавца, понятно, готувлять важенці укropів на ужин. Бо розбалувались – вже молочні младавці їх не устраюють» [182]. Ця цитата відтворює поширювані російською пропагандою міфи про те, що «бандерівці» їдять дітей. Оскільки «русский мир» використовує також риторику боротьби з гомосексуалізмом як винятково західним занепадницьким явищем, то укropи по-своєму інтегруються в Європу: «укр заставляє свою важенку вакурить багато сигарет – пакки чотири за вечір (щоб нававряка), бо од цього в них народяться геї. А чим більше геїв народять, тим скоріше їх заберуть в Геяропу» [182]. Негативність образу П. Порошенка гіпертрофована російським телебаченням настільки, що блогери моделюють його таким чином, щоб висміяти відірваність пропагандистської версії від реальної: «Гад Порошенко скинув на Донецьк і Горлівку вже кілька атомних бомб <...> Гад Порошенко домовився з інопланетянами, щоб ті забирали з собою руських для дослідів <...> Гад Порошенко набудував купу лабораторій і заводів, щоб виготовити вірус, який вбиватиме саме руських» [182].

Як уже зазначалося, щоб знешкодити окремі твердження російської пропаганди, блогери не тільки вдаються до комічного коментування сюжетів, а й використовують меми, що з'явилися в українському суспільстві під час та після Революції гідності.



Наприклад, створюють свій варіант мему про двох рабів, додаючи авторські деталі: кожен укроп має рабів, які живуть «коло свиней» та «виїдають з корита у свинок всю жратву», проте, коли «давали їм вольную», то «вертаця не хочуть» [182].

Оскільки протистояння в інформаційній війні є формою опору неокolonіалізму, то використовуються бінарні опозиції. Так, образ Хуйлостану постає як антисвіт до Укroppії, політика в якому здійснюється поза межами здорового глузду. Його змодельовано зі свідомою настановою викрити «русский мир». Головним органом державної влади тут є Госдура зі своїм структурним підрозділом – палатою для «буйнопомешаних». Розширення експансивної політики цієї держави подано шляхом трансформації мему «Кримнаш» у «Марсс-наш», «КосмосНаш». Маркером, що свідчить про аномальність та девіантну природу «русского мира» з його сакралізацією православ'я, є вхід у пекло, розміщений під Москвою, тому Поп Толоконний Лоб – головна церковна особа країни – пов'язаний не з Богом, а із сатаною. У цій країні мешкає народ «рашиштів» (паронім до слова «расисти»), саме тому з'являється нова субкультурна течія – «рашизм». Центральною фігурою тут є образ В. Путіна, представлений такими назвами: «Пуцько» (літота як спосіб репрезентації мізерності), «ТЬфуЙло» (модифікована назва більш ранньої версії «Хуйло», в основі якої лежить інтер'єктив «тьфу»), «Блядимир Блядимирович». Окрім прізвиськ, спрямованих на девіацію політика, його образ твориться шляхом анімалізації: «Наостанок достався йому президент, від якого сильно й неприємно тхнуло руцьким медведем», «Канцлер думає, що НАТО і Америка якщо що, то швиденько захистять Германію від страшного сєверного ведмедя» [182]. Співвіднесення російського володаря з ведмедем має свою традицію, започатковану в поемі «Сон» Т. Шевченка.

«Русский мир» у текстах сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», крім сучасного зрізу, має ще й футурологічний, представлений у «Сталкерській байці про Лугандонську зону». У ньому спостерігається іронічне сприйняття соціокультурних

процесів, пов'язаних із десекуляризацією церкви через участь у політичних подіях, потребою постійного територіального розширення імперії, неможливістю порвати з комуністичним минулим, самодержавними традиціями, побудовою тоталітарної моделі правління шляхом заперечення світоглядного плюралізму та зведення стіни з Європою: «Москвабад. 2017 рік. Після того, як поцреарх Кіріл наклав анафему на Білла Гейца, Стіва Джобса, Дурова та Цукерберга все, що відносилось до цих людей було вигнано, вищемлено, випихнуто пинками з кацапстану. Інтернет був заборонений, як диявольсько-піндосська забава, що збуджує у людині неприродне бажання думати, а не «веріть царю і Богу єдиному». Почались розробки «РВМ» – Руссаго Віртуального Міра» [182]. Окрім того, розкрито міфологічно-релігійні механізми становлення культу особи: «Хуйло обрали на должность верховного правителя. В 2016 була написана перша ікона з ним і трьома ангелами-хранителями – Сталіним, Леніним і Жириновським. Комуністична Партія Росії була визнана церковним орденом. В них навіть свої монастирі з'явилися» [182]. Майбутній побут росіян описано в межах зреалізованого міфу про великого «Владіміра Сонцеликого», якому моляться та віддають десятину, бо він має врятувати ще й жителів Гейропи від антигуманних порядків, адже там податки платять дітьми. Нові реалії нагадують Радянський Союз, оскільки народ знову стоїть у чергах за продуктами, пише анонімні донесення. Проте життя набуває сакрального забарвлення, пов'язаного з боготворінням В. Путіна, канонізацією В. Леніна та Й. Сталіна. Воно виражається й у травестії молитви: «Боже, храни Сонцеликаго нашого ата Владіміра, коій хлебом нас одаріл» [182], «Отче наш, ссущий на всю Рассею з Кремля! Да святітца в ЗМІ ім'я твое, да будет рейтинг твой аж до неба з землі. Да будет брехня твоя божою росою для всіх ватноросів» [182].

Текстуальний простір сайту не є одновимірним, адже складається з гетерогенних семіотичних комплексів, імітацій наукового та мас-медійного стилів, що характеризуються синкретизмом родів та жанрів, і становить єдиний текст, у якому

сконструйовано гумористично-терапевтичну версію національної реальності та віртуальну картину російської пропаганди засобами пародії, сатири, іронії, кітчу, мовних ігор, розгортання наративів і перевикористання мемів. Маючи необхідні ознаки: інтерактивність, мультимедійність, нелінійність, інсценізованість [184, 5], відкритість, – він представляє мережеву літературу. Л. Тіроспольський зазначає, що інтернет є самозамкнутою семіосферою, яка через свою синтетичність може вважатися сучасною реалізацією «вільної теургії» В. Соловйова [185] (пер. з рос. наш. – Н. К.). У ньому за моделями відомих літературі художніх засобів утворюються власні тропи (гіпербола передається через гру шрифтами, оксиморон – через гіперпосилання на текстон протилежного змісту). Усе це, на думку дослідника, є свідченням того, що інтернет дасть нову форму мистецтва, яка прийде на зміну постмодернізму. Незважаючи на те, що сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» вписується в естетичні рамки постмодернізму деконструкцією наявного дискурсу традиції, девальвацією цінностей, децентрованою структурою, карнавальним письмом і тотальною іронією, що часто переростає в самоіронію, автори свідомі свого проміжного статусу та місії: «Величезна кількість людей, яка взялася зараз писати, виконують роль літературного гумусу, з якого по ідеї має прорости щось нове і яскраве. Яке допоможе відкрити на літературній карті світу нову, досі незнану Україну. Гумус є і дід надіється, що й зерно вже посіялося. Ждемо, що з того проросте. Дід внімательно стежить за літературними новинками, сподіваючись на появу українського автора світового масштабу. І він, чи вона, чи навіть вони, обов'язково з'являться. Всі умови для цього створені, наблюдаєм» [182]. У цій цитаті метафорично осмислено роль низових ініціатив, інспірованих Революцією гідності, – бути «гумусом», місцем, де виконується «чорна робота» деструкції непродуктивних світоглядних структур, пошуку засобів для їхнього знешкодження, якими є комічне в його матеріально-тілесних, вульгарних формах, некодифікована лексика, мовні ігри.

Таким чином, сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» має ознаки мережевої літератури, входить до семіосфер Революції гідності та проекту герка.club. Основна його спрямованість – створення терапевтичної версії реальних подій за допомогою гумору й боротьба з меседжами противника в інформаційній війні. Для того, щоб знешкодити фейки російської пропаганди та наративи, що вербалізують ідею «русского мира», блогери використовують «бойовий суржик» у поєднанні з обценною лексикою й мовними іграми, а також дериватологічний потенціал мемів як когнітивної зброї. Комічне тут реалізується у своїх терапевтичній та захисній функціях (у моделюванні образу противника), стримує агресію проти влади й примітивізує комунікативне середовище, щоб охопити більший сегмент цільової аудиторії українців та легше імплантувати нові світоглядні фрейми. У створеній на основі бінарної опозиції віртуальній версії інформаційного протистояння України й Росії демонтовано основні складники «русского мира», серед яких культ особи, секуляризація влади та десекуляризація церкви.

### **Висновки до Розділу 3**

Процес демонтажу радянських колоніальних світоглядних структур та наративів у літературі розпочала в 70-80-их роках ХХ століття «київська іронічна школа» (Б. Жолдак, Лесь Подерев'янський, В. Діброва). Дискурс Революції гідності продовжив цю тенденцію в межах низових мистецьких ініціатив, до яких належать різножанрова творчість представників Мистецького Барбакану, авторів видавництва «Люта справа», дописи блогерів проекту герка.club, зібрані на сайті «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО», що дали початок синкретичному художньо-науковому тексту «Історії України від Діда Свирида». Демонтажу тут зазнали не лише радянські, а й колоніальні світоглядні структури та наративи періоду кінця XVII – XIX століть, антиколоніальні міфи та складники неокolonіальної

ідеологеми «русский мир». У межах низових мистецьких ініціатив із цією метою застосовано вже вироблені «київською іронічною школою» засоби: комічне, мовні ігри, уживання слів, що перебувають поза межами норми української літературної мови (обсценну лексику, суржик), – і додано новий, запозичений зі сфери мас-медіа, – уведення мемів, утворених на основі риторичних елементів російської пропаганди, в іронічний контекст та використання їхніх дериватологічних потенціалів для розгортання фейкових сюжетів і творення нових слів.

Обсценна лексика, суржик, мовні ігри, реконтекстуалізація мемів тісно пов'язані з комічним, адже часто є засобами його творення. Комічне має декілька функцій у літературі та культурі загалом: оновлення / удосконалення світу чи космогонії, виявлення справжнього, захисна функція, терапевтична функція, функція контролю над порушенням соціальних норм. Дискурс Революції гідності реалізує їх у постколоніальному контексті. У ньому сміх використовується з метою позбавлення від мускульного напруження, вивільнення агресії в знаки різних семіотичних систем (терапевтична функція), демонтажу образу колонізатора, боротьби з дискурсивними практиками поневолення та колоніальними, антиколоніальними й неокolonіальними світоглядними структурами (захисна функція). Посилює їх і вживання обсценної лексики, що допомагає стримувати фізичну напругу, виражати протест проти мовної норми як протест проти влади, вияв свободи та бажання опустити опонента з ієрархічної вершини. Такі ж функції виконує використання суржику, що може бути ще і явищем ідіолектним, проте через уживання в пародійних висловлюваннях, мовних іграх частіше все ж демонтує колоніальні, антиколоніальні та неокolonіальні світоглядні структури й наративи.

Боротьба з колоніальним та антиколоніальним спадком за допомогою засобів комічного, суржику, обсценної лексики й мовних ігор відбувається у творчості І. Довганича та представників Мистецького Барбакану, авторів видавництва «Люта справа». Два перші томи «Історії України від Діда Свирида» демонтують залишки

національно-визвольних міфів в історичному наративі українців. Автор, використовуючи засоби комічного, осучаснення постатей та явищ, відмовляючись від уживання суржиків й обценної лексики, долає ідеалізацію та сентименталізацію історії, глорифікацію минулого, тенденцію виводити походження українського народу з доісторичних часів.

І. Семесюк у книзі «Щоденник україножера» працює з колоніальним образом України як сільської пасивної ідилічно-ліричної нації й антиколоніальними міфами та пропонує зразок постколоніального наративу (в образі україножера). Щоб демонтувати антиколоніальні світоглядні структури, він уводить образ агроельфів, позначений самоіронією, у якому висміюється тенденція до пошуку історичних коренів української нації в донаціональній епосі й глорифікації етнічного одягу. І. Семесюк руйнує також звичку надмірно ідеалізувати козацьке минуле, указуючи на тривання етнотипу козака в сучасній міліції. Щоб подолати міф про пасивну сільську націю, позбавлену агентності та здатності до опору, автор посилює мілітарне начало в образі агроельфів, апелюючи до субкультури гопників, шукаючи сліди маскулінності в сільськогосподарській концептосфері (образ лопати, кнура). Тенденцію боротьби з колоніальними стереотипами про українців І. Семесюк продовжує в книзі «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса». Проте використовує образ гопника тут не тільки для посилення мілітарного начала, а й для викорінення явища малоросійства, зумовленого перебуванням у складі імперії. У книзі засвідчено також новий текстуальний механізм підкреслення агентності нації – футуризацію.

А. Мухарський у повісті «Смерть малороса» використовує комічне для розвінчання колоніального комплексу меншовартості та явища малоросійства. Щоб подолати стереотипи про пасивність, ідилічність і ліричність нації, автор уводить у текст образ гопника, що впливає на моделювання не тільки образів персонажів, а й хронотопу. Він набуває нових значень, адже тепер представляє тривання психотипу

гайдамаки чи отаманівського повстанця, що втілює мілітарне начало. У своїх музично-культурологічних проєктах «Лягідна українізація», «Суворі українізація» та арт-кабаре «Мама-Анархія» А. Мухарський відновлює цілісність ідентичності українця, повертаючи в його образ історії ОУН-УПА, Холодного Яру, махновщини. Посилення мілітарного начала відбувається й завдяки пошуку українських коренів міського фольклору, «блатного» жанру та жорстоких романсів, зображенню черепа на емблемах проєктів, використанню військових строїв у сценічних образах.

Револуція гідності стимулювала масове усвідомлення того, що потрібно боротися з колоніальним та антиколоніальним спадком для того, щоб мати нову, постколоніальну картину світу. Проте ситуація ускладнилася, адже імперія, яка зумовила появу непродуктивних світоглядних структур, перейшла в нову форму існування – культурну, економічну й мас-медійну. Культурний та мас-медійний неокolonіалізм Російської Федерації передбачає використання ідеологеми «русского мира», апробуючи її в інформаційних і гібридних війнах. Дискурс Револуції гідності, таким чином, виконував подвійне завдання – боротися зі світоглядним спадком Російської імперії, СРСР, антиколоніального опору та доктриною «русского мира», проти якого виступають А. Мухарський, О. Шинкаренко, І. Семесюк, Ваню Крюгер і блогери, що створили сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО».

А. Мухарський в оповіданнях збірки «Сказки русского міра» послідовно працює з доктриною «русского мира», оголюючи механізми її створення (образ уявного ворога), засоби трансляції (телебачення), деконструюючи наративи (риторику СРСР) та візуальні складники, акцентуючи увагу на девіантності прихильників. У своїх музично-культурологічних проєктах він удається до травестування пісень, що втілюють ностальгію радянської людини за минулим (пісні російської естради, шансону, пісні про Другу світову війну).

І. Семесюк у творі «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» десакралізує православ'я як духовну цінність «русского мира», а в книзі «Фаршрутка» описує

протистояння українців цій неоімперській доктрині. Оскільки вона реактуалізовує історичне минуле СРСР, пояснює його термінами сучасне, то декомунізація й демонтаж радянської ідеології є одним зі способів боротьби в інформаційній війні. Викриває релігійні механізми функціонування СРСР Вано Крюгер у збірці віршів «Прощальний поцілунок Ілліча».

Процес конструювання віртуальної реальності «руського мира» представлено в романі О. Шинкаренка «Череп», де його передає заплутаний сюжет, створений начебто російським телебаченням, а не автором. Персонажі тут децентровані, позбавлені суб'єктності, не мають власної аксіологічної шкали. Ця версія реальності гумористично-сатирична, у ній є два кити «руського мира»: православ'я та гордість СРСР за перший політ у космос. Метафорою консциєнтальної російсько-української війни можна також вважати сюжетно-образну систему іншого твору О. Шинкаренка – фейсбук-роману «Кагарлик».

Свідому настанову на участь в інформаційній війні мають блогери, що створили сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО». Їхня мета – запропонувати гумористичну версію подій в Україні періоду Революції гідності й АТО, яка зняла б напруження, та відписати противнику, деконструюючи такі ідеологічні складники «руського мира», як православ'я й секуляризація влади. Для протистояння в інформаційній війні вони використовують «бойовий суржик», обценну лексику, мовні ігри як засіб створення комічного. Щоб демонтувати фейкові історії російської пропаганди чи її риторичку, блогери вдаються до творчого вживання мемів, що з'явилися в українському суспільстві на їхній основі. Механізмами цього процесу є використання їх як матеріалу для нових назв, розгортання сюжетів. Меми, обценна лексика, мовні ігри, «бойовий» суржик стають засобами створення комічного, що виконує терапевтичну (віртуальна гумористична версія подій, стримування агресії у вербальних формах) і захисну (моделювання образу ворога, демонтаж його наративів) функції, спрощує комунікативне середовище для легшої імплантації нових світоглядних фреймів.



Таким чином, низові мистецькі ініціативи в дискурсі Революції гідності стали місцем демонтажу колоніальних (сільська пасивна ідилічно-лірична нація українців), антиколоніальних (глорифікація минулого, сентименталізація та ідеалізація історії й себе) та неокolonіальних (складники доктрини «руського мира») світоглядних структур і засобів їхньої вербалізації за допомогою комічного та мовних ігор, обценної лексики, суржику, творчого використання мемів, утворених на базі риторики й сюжетів російської пропаганди.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Частина цього розділу написана на основі опублікованих статей: «Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциєнтальній війні (на прикладі сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО») [192], «Неоміфологічний простір «Щоденника україножера» І.Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур» [188], «Руйнування колоніальних структур в андеграундній творчості А.Мухарського» [189], «Черпахи, що бігають у середині свого панцира, або Постапокаліптичні візії першого Фейсбук-роману в Україні» [191], «Функції сміху в дискурсі Революції Гідності» [190]. Матеріал розширено та уточнено.

## ВИСНОВКИ

Література Революції гідності відобразила ті світоглядні зміни, які відбулися протягом листопада 2013 – вересня 2014 років, й одночасно стала їхнім агентом. Для вербалізації нової картини світу чи супровідних процесів її становлення в межах художніх текстів було реактуалізовано старі засоби, теми, образи, механізми й вироблено нові.

1. Через неоднорівність Революції гідності існує декілька її інтерпретаційних парадигм: історико-політологічна (В. Головченко, М. Кучерук, О. Гордійчук, І. Тукаленко, Г. Сасин, С. Михальчук, Т. Снайдер, І. Загребельний, Н. Наливайко), філологічна (С. Жаботинська, С. Філоненко, Я. Поліщук, М. Рябченко, К. Родик, О. Коцарев, Г. Горішна), культурологічна (Н. Мусієнко, І. Демченко). Проте одним із найважливіших здобутків цієї події стало масове усвідомлення потреби боротися зі спадком імперії, її неокolonіальними прагненнями й творити нову, постколоніальну картину світу, ураховуючи правильно асимільований досвід минулого. У цьому аспекті літературу Революції гідності системно не проаналізовано в межах жодної з вищеназваних інтерпретаційних парадигм.

Революція гідності інспірувала появу великої кількості мистецьких та немистецьких текстів, що відобразили додання спадку імперії й рух до постколоніальної картини світу, але оскільки вони були реакцією на світоглядні зміни, зумовлені історичною подією та рухом ідеологічних матриць суспільства, то їхній аналіз варто здійснювати з урахуванням контекстів у межах постструктуралістських підходів, зокрема широкого розуміння текстуальності й дискурсу.

*Дискурс Революції гідності* – це сукупність текстів мовної, візуальної, аудіальної знакових систем з історичними, психологічними, ідеологічними контекстами, що з'явилися безпосередньо під час події або після неї з метою її осмислення. Вони включають мистецькі (твори літератури, живопису, музики, стріт-

арт, фотографії, перформанси, фільми тощо), немистецькі (радіомарафони, публіцистика, контент соціальних мереж, наукові розвідки тощо) практики й ті, що перебувають на помежів'ї (постфольклор, проекти усної історії, частково блогосфера). Їх об'єднують спільні ідеї, образи, стилістика, закони формулювання істинності тверджень та цінності всіх, хто підтримував Революцію гідності.

Найбільш продуктивними методами аналізу дискурсу Революції гідності в аспекті долання спадку імперії є постколоніалізм і постколоніальна критика.

2. Постколоніалізм – це міждисциплінарний метод й ідеологічний дискурс, що виник у II половині XX століття в працях Е. Саїда, Ф. Фанона, Г. Бгабги, Гаятрі Чакворті Співак, Аруна П. Мукгерджі та ін. для осмислення відносин Європи і її колоній. У 90-их роках XX століття в межах міждисциплінарного постколоніалізму з'явилася постколоніальна критика, покликана виявляти, який вплив мають постколоніальні твори на суспільство, проводити ревізію тропів, перепрочитувати канонічні тексти.

Постколоніалізм як метод не має уніфікованого термінологічного апарату, крім того, що відображає *три етапи взаємодії метрополії й колонії та дискурсивні явища, що їх супроводжують:*

1) *етап колоніалізму* (загарбання й підкорення територій) та *імперіалізму* (процесу встановлення й підтримки імперської влади шляхом фізичних протистоянь та створення *колоніального дискурсу* з відповідними *образами колонізатора й колонізованого*, побудованими на основі *бінарних опозицій* «центр / периферія», «цивілізований / нецивілізований», «дорослий, учитель / дитина, учень», «людина / тварина», «суб'єкт / об'єкт», що виправдовує завоювання, домінування та підкорення, стає призмою, через яку імперія та колонія дивляться на себе (в останньої внаслідок *мімікрії й інтеріоризації* цього дискурсу з'являються комплекс меншовартості, фрагментаризована ідентичність, зумовлені фізичною та психологічною травматизацією);

2) *антиколоніальний опір*, пов'язаний із фізичною боротьбою за політичну незалежність від імперії, *деколонізацією* (демонтажем колоніальної влади в її дискурсивних проявах), формуванням *контрадискурсу імперії* (символічного опору), повторенням колоніальних структур зі знаком мінус;

3) *постколоніальний етап* (у хронологічному плані – етап після здобуття незалежності від імперської влади, що може поєднуватися з *неоколоніалізмом* колишніх територіальних імперій у сфері культури, мас-медіа, економіки; в ідеологічному плані – етап, коли суспільству вдалося позбутися влади імперії, у тому числі і її неоімперських прагнень, вибудувати нові картину світу й ідентичність, правильно інтегрувавши колоніальний та антиколоніальний досвід, подолавши колоніальні травми).

3. Наявність імперського дискурсу, сконструйованого на основі бінарних опозицій, силове загарбання територій, обмеження прав й інституцій українців, масові переселення свідчать про те, що російсько-українські відносини часів Російської імперії та СРСР можна артикулювати в термінах колоніалізму й імперіалізму, що й роблять М. Рябчук, О. Юрчук, Т. Гундорова, М. Павлишин, М. Шкандрій, С. Єкельчик, О. Гнатюк, П. Іванишин, В. Чернецький та ін. у своїх працях.

*Колоніальні світоглядні структури й наративи* є наслідком існування колоніального дискурсу Російської імперії та СРСР, що передбачав конструювання образу українців і росіян на основі бінарних опозицій та обґрунтування необхідності підкорення й асиміляції. Образ українців у ньому включає такі твердження: 1) Україна – це пасторальна ідилія, південно-західна екзотична околиця імперії, що перебуває в анахронічному просторі законсервованого минулого й спроможна генерувати лише фольклор; 2) українські мова, культура нижчі, второсортні, неprestижні; 3) українці пасивні, не здатні брати на себе відповідальність, позбавлені голосу, суб'єктності, агентності; 4) українці – один із «трьох братніх народів»;

5) серед українців є ті, хто підтримує імперське домінування (малороси), і ті, хто не визнає його (бандери, націоналісти).

*Антиколоніальні світоглядні структури та наративи* є наслідком формування контрадискурсу імперії в межах національно-визвольних змагань XIX – XX століть, що передбачає: 1) монологічність у погляді на себе (ідеалізація, сентименталізація), ворога (дегероїзація, демонізація) й знакових для формування національної ідентичності постатей; 2) романтичну концепцію національного з індивідуальною боротьбою, лідерами-месіями чи лідерами-жертвами; 3) акцент на ідеалізованому минулому та майбутньому, замість сучасного; 4) прагнення знайти корені української нації в доісторичних часах та донаціональній добі; 5) закриту систему культури з домінантною захисною реакцією.

Постколоніальний етап розвитку української нації пов'язаний із появою нової, *постколоніальної картини світу*, що передбачає: 1) плюралізм осмислення себе, ворога та знакових для формування національної ідентичності постатей; 2) відмову від антиколоніальних національно-визвольних міфів, глорифікації й сентименталізації власної історії, превалювання в культурі захисної реакції; 3) увагу до сучасного, а не ідеалізованих минулого чи майбутнього; 4) появу мови, нових свят, наративів, що відповідають життю поза смисловими рамками колоніального дискурсу; 5) здобуття голосу, суб'єктності, агентності; 6) відновлення цілісності історичного наративу й повернення в нього подій, постатей, інтерпретацій, виключених ідеологічною роботою імперії чи національно-визвольною боротьбою; 7) інкорпорація в структуру нової ідентичності правильно переосмисленого доколоніального, колоніального та антиколоніального досвідів.

Постколоніалізм як метод до вивчення Революції гідності застосовано в окремих книгах і статтях М. Слабошпицького, Т. Гундорової, І. Герасимова, С. Жука, Я. Поліщука, проте вони, належачи до різних галузей людського знання, не дають

системного осмислення літератури Революції гідності у взаємозв'язку з іншими мистецькими та немистецькими практиками в аспекті долання спадку імперії.

Революція гідності була складним симбіозом постколоніальної революції, антиколоніального опору й інформаційної війни проти неокolonіалізму Російської Федерації та його доктрини «русского мира». Вона розхитала стару, колоніально-антиколоніальну картину світу й стимулювала появу нової – постколоніальної. Ці тенденції були частково призупинені потребою реагувати на меседжі противника в інформаційній війні. Проте відбулися два попередні, необхідні для становлення постколоніальної картини світу процеси: демонтаж непродуктивних світоглядних структур і наративів (колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних) та робота з симптомами колоніальної травми. Література Революції гідності у взаємозв'язку з іншими видами мистецтва відобразила ці тенденції, використавши вже вироблені в попередні епохи теми, засоби, образи, текстуальні механізми й акумулювавши нові.

4 – 8. Для формування об'єктивної постколоніальної картини світу потрібно передусім подолати наслідки колоніальної травми, оскільки імперська влада завжди пов'язана з багаторівневим фізичним, психологічним чи епістемологічним насильством, що фрагментаризує тожсамість суспільства, зумовивши його гібридність та креолізацію, появу одночасно гіперпозитивного автостереотипу та комплексу меншовартості, відсутність суб'єктності, ініціативності, проблеми з наявністю базової довіри, застрягання в минулому тощо.

Література Революції гідності в тісному взаємозв'язку з іншими дискурсивними практиками (живописом, стріт-артом, публіцистикою, перформансами тощо) представляє *декілька етапів долання травми*, виділених психологинею Джудіт Герман:

1) *Установлення безпеки, здобуття контролю над тілом і середовищем.* У проєкції на колективну травму він настає з моменту прийняття політичної незалежності. У літературі Революції гідності представлений через долання Лукашем

– головним героєм роману С. Процюка «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» – констриктивних та інтрузивних симптомів, хвороби. Автор моделює боротьбу персонажа з недугою як протистояння України й імперії, переносячи їх в оніричний хронотоп марень, витісняючи колоніальну травму в монструозність образу ворога (хвороби, агентів «руського мира») та використовуючи архетипи (жіноче, чоловіче начала, образ Великої Матері) й етнотипи (козак Мамай), щоб передати символічність видінь. Тіло персонажа стає метафорою постколоніального синдрому, а його іпохондрія – знаком одержимості нації своїми стражданнями. Одужання героя – це образний еквівалент переходу до об’єктивної постколоніальної картини світу без пошуку рятівника (Європи) та концентрації на ворогові й помсті йому.

2) *Пам’ять та оплакування, проговорювання травми, відновлення зв’язку поколінь.* У дискурсі Революції гідності оприявлений у межах проектів усної історії, що мають на меті відтворити не хронологію подій, а їхній емоційний супровід («Літопис самовидців: Дев’ять місяців українського спротиву», «Майдан від першої особи: мистецтво на барикадах», «Майдан: усна історія»), та щоденників очевидців чи учасників протесту (наприклад, «Щоденник Майдану та Війни» А. Куркова, «Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос). Окрім реконструкції колоніальної травми, надання цілісності розрізненому досвіду завдяки мовленню, вони виконують також функцію миттєвої терапії щодо травматичності самої Революції гідності. Фрагментарність оповіді, посилена експресивність та сенсibilізація, відсутність єдиного автора й зумовлений нею поліфонізм голосів – це ті засоби відтворення травматичного досвіду та одужання від нього, які вироблено в «Літописі самовидців...», упорядкованому Т. Терен й О. Забужко. Він одночасно є проектом усної історії, оскільки містить свідчення очевидців із соцмереж, і гіпертекстом, адже завдяки роботі редакторів відібраний матеріал організовано в сюжет «народження нації», що забезпечує смислову цілісність тексту. «Літопис

самовидців...» відображає не тільки процес «вторинної детравматизації» через наратив, а й масмедіатизації історії, падіння генералізованого гранд-наративу імперій.

Проговорювання травматичного досвіду передбачає й участь у терапевтичних групах, де одночасно структуруються розрізнені відчуття в лінійності наративу та відновлюються стосунки з оточенням. Цей процес метафорично описано в романі В. Амеліної «Синдром листопаду, або Homo Comptiens» за допомогою відтворення емпатичного зв'язку представників націй, що мають схожі соціальні катаклізми (українців, єгиптян). Авторка також акцентує на важливості соціально значущої дії для відновлення цілісної ідентичності, агентності персонажа та країни, яку уможлиблює Революція гідності. Щоб показати її роль для зрушень у житті й ментальності українського суспільства, В. Амеліна моделює закритий стагнований простір дитячого будинку 1990-их років та використовує символічні образи дерева, листопаду.

Після проговорювання травми важливо інкорпорувати досвід людини в історію її роду, що на колективному рівні передбачає відновлення зв'язку поколінь та тяглості історичного наративу, повернення до нього постатей чи структур, витіснених імперською ідеологічною роботою або свідомістю травмованого народу. Цю функцію виконують твори: «Літопис самовидців...» (учасники протесту тут постають як реінкарновані воїни замовчуваної УПА, князі, гетьмани, махновці, сержанти та офіцери австрійських, польських, царських армій, військ УНР), романи «Вертеп. #РоманПроМайдан» О. Захарченко (Революція гідності вписується в ланцюг «козаки – УПА – Революція на граніті – Помаранчева революція – мовний Майдан 2012») та «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка (образ мамаїв – симбіоз учасника протесту й козака), п'єси Неди Нежданої «Maidan inferno, або Потойбіч пекла», Ксені Скорик «Богдан-2014» (Революція гідності перебуває водночас у козацькому минулому та сучасному), перформанси (учасники гурту «Хорея Козацька» прийшли на протест у строях війська України різних періодів).



Щоб відновити цілісність історичного нарративу, автори вдаються до симультанізму часових пластів, виявленому в складній структурі художнього образу, міфологізації оповіді й використання етнотипів. Найпопулярнішим серед них є етнотип козака, найтісніше з-поміж інших пов'язаний із формуванням національної ідентичності українців. Його використовує О. Захарченко в романі «Вертеп. #РоманПроМайдан», уводячи в текст родову легенду про заляту литавру та підземних воїнів, що актуалізується під час Революції гідності й перетворює її на рух, покликаний завершити давно розпочатий опір Московії. Козацький міф тут не тільки служить для побудови цілісного історичного нарративу, а й допомагає відновити зв'язок поколінь, утрачений унаслідок ідеологічної роз'єднаності родини в умовах імперії.

3) *Відновлення зв'язку з повсякденним життям, що передбачає інтеграцію травмованого «я» в структуру особистості, повернення довіри до світу, суб'єктності, гордості (здорового захоплення собою), переорієнтацію на теперішнє (сучасність).* Він неможливий без побудови нової картини світу, у якій кривдник чи рятівник більше не є центральними фігурами, а монологізм замінено плюралізмом інтерпретації. Цей етап реалізується в дискурсі Революції гідності за допомогою таких тематично-образних аспектів, сюжетних елементів та текстуальних стратегій:

– опис символічного «дорослішання» нації й здобуття нею агентності, голосу та визнання її політичної концепції на противагу етнічній (у «Літописі самовидців...», поезії А. Дмитрук, публіцистиці Т. Прохаська, п'єсах зі збірки «Майдан. До і після»);

– авторські відступи про пошук власного шляху не всупереч ворогу – імперії і її дискурсивним агентам – чи з допомогою рятівника – Європи, – а самостійно (у «Літописі самовидців...», романі «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка);

– авторські роздуми про здатність народу брати на себе відповідальність, проявляти громадянську ініціативу та робити вибір (у публіцистиці Т. Прохаська);

– падіння генералізованого історичного гранд-нарративу і його заміна плюралізмом голосів очевидців чи учасників події як здобуття здатності промовляти, суб'єктності (у «Літописі самовидців...»);

– демонтаж антиколоніальних структур, пов'язаних із надмірним нездоровим уславленням минулого та необ'єктивним сприйняттям себе, відсутністю глорифікації й ідеалізації образів учасників протесту (у «Літописі самовидців...», романі В. Івченка «2014»);

– тяжіння до об'єктивного сприйняття ворога без крайньої демонізації чи дегероїзації (у новелах «#Євромайдан» Оксани Брошнівської, «Сни та інші страшні речі» Олексія Чупи, романі «Вертеп...» О. Захарченко);

– плюралізм інтерпретацій знакових для формування нації й антиколоніального протесту постатей (експерименти з образами Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка).

Таким чином, окремі твори різних видів мистецтва засвідчують лише один з аспектів долання колоніальної травми, тоді як усі його етапи можна реконструювати тільки з дискурсу Революції гідності загалом. У ньому є чимало текстів, що вербалізують і симптоматику постколоніального синдрому через декларування пошуку рятівника (образ Європи в публіцистиці Ю. Андруховича) та демонізацію чи дегероїзацію ворога (п'єси «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, романі «2014» В. Івченка, «Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан» С. Процюка, поезія А. Дмитрук).

Симптоматика травми й процес одужання вербалізуються в межах різних родів літератури та жанрів, серед яких вірші з оголеною патріотичною (поезія А. Дмитрук) чи іронічною (поезія А. Полежаки) риторикою, романі з доміантними соціально-психологічними конфліктами («Синдром листопаду, або Homo Compatiens» В. Амеліної, «2014» В. Івченка) чи міфологічним началом («Під крилами великої Матері. Роман про Майдан» С. Процюка, «Вертеп...» О. Захарченко), реалістичні та психологічні новели зі збірки «Євромайдан: хроніка в новелах», драми («Maidan

infernо, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Богдан-2014» Ксені Скорик). Окреме місце в аспекті проговорювання травматичного досвіду, його рефлексії посідають проекти усної історії, використання жанрової моделі яких сприяло появі новаторського синкретичного «Літопису самовидців...», що поєднав постмодерністський діалогічний текст, створений на основі сюжетного відбору матеріалу із соцмереж, з історичним нарративом. Тематично-образні аспекти, використані для того, щоб оприявнити симптоматику травми й одужання, наявні також в інших мистецьких (живописі, стріт-арті) та немистецьких (інтерв'ю, публіцистиці письменників) практиках.

9. Дискурс Революції гідності продовжив тенденцію боротьби з імперською ідеологією, розпочату представниками «київської іронічної школи» в 70-80-их роках ХХ століття, у межах низових мистецьких ініціатив: різножанрової творчості представників Мистецького Барбакану, авторів видавництва «Люта справа» (А. Мухарського, І. Семесюка, О. Манна, А. Полежаки, А. Єрмоленка, О. Шинкаренка, Вано Крюгера та ін.), блогерів, які створили сайт «РЕСПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» (Діда Свирида, Татусі Бо, Мурзіка Васильовича та ін.), що дав початок «Історії України від Діда Свирида» І. Довганича. Митці здійснили демонтаж не тільки радянських, а й попередніх колоніальних, антиколоніальних, неокolonіальних світоглядних структур, нарративів і їхніх елементів, використовуючи вже відомі з часів «київської іронічної школи» засоби: різні види комічного, слова, що не відповідають нормам літературної мови (суржик, обценна лексика), мовні ігри – та виробили новий, запозичений зі сфери мас-медіа, – реконтекстуалізацію в іронічний контекст мемів, утворених на основі різних риторичних і текстових елементів російської пропаганди, використання їхніх дериватологічних потенціалів для творення слів, розгортання сюжетів з авторськими деталями, що доводять первісну історію до абсурду. Він застосовується переважно в

текстах, що є частиною відповіді України в інформаційній війні проти ідеологеми «руського мира».

Мовні ігри, уживання лексики, що перебуває поза межами літературної української мови, творче використання мемів нерозривно пов'язані в дискурсі Революції гідності з комічним, адже часто є засобами його творення. Сміх у межах низових мистецьких ініціатив виконує свої традиційні функції: терапевтичну та захисну, оновлення / удосконалення світу чи космогонії, виявлення справжнього, контролю над порушенням соціальних норм – і реалізує їх у постколоніальному контексті, спрямованому на боротьбу з колоніальними, неокolonіальними та антиколоніальними стереотипами, міфами, наративами, викриває й знешкоджує. Найбільш помітною є реалізація терапевтичної функції, що передбачає звільнення від мускульного напруження, сублімацію фізичної агресії проти імперії в знаки різних семіотичних систем, та захисної, вираженої в моделюванні образу ворога (колонізатора, агента імперії) як дегероїзованого й демонізованого антипода собі.

Демонтаж образу України, витвореного колоніальним дискурсом й антиколоніальним опором, відбувається у двох перших томах «Історії України від Діда Свирида» І. Довганича та творчості представників Мистецького Барбакану І. Семесюка й А. Мухарського.

І. Довганич за допомогою засобів комічного, актуалізації подій та постатей працює з антиколоніальними тенденціями ідеалізації, сентименталізації й глорифікації минулого в історичному наративі українців. Представники Мистецького Барбакану та автори видавництва «Люта справа» долають уявлення про Україну як про пасивну ідилічно-ліричну націю, позбавлену агентності, здатності до опору, завдяки посиленню войовничого начала, що відбувається шляхом повернення в образний ряд художніх текстів анархістів, махновців, ОУН-УПА, апеляції до субкультури гопників, міфологічної постаті Перуна, футуризації художніх деталей, творчого перевикористання сільськогосподарського міфу через пошук у його межах

мілітарних слідів. Наскрізний для літературної та живописної творчості Мистецького Барбакану образ гопника в текстах періоду Революції гідності набуває нових смислів, адже постає модифікацією архетипу блазня, висловлювання якого іронічні, діалогічні, націлені на демонтаж офіційної риторики влади в різних її проявах. Своєю здатністю до прямої дії він утілює агентність українців і дозволяє авторам вступити в полеміку з твердженням про їхню пасивність та ліричність. Кожен із представників Мистецького Барбакану й авторів видавництва «Люта справа» використовує в жанрах різних видів мистецтва (плакатах, картинах, текстах пісень, шоу-програмах) спільні зображально-виражальні засоби та образну систему, надаючи їм нових смислових відтінків.

I. Семесюк працює з непродуктивними світоглядними структурами в книгах «Щоденник україножера», «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» й супровідних ілюстраціях до них. У «Щоденнику україножера» він демонтує колоніально-антиколоніальний образ України таким чином: 1) створюючи образ українців-агроельфів, позначений самоіронією щодо антиколоніальних тенденцій пошуку коренів нації в донаціональній епосі (зокрема у трипільській культурі), міфологізації минулого (вихолощення етнотипу козака в сучасній міліції), ідеалізації себе; 2) творчо використовуючи колоніальні стереотипи, перетворюючи їх на джерело здорової самоіронії (землеробство як етнічне заняття стає смисловою рамкою організації суспільно-політичного життя; традиційний одяг – вишиванка – допомагає краще нищити колорадських жуків; гастичний міф про «сало» переосмислюється й реалізується в тексті в образі кнура, що, навпаки, посилює мілітарне начало); 3) викриваючи наслідки імперської ідеологічної роботи, іронізуючи над гнучкістю ідентичності українців; 4) гіперболізовано посилюючи мілітарне начало агроельфів через екстраполяцію субкультури гопника на поведінку, мовлення, одяг, звички персонажів (образи головного покровителя агроельфів Недайбога, його пророка Їга) та звернення до постаті С. Бандери й фігури Перуна;

5) уводячи в текст персонажа-блязня Недайбога, висловлювання якого двореферентні, націлені на іронічне викриття колоніально-антиколоніальних рис (обсесія щодо національного, поетичність, шароварщина).

У книзі «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» письменник демонтує колоніально-антиколоніальний образ України шляхом 1) посилення мілітарного стрижня (уведення в текст образу гопника, рисами якого наділено головного героя мавпу Томаса, футуризація художніх деталей); 2) гри на контрасті субкультури гопника й орієнталістських мотивів петриківського розпису (авторська ілюстрація на обкладинці книги); 3) гостросатиричного розвінчання малоросійства в різних його іпостасях, представлених реінкарнаціями мавпи Томаса.

10. А. Мухарський у повісті «Смерть малороса» використовує засоби комічного та обсценну лексику для того, щоб розвінчати один із наслідків колоніального домінування – комплекс меншовартості, проявлений у малоросійстві. Аби подолати штампи про пасивність нації, автор уводить образ гопника, що екстраполюється й на хронотоп твору (село Плисецьке – бандитське село), мовлення персонажів та автора (суржик, лайка).

У своїх музично-культурологічних проектах «Лагідна українізація», «Суворі українізація», арт-кабаре «Мама-Анархія» А. Мухарський демонтує колоніальний образ України, посилюючи мілітарне начало через відновлення цілісності історичного нарративу й самосвідомості українця в різних політичних іпостасях (уведення в тексти пісень та елементи одягу гурту атрибутики ОУН-УПА, Холодного Яру, анархістських рухів тощо), імітацію хард-року у виконанні, гру на контрастах бруталної символіки й зображення козака, українки з паляницею на емблемах, пошук автентичних українських коренів жорстоких романсів, «блатного» жанру тощо. Основним засобом, який використовує автор, є травестування текстів.

11. Літературні, музичні, живописні твори Мистецького Барбакану й авторів видавництва «Люта справа», блогосфера Революції гідності стали художньою

частиною інформаційної війни України проти неоколоніальної доктрини «руського мира», використовуючи різні види комічного, ненормативну лексику, мовні ігри та меми. Сміх тут найпоспідовніше проявився у своїх захисній і терапевтичній функціях, адже допоміг сублімувати психологічну напругу в сюжети, образи себе та ворога, змодельовані на основі бінарної опозиції, а також знешкодити меседжі противника.

Протистояння в інформаційній війні проти неоімперських прагнень Російської Федерації позначене демонізацією й абсурдизацією образу ворога, а отже, характеризується риторикою та поетикою, властивими антиколоніальному опору. Без знешкодження ідеологічного заряду неоколоніальних світоглядних структур і наративів, проте, неможливе становлення постколоніальної картини світу. Демонтаж неоімперської ідеологеми «руського мира» можна здійснити, розклавши її на окремі частини й виробивши механізми та засоби дискурсивної боротьби з ними.

А. Мухарський у збірці оповідань «Сказкі русскаго міра» та музично-культурологічних проектах «Лагідна українізація», «Суворі українізація», арт-кабаре «Мама-Анархія», І. Семесюк у повістях «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса», «Фаршрутка», О. Шинкаренко в романах «Череп», «Кагарлик», Ваню Крюгер у збірці віршів «Прощальний поцілунок Ілліча» викривають такі складові ідеологеми «руського мира»: 1) реактуалізацію готових радянських наративів, візуальних образів, пов'язаних із російською й радянською культурами (балалайки, берези, молотка, жіночих беретів), історичного досвіду СРСР, особливо міфу про Велику Вітчизняну війну із сакралізацією армії; 2) використання пісень, пов'язаних із ностальгією радянської людини за минулим; 3) постійну присутність уявного ворога; 4) православ'я як «духовний скреп»; 5) гордість за політ Ю. Гагаріна в космос.

З метою демонтажу складових ідеологеми «руського мира» вироблено такі текстуальні механізми: 1) творче використання імперських дискурсивних способів підкорення (А. Мухарський у збірці оповідань «Сказкі русскаго міра» орієнталізує й

екзотизує «русский мир»); 2) комічний демонтаж радянських наративів та візуальних образів російської й радянської культур (у «Сказках russкаго міра» А. Мухарського); 3) десакралізація образу солдата та війська (армія постає татаро-монгольською гопотою в «Сказках russкаго міра» А. Мухарського); 4) дискредитація представників «русского мира» як варварів, людей без критичного мислення (у «Сказках russкаго міра» А. Мухарського) й осіб, що перебувають у децентрованому світі симулякрів віртуальної реальності (у романі «Череп» О. Шинкаренка); 5) травестування музичних текстів російської естради, шансону, пісень про II Світову війну, що втілюють ностальгію за радянським минулим, щоб показати негативні процеси в сучасній Росії, посилити мілітарне начало в образі українців (у музично-культурологічних проектах А. Мухарського); 6) десакралізація образу православного священика через штучне поєднання часових та культурних пластів (зображення попів, що співають тибетський шансон і пісні гурту «Любе» в повісті І. Семесюка «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса») та алогізм його мовлення (у повчаннях персонажа роману «Череп» О. Шинкаренка отця Варфоломія); 7) відтворення абсурдності й віртуальності «русского мира» через зображення участі персонажів в інформаційній війні (у повісті «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса» І. Семесюка) або внаслідок стилізації сюжету тексту під сюжети російських ЗМІ (в романі «Череп» О. Шинкаренка); 8) викриття релігійних механізмів функціонування радянської ідеології шляхом сполучення з кодами сакральних культур православ'я, буддизму, гри з читачем і жонглювання уламками міфів СРСР (у поезіях зі збірки «Прощальний поцілунок Ілліча» Вано Крюгера).

12. Свідому настанову на інформаційну війну декларують блогери (Дід Свирид, Татуся Бо, Мурзік Васильович, або Вчоний Кіт, та ін.), що створили сайт «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО» в контексті проекту герка.club. Ідеться про складний симбіоз блогосфери й мережевої літератури, оскільки всі дописи пов'язані між собою спільними ідеями, образами та стилістикою.



Засоби комічного в дописах виконують різні функції: захисну (здіяні в моделюванні таких демонізованих і дегероїзованих образів ворога та складових «русского мира», які легше сприйняти свідомості українців), терапевтичну (створюють гумористичну версію реальності України початку АТО), функцію примітивізації комунікативного середовища (щоб спростити процес імплантації нових світоглядних фреймів). Блогери також користуються «бойовим суржилом», підсиленням обценною лексикою, не тільки для скорочення дистанції з його носіями, а й з метою протистояти ворогові, протестувати проти влади й ідеології. Комічне, суржик, обценна лексика нерозривно пов'язані в мовних іграх із назвами ворога, де допомагають понизити його статус, апелюючи до тілесного низу.

Щоб зняти напругу та демонтувати наративи, що вербалізують ідеологему «русский мир», блогери створюють міфологічну версію протистояння України та Російської Федерації в інформаційній війні, змодельовану на основі бінарної опозиції. Проте образ себе тут позначений самоіронією, запереченням антиколоніальних уявлень, творчим перевикористанням, сюжетним розгортанням й етимологізацією мемів, сформованих на основі російської пропаганди (наприклад, мему «укропи»).

Оскільки література та мистецтво Революції гідності є неодноразовими явищами, то перспективою їхніх подальших досліджень передусім має стати 1) цілісний опис й аналіз дискурсу Революції гідності в усіх його аспектах, а не лише в плані боротьби зі спадком імперії; 2) аналіз міфотворчості учасників протесту; 3) каталогізація та класифікація всіх літературних творів Революції гідності; 4) вивчення жанрового, тематичного, поетикального різноманіття й новаторства творів Революції гідності; 5) окреслення дискурсивних практик декомунізації в текстах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко С. Майдани і магнати. Київ : Український пріоритет, 2014. 128 с.
2. Задорожна О. Той, що зумів воскреснути. Київ : Видавництво Сергія Пантюка, 2015. 96 с.
3. Данилюк О. Напівпровідник: після і до Революції. Київ : Самміт-Книга, 2014. 115 с.
4. Павличко Д. Вірші з Майдану. Київ : Основи, 2014. 176 с.
5. Дичка Н. Знакове світло Майдану: Збірка поезій. Київ : Смолоскип, 2014. 48 с.
6. Ірванець О. Пісні війни. Вірші останніх років. Київ : Дух і літера, 2014. 40 с.
7. Бондар А. Пісні пісні. Збірка низької поезії та примітивної лірики. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2014. 104 с.
8. Листопад А. Солоний Хрещатик. Небесна сотня: поезії. Київ: Світ успіху, 2014. 83 с.
9. Пригодницький В. Байки-майданки. Київ : Український пріоритет, 2014. 160 с.
10. Євромайдан. Лірична хроніка. Брустурів : Дискурсус, 2014. 44 с.
11. Волонтери. Мобілізація добра. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 254 с.
12. Никитин А. Санитар с Институтской. Київ : Люта справа, 2016. 176 с.
13. Рудневич М. Я з Небесної Сотні. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2014. 182 с.
14. Медвідь В. Незламні. Луцьк : Твердиня, 2014. 96 с.
15. Кокотюха А. Вогняна зима. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 352 с.

16. Галушко К. Ю. Майданный семестр. Революционные хроники киевского препода. Чернівці : Книги – XXI, 2015. 320 с.
17. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
18. Бекешкіна І. Шекспірівський соціальний космос Майдану. *Філософська думка*. 2016. № 4. С. 12 – 14.
19. Киридон А. М. Євромайдан / Революція Гідності: причини, характер, основні етапи. *Історична пам'ять*. 2015. Вип. 33. С. 17 – 32.
20. Єрмоленко А. Дискурс дискурсу Майдану. *Філософська думка*. 2016. № 4. С. 24 – 31.
21. Кучерук М. С. Україна 2005-2013. «Помаранчеві», «біло-блакитні», «Революція Гідності»: соціально-політичні чинники формування громадянського суспільства. *Інтелекція і влада*. Серія : Історія. 2015. Вип. 32. С. 233 – 246.
22. Головченко В. І. Українська Революція Гідності в контексті «третьої хвилі демократизації». *Actual problems of international relations*. 2015. Release 126 (part II). С. 4 – 14.
23. Тукаленко І. А. Понятійні особливості сучасних революційних протестів: спроба класифікації. *Збірник центру наукових публікацій «Велес» за матеріалами міжнародної науково-теоретичної конференції: «Інноваційні підходи і сучасна наука»*. Київ, 2016. С. 105 – 111.
24. Сасин Г. В. Обґрунтування сучасного типу революцій в транзитному суспільстві на прикладі України : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.02. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2016. 20 с.
25. Михальчук С. О. Інтернет комунікації як фактор політичних протестів в Україні. *Гілея: науковий вісник*. 2015. Вип. 100. С. 269 – 273.
26. Батлер Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? / Пер. з. франц. Ю. Кравчук. Київ : Медуза, 2016. 278 с.

27. Михед О. Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн. Київ : ArtHuss, 2017. 344 с.
28. Снайдер Т. Украинская история, российская политика, европейское будущее. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 248 с.
29. Загребельний І. Майдан. Хроніки недореволюції. Дніпропетровськ : АРТ-прес, 2014. 96 с.
30. Гордійчук О. О. «Революція Гідності» та її вплив на ментальність українців: соціально-філософський аналіз. *Вісник Черкаського університету*. Серія: філософія. 2018. Вип. 2. С. 39 – 45.
31. Наливайко Н. До нової ідентичності: з Іншим. Але окремо. *Українська правда*. 26 грудня 2014. URL: <https://life.prawda.com.ua/columns/2014/12/26/186663/> (дата звернення: 15. 06. 2019).
32. Мусієнко Н. Дослідження з соціокультурної антропології. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. Вип. 10. С. 155 – 192.
33. Денисюк Ж. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 384 с.
34. Жаботинская С. А. Язык как оружие в войне мировоззрений / Майдан Антимайдан словарь-тезаурус лексических инноваций. Київ, УАКЛиП, 2015. 90 с. URL: [https://uaclip.at.ua/zhabotinskaja-jazyk\\_kak\\_oruzhie.pdf](https://uaclip.at.ua/zhabotinskaja-jazyk_kak_oruzhie.pdf) (дата звернення: 05. 02. 2016).
35. Філоненко С. «Ефект відритої рани» : феномен Майдану в сучасній українській белетристиці. *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2016. С. 332 – 339.
36. Поліщук Я. Новий міметизм у післямайданній літературі. *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2016. Вип. 47. С. 257 – 264.
37. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. 192 с.

38. Рябченко М. Майдан як подія у сучасній українській прозі. *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2016. Вип. 47. С. 294 – 302.
39. Коцарев О. Сім книг про Майдан і війну. Ще не осмислення, але ретельна фіксація реальності. *Texty. Org. ua* : веб-сайт. URL : [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim\\_knyg\\_pro\\_Majdan\\_i\\_Vijnu\\_Shh](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim_knyg_pro_Majdan_i_Vijnu_Shh) (дата звернення: 06. 02. 2016).
40. Горішна Г. Лірика Майдану у контексті української революційної поезії. *Літературознавчі студії*. 2016 р. Вип. 47. С. 71 – 80.
41. Горішна Г. М. Поезія Майдану у дискурсі української революційної поезії ХХ-ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук : 13.01.01. Тернопіль, 2018. 206 с.
42. Родик К. Атипова література. Як 2014 рік позначився на книжковому ринку. *Буквоїд* : веб-сайт. URL : <http://bukvoid.com.ua/digest/2015/03/17/075205.html> (дата звернення: 06. 02. 2016).
43. Пролев С. Порядок дискурсу і смисл події. *Філософська думка*. 2016. № 4. С. 6 – 10.
44. Демченко І. Л. Місце та значення знаково-символічного простору Євромайдану в сучасній семіосфері українського суспільства. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2016. № 3. С. 94 – 99.
45. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1998. 685 с.
46. Фуко М. Археологія знання : пер. з франц. В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
47. Азарова Ю. О. «Текст» и «текстуальность» в текстах Ж. Деррида. *Вісник Житомирського державного педагогічного університету імені І. Франка*. 2003. Вип. 12. С. 28 – 33.

48. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : пер. с фр. // сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косиков. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
49. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. *Хрестоматія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2002, С. 497 – 522.
50. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. Post-colonial Studies: The Key Concepts. Taylor&Francise-Library, 2007. 299 с.
51. Анисимова А. Э. Новый историзм: Науковедческий анализ. Москва, 2010. 154 с.
52. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. К. : Грані-Т, 2013. 548 с.
53. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
54. Frantz F. Black Skin, White Mask. London : Pluto Press, 2008. 186 с.
55. Frantz F. The Wretched of the Earth. New York : Grove Press, 2004. 226 с.
56. Фанон Ф. Гнані і голодні: пер. з фр. Київ : Вперед, 2016. 227 с.
57. Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 1998. 392 с.
58. Саїд Е. Орієнталізм : пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с. URL : <http://edward-said.narod.ru/orientalism.htm> (дата звернення: 12. 12. 2017).
59. Саїд Е. Культура й імперіялізм : пер. з англ. Київ : Критика, 2007. 608 с. URL : <http://edward-said.narod.ru/culture.htm> (дата звернення: 11. 01. 2018).
60. Peterson, Kirsten Holst & Rutherford, Anna (Eds.). A Double Colonization: Colonial and Post-colonial Women's Writing. Oxford : Dangaroo Press, 1986. 188 p.
61. Співак Ґаятрі Чакворті. В інших світах. Київ: Всесвіт, 2006. 480 с.

62. Співак Гаятрі Чакворті. Чи може підпорядковане промовляти? *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 540 – 543.
63. Levine Ph. Orientalist Sociology and the Creation of Colonial Sexualities. *Feminist Review*. 2000. Vol. 65. С. 5 – 21.
64. Тлостанова М. В. От феминизма третьего мира к деколонизации гендерной философии // Тлостанова М. В. Деколониальные гендерные эпистемологии. Москва : ООО «ИПЦ «Маска», 2009. С. 12 – 156.
65. Mohanty Ch. T. *Feminism without Borders : Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke University Press, 2003. 300 p.
66. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in post-colonial literatures*. London and New York : Routledge; Taylor & Francis Group, 2002. 283 p.
67. Loomba Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. London and New York : Taylor & Francis Group, 2015. 304 p.
68. Постколоніалізм. Генерації. Культура. / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2014. 336 с.
69. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ: «К. І. С», 2011. 240 с.
70. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та іконостас*. Київ: Вид-во «Час», 1997. С. 447 – 460.
71. Kwame Nkrumah. *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*. New York : International Publishers, 1966. 281 p.
72. Бойд-Барретт Оливер. Медиа империализм. Харьков : Гуманитарный центр, 2018. 292 с.
73. Bhabha K. Homi. *The Location of the culture*. London and New York : Routledge, 1994. 285 с.

74. Дорогов Д. По ту сторону антагонизма: гибрид как модель постколониальной квір-суб'єктності. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2017. № 5. Том XX. С. 39 – 58.

75. Злобин С. С. Концепция гибридности в творчестве индийского культуролога Хоми Бхабха. *Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны : навук. зб.* Минск : БДУ, 2014. Вып. 9. С. 199 – 206.

76. Бхабха Гомі. ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации. *Синий диван*. 2005. № 6. С. 68 – 118.

77. Дробышева Е. П. Культуры, нации и идентичности в ситуации «политического антагонизма и неравенства». *Идеи и идеалы*. 2010 р. № 1. Ч. 2. С. 110 – 116.

78. Харарі Ювал Ной. Номо Deus. За лаштунками майбутнього : пер. з англ. О. Дем'янчука. Київ : Форс Україна , 2019. 512 с.

79. Харарі Ювал Ной. Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього : пер. з англ. Ярослав Лебеденко. Київ : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 544 с.

80. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2014. 192 с.

81. Доній В. С. Постколоніальні студії в українському літературознавстві. *Науковий вісник МДУ імені В. С. Сухомлинського*. 2014. Вип. 4. 13. С. 322 – 325.

82. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури. Київ : Критика, 2013. 423 с.

83. Арун П. Мукгерджі. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 1996 р. С. 562 – 564.

84. Томпсон Єва М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм : пер. з англ. М. Корчинської. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.



85. Эткінд А. Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое. *НЛО*. 2001. № 3 (49). С. 50 – 74.
86. Эткінд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации. *НЛО*. 2003. № 1. URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/russkaya-literatura-xix-vek-roman-vnutrennej-kolonizaczii.html> (дата звернення: 10. 09. 2015).
87. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби : пер. П. Таращук. Київ : Факт, 2004. 496 с.
88. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ : КРИТИКА, 2000. 304 с.
89. Грицак Я. Східна Європа як інтелектуальна конструкція. *Критика* : веб-сайт. URL : <https://krytyka.com/ua/articles/skhidna-ievropa-yak-intelektualna-konstruktsiya> (дата звернення: 04. 08. 2019).
90. Слабошпицький М. Гамбіт надії. Україна: констатації, виклики, сподівання. Київ : Ярославів Вал, 2014. 312 с.
91. Gerasimov Ilya. Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. *Ab Imperio*. 2014. No. 3. Pp. 22 – 44.
92. Sergey I. Zhuk. Ukrainian Maidan as the Last Anti-soviet Revolution, or the Methodological Danger of Soviet Nostalgia (Notes of an American Ukrainian Historian from Inside the Field of Russian Studies in the United States). *Ab Imperio*. 2014. No. 3. Pp. 195 – 207.
93. Гундорова Т. Майдан як симптом: травма, рана і крипта. *Критика* : веб-сайт. URL : <https://krytyka.com/ua/community/blogs/maydan-yak-symptom-travma-rana-i-krypta> (дата звернення: 06. 06. 2015).
94. Гундорова Т. Лузер іде на Євромайдан. *Критика* : веб-сайт. URL : <https://krytyka.com/ua/articles/luzer-ide-na-evromaydan> (дата звернення: 06. 06. 2015).

95. Примаченко Я. Антиколоніальний дискурс ОУН / УПА в сучасному українському контексті боротьби за європейську ідентичність. *Український історичний збірник*. 2014. Вип. 17. С. 328 – 338.
96. Якубова Л., Головка В., Примаченко Я. Русский мир на Донбасі та в Криму: історичні витоки, політична технологія, іструмент агресії: аналітична доповідь. Київ, 2018. 227 с.
97. Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів : пер. з англ. Катерини Дисци. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 496 с.
98. Василенко В. С. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2016. 204 с.
99. Василенко В. Оприявнюючи незриме, проговорюючи невимовне: категорія травми в об'єктиві сучасних досліджень. *Слово і час*. 2017. Вип. 11. С. 43 – 55.
100. LaCapra Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 226 p.
101. Mitchell J. *Mad Men and Medusa: Reclaiming Hysteria and the Effect of Sibling Relations on the Human Condition*. London: Allen Lane, The Penguin Press, 2000. 380 p.
102. Felman Sh., Laub D. *Op. cit. та Literature, Felman Sh. Writing and Madness: Writing and Madness: Literature / Philosophy / Psychoanalysis*. Cornell University Press, 1994. 304 p.
103. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт : пер. с англ. И. В. Борисовой и др.; науч. ред. А.А. Олейников. Москва : Европа, 2007. 434 с.
104. Caruth Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2013. 129 p.

105. Caruth Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Twentieth-Anniversary Edition). Baltimore: Johns Hopkins UP, 2016. 195 p.
106. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи. *Україна модерна* : веб-сайт. URL : <https://uamoderna.com/md/hundorova-postcolonial-novel-generational-trauma> (дата звернення: 27.09. 2018).
107. Craps S., Buelens G. Introduction: Postcolonial Trauma Novel. *Studies in the Novel*. 2008. Vol. 40. No. 1 – 2. P. 1 – 12.
108. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знущань в сім'ї до політичного терору. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 416 с.
109. Віддати належне смерті: Інтерв'ю з Робертом Джеєм Ліфтоном (8 червня 1990 р., Нью-Йорк, Нью-Йорк). *Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Карут*: пер. з англ. Катерини Дисси. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. С. 23 – 49.
110. Тіло веде рахунок: Інтерв'ю з Бесселем ван дер Кольком (17 червня 2013 р., Бостон, Массачусетс). *Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Карут* : пер. з англ. Катерини Дисси. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. С. 219 – 255.
111. Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ : Критика, 2008. 304 с.
112. Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму? Київ : Видавничий Дім «Комора», 2018. 328 с.
113. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Видво «Діса плюс», 2015. 368 с.
114. Таліб Нассім Ніколас. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 736 с.

115. Ханенко-Фрізен Н. У пошуках суб'єкта: усна історія в плюральному світі. *У пошуках власного голосу: усна історія як теорія, метод і джерело* : зб. наук. праць. Харків: Видавництво, 2020 р. С. 11 – 24.
116. Запис, який ще належить зробити: Інтерв'ю з Дорі Лаубом (15-16 червня 2013 р., Вудбері, Коннектикут). *Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Карут* : пер. з англ. Катерини Дисси. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. С. 80 – 125.
117. Майдан: усна історія. *Український інститут національної пам'яті* : веб-сайт. URL : <https://old.uinp.gov.ua/page/maidan-usna-istoriya> (дата звернення: 01. 04. 2020).
118. Курков А. Щоденник Майдану та Війни. Харків : Фоліо, 2018. 330 с.
119. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. 356 с.
120. Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах / упоряд. Тетяна Ковтунович, Тетяна Привалко; Укр. ін-т нац. пам'яті. Київ : К. І. С., 2016. 304 с.
121. Євромайдан: хроніка відчуттів (колекція есе Тараса Прохаська, Івана Ципердюка, Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Юрія Винничука). Брустурів : Дискурсус, 2014. 156 с.
122. Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву / автор проекту Оксана Забужко, упорядник Тетяна Терен; передмова Світлани Алексієвич. Київ : КОМОРА, 2014. 312 с.
123. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : Видавництво «КЛІО», 2014. 272 с.
124. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення : пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
125. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук : пер. з франц. Н. С. Автономовой, В. П. Визгина. Санкт-Петербург : А-сад, 1994. 407 с.

126. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.
127. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
128. Іванишин М. Дискурс національної ідентичності в українському постколоніальному літературознавстві: історико-літературознавчий аспект: дис. ... канд. філолог. наук. Дрогобич, 2009. 212 с.
129. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. Київ : Світ Знань. 256 с.
130. Плохій С. Козацький міф. Історія та націстворення в епоху імперій : авториз. пер. з англ. Миколи Климчука. Київ : Laurus, 2013. 440 с.
131. Захарченко О. ВЕРТЕП. #РоманПроМайдан. Роман. К. : Нора-Друк, 2016. 288 с.
132. Процюк С. Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан. Брустурів : Дискурсус, 2015. 214 с.
133. Бессел ван дер Колк. Тело помнит все: какую роль психологическая травма играет в жизни человека и какие техники помогают ее преодолеть : пер. с англ. И. Черногo. Київ : Форс Україна, 2020. 464 с.
134. Амеліна В. Синдром листопаду, або Номо Comptiens. Брустурів : Дискурсус, 2014. 208 с.
135. Борітеся – поборете! : поетика революції / уклад. та авт. передм. О. М. Уліщенко ; фото: М. А. Чернов, Я. В. Казаков ; текст: Бойко В. С. та ін. Харків : Віват, 2014. 95 с.
136. Україна молода. 2014. №7.
137. Андрусяк І. Шевченкове «неоднаково мені» та Майдан. *Галичина* : веб-сайт. URL : <https://galychyna.if.ua/articles/detail/shevchenkove-ne-odnakovo-meni-ta-ukrajinskii-maidan/> (дата звернення: 28. 01. 2015).
138. Giovanna Siedina. Taras Ševčenko su Jevromajdan. *Studi Slavistici*, XII, Firenze, 2015. P. 333 – 353.

139. Альварт Єнні. «Постколоніальний синдром» і Тарас Шевченко як місце пам'яті. *Схід-Захід* : Іст.-культ. зб. 2013. Вип. 16 – 17. С. 223 – 231.
140. «Екстреміст» Тарас Шевченко на Євромайдані. *Гурт* : веб-сайт. URL : <https://gurt.org.ua/news/recent/21375/> (дата звернення: 02. 02. 2020).
141. Откович М. «Ікони революції» знищили. *Українська правда* : веб-сайт. URL : <https://blogs.pravda.com.ua/authors/otkovych/59abc22b097d4/> (дата звернення: 02. 02. 2020).
142. Український художник Андрій Єрмоленко зробив Шевченка модним брендом. *ZN, UA* : веб-сайт. URL : [https://zn.ua/ukr/CULTURE/poltavskiy-hudozhnik-zobraziv-tarasa-shevchenka-z-avtomatom-v-ato-168406\\_.html/](https://zn.ua/ukr/CULTURE/poltavskiy-hudozhnik-zobraziv-tarasa-shevchenka-z-avtomatom-v-ato-168406_.html/) (дата звернення: 02. 02. 2020).
143. Полежака А. Стіхи о житті. Київ : Люта справа, 2016. 160 с.
144. Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два. Антологія. Київ : Люта справа, 2015. 320 с.
145. Семесюк І. Щоденник україножера. Київ : Люта справа, 2014. 162 с.
146. Полтавський художник зобразив Тараса Шевченка з автоматом в АТО. *ZN, UA* : веб-сайт. URL : [https://zn.ua/ukr/CULTURE/poltavskiy-hudozhnik-zobraziv-tarasa-shevchenka-z-avtomatom-v-ato-168406\\_.html/](https://zn.ua/ukr/CULTURE/poltavskiy-hudozhnik-zobraziv-tarasa-shevchenka-z-avtomatom-v-ato-168406_.html/) (дата звернення: 02. 02. 2020).
147. Івченко В. 2014. Частина 1. Київ : Темпора, 2015. 416 с.
148. Євромайдан: хроніка в новелах. Бустурів : Дискурсус, 2014. 216 с.
149. Болдырева А. Е. Языковые средства создания юмористического эффекта: лингвокогнитивный аспект (на материале романов П. Г. Вудхауза) : дис. ... кан. филолог. наук – 10.02.04. Одесса, 2007. 199 с.
150. Смаджа Е. Сміх. Біологія, психіка, культура : пер. з фр. А. Репа. Київ : Ніка-Центр, 2017. 160 с.
151. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Москва : «Искусство», 1976. 183 с.

152. Дземидок Б. О. О комическом. Москва: «Прогресс», 1974. 224 с.
153. Боров Ю. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва : «Искусство», 1970. 275 с.
154. Бергсон Л. Сміх: нарис про значення комічного : пер. Є. Єременко. – Київ, 1994. 165 с.
155. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с. Infolio : веб-сайт. URL : <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/bahtmain.html> (дата звернення: 03. 04. 2020).
156. Бернетт Д. Наш дивакуватий мозок : пер. з англ. Ю. Маричева. Харків : Віват, 2019. 384 с.
157. Ткачівська М. Р. Мовні «заплави» або лихослів'я (перчений хліб перекладача). Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2014. № 3. С. 50 – 57. URL : [file:///C:/Users/%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B0/Downloads/vluf\\_2014\\_3\\_10.pdf](file:///C:/Users/%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B0/Downloads/vluf_2014_3_10.pdf) (дата звернення: 09. 11. 2015).
158. Жельвис В. И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. Москва, 2001. 349 с.
159. Ковтонюк Н. П. Смысловый концепт карнавалу як код прочитання дискурсу Майдану. *Мовні і концептуальні картини світу*: збірник наукових праць. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. Вип. 1 (52). С. 347 – 358.
160. Масенко Л. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 162 с.
161. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 135 с.

162. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ: Критика, 2013. 344 с.
163. Pavlyuk L. Memes as Markers of Fakes and Propaganda Topics in Media Representations of the Russian-Ukrainian Conflict. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika"*, Lviv : Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky, 2019 р. № 3. С. 87 – 94.
164. Коробка Г. О. Трансценденція мовної особистості (Homo Loquens) у людину, що грає (Homo ludens): сміховинний контекст Майдану. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. 2. С. 61 – 69.
165. Історія України від Діда Свирида. Книга перша. Київ : Сілаєва О. В., 2017. 272 с.
166. Історія Ураїни від Діда Свирида. Книга друга. Київ : Сілаєва О. В., 2017. 384 с.
167. Омельченко Е. Ритуальные битвы на российских молодежных сценах начала века, или Как гопники вытесняют неформалов. *ПОЛИТ. РУ* : веб-сайт. URL : <http://polit.ru/article/2006/05/23/gopniki/> (дата звернення: 04. 04. 2018).
168. Семків Р. Іронічна структура: типи художньої іронії в художній літературі. Київ : «КМ Академія», 2004. 135 с.
169. Богомяков В. Не говори гоп. Субкультура, растворившаяся в толпе. *Большой город* : веб-сайт. URL: [http://bg.ru/society/ne\\_govori\\_gop-7432/](http://bg.ru/society/ne_govori_gop-7432/) (дата звернення: 04. 04. 2018).
170. Семесюк І. Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса. Київ : Люта справа, 2015. 192 с.
171. Мухарський А. Смерть малороса: повість. К. : Люта справа, 2016. 192 с.
172. Праздник идентичности: русская культура как национальная идея. Калинин И. *Политэкономия повседневности*. 2015. № 3. С. 250 – 261.



173. Мухарський А. Сказкі русскаго міра : оповідання. Київ : Люта справа, 2016. 144 с.
174. Снайдер Т. Українська історія, російська політика, європейське майбутнє. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 248 с.
175. Семесюк І. Фаршрутка. Київ : Люта справа, 2015. 192 с.
176. Шинкаренко О. Череп. Київ : Люта справа, 2015. 192 с.
177. Ваню Крюгер. Прощальний поцілунок Ілліча. Київ : Люта справа, 2015. 128 с.
178. Караковський О. Історія і практика мережевої літератури. *Мережева словесність* : веб-сайт. URL : <http://www.netslova.ru/karakovski/rulinet.html> (дата звернення: 19. 05. 2019).
179. Завадський Ю. Кібертекст і ергодічна література: типологічна модель мережевої літератури Еспена Дж. Аарсета. *Studia Methodologica*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 54 – 58.
180. Горний Є. Виртуальна людина як жанр творчості (на матеріалі російського Інтернету). *Мережева словесність* : веб-сайт. URL : <http://www.netslova.ru/gorniy/vl.html> (дата звернення: 19. 05. 2019).
181. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман. *Французька семиотика: Від структуралізму до постструктуралізму* : пер. з франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ІГ Прогрес, 2000. С. 427 – 457.
182. РЄПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО : веб-сайт. URL : <http://repka.club/> (дата звернення: 18. 02. 2015)
183. Масенко Л. Суржик: між мовою і язиком. 2-е вид., доп. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 232 с.
184. Завадський Ю. Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство : автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10. 01. 06. Тернопіль : 2006. 24 с.

185. Тираспольский Л., Новиков В. Эстетика Интернета. О возвожностях создания духовно-эстетической виртуальной среды. *Сетевая словесность* : веб-сайт. URL : <http://www.netslova.ru/tiraspolksky/estetika.html> (дата звернення: 19. 05. 2019).

186. Ковтонюк Н. П. «Літопис самовидців...» – новий художньо-історичний наратив про нову націю. *Літературознавчі студії*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2017 р. № 48. С. 279 – 293.

187. Ковтонюк Н. П. Образ Т. Г. Шевченка в дискурсі Революції гідності: антиколоніальний та постколоніальний аспекти. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII (68), С. 19 – 22.

188. Ковтонюк Н. П. Неоміфологічний простір «Щоденника україножера» І.Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філолог. науки). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. № 9. С. 116 – 120.

189. Ковтонюк Н. П. Руйнування колоніальних структур в андеграундній творчості А. Мухарського. *Сучасні літературознавчі студії* : зб. наук. пр. Київ. нац. лінгв. ун-т, 2017. Вип. 14. С. 218 – 228.

190. Ковтонюк Н. П. Функції сміху в дискурсі Революції Гідності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*: зб. наук. ст., філологічні науки. Бердянськ : БДПУ, 2017 р. № 13. С. 177 – 183.

191. Ковтонюк Н. П. Черепахи, що бігають у середині свого панцира, або Постапокаліптичні візії першого Фейсбук-роману в Україні. *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. Київ: Київ. нац. університет ім. Тараса Шевченка, 2017. № 51. С. 93 – 99.

192. Ковтонюк Н. П. Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциентальній війні (на прикладі сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО»). *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. С. 117 – 126.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації**

1. Ковтонюк Н. Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциєнтальній війні (на прикладі сайту «РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО»). *Літературознавчі студії*. Вип. 47. Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2016. С. 117 – 126.
2. Ковтонюк Н. П. «Літопис самовидців...» – новий художньо-історичний наратив про нову націю. *Літературознавчі студії*. Вип. 48. Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2017. С. 279 – 293.
3. Ковтонюк Н. Неоміфологічний простір «Щоденника україножера» І. Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філолог. науки). Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. № 9. С. 116 – 120.
4. Ковтонюк Н. Руйнування колоніальних структур в андеграундній творчості А. Мухарського. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ, 2017. № 14. С. 218 – 228.
5. Ковтонюк Н. П. Функції сміху в дискурсі Революції Гідності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*: зб. наук. ст. (філологічні науки). Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. 13. С. 177 – 183.

**Публікація в міжнародному фаховому виданні:**

6. Ковтонюк Н. Образ Т. Г. Шевченка в дискурсі Революції гідності: антиколоніальний та постколоніальний аспекти. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII (68), Issue: 226, 2020 Apr. pp. 19 – 22.

**Додаткові публікації:**

7. Ковтонюк Н. П. Черепахи, що бігають у середині свого панцира, або Постапокаліптичні візії першого Фейсбук-роману в Україні. *Літературознавчі студії*. Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2017. Вип. 51. С. 93 – 99.

8. Ковтонюк Н. Смісловий концепт карнавалу як код прочитання дискурсу Майдану. *Мовні і концептуальні картини світу: збірник наукових праць*. Вип. 1 (52). Київ: Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 2015. С. 347 – 358.

**Апробація результатів дисертації.** Основні теоретичні положення та результати дослідження апробовані на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (м. Київ, 2016), «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (м. Київ, 2016), «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Львів, 2016), «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури» (Львів, 2016), «Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (Київ, 2017), «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 2017), «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 2017), «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (м. Бердянськ, 2017 рік), «Рецепція творчості Тараса Шевченка: історико-літературна парадигма» (м. Київ, 2018 рік), *Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2020* (Будапешт, 2020).