

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА  
ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

УДК 821.161.2.09-1(02)

ЮРЧУК ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ  
АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ТА ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ХУДОЖНІХ  
ДИСКУРСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Науковий консультант –  
Білоус Петро Васильович,  
доктор філологічних наук,  
професор

Київ – 2015

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| ВСТУП .....  | 5   |
| Розділ 1. ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК НАУКОВА ПАРАДИГМА У ДИСКУРСІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.....         | 18  |
| 1.1. Теоретико-методологічні засади постколоніальних студій.....   | 18  |
| 1.2. Колоніалізм та неокolonіалізм як моделі актуалізації суб'єкта влади.....                              | 50  |
| Висновки до першого розділу.....   | 55  |
| Розділ 2. УКРАЇНСЬКА (АНТИ/ПОСТ)КОЛОНІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА ТА РОСІЙСЬКИЙ ІМПЕРІАЛІЗМ: КОНФЛІКТ НАРАТИВІВ.....  | 59  |
| 2.1. Антиколоніальні та постколоніальні наративи в історії української літератури .....                    | 59  |
| 2.2. Українські стратегії опору імперському впливу.....  | 66  |
| 2.2.1. Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра .....  | 77  |
| 2.2.2. Жіночі стратегії опору імперській експансії.....  | 83  |
| Висновки до другого розділу.....   | 91  |
| Розділ 3. РЕЦЕПЦІЯ ТА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ В РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ІМПЕРСЬКОМУ ДИСКУРСІ..... | 94  |
| 3.1. Українське як екзотичне: стратегії імперської колонізації.....  | 94  |
| 3.2. Імперський погляд на українську історію: візія О. Пушкіна.....  | 105 |
| 3.3. Небезпечне імперське прикордоння: візія М. Лермонтова.....  | 115 |
| 3.4. Українська історія в контексті імперської двозначності.....   | 120 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.5. Репресована українська ідентичність: проблема розщепленої тожсамості О. Толстого.....                    | 129 |
| 3.6. Конфлікт ідентичностей у художньому світі М. Булгакова.....  | 135 |
| Висновки до третього розділу.....   | 141 |
| Розділ 4. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ТА ВТОРИННОГО КОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ..... | 144 |
| 4.1. Полемічна література як форма антиколоніального спротиву імперській експансії.....                       | 144 |
| 4.2. Від антиколоніалізму до вторинного колоніалізму: дискурс українського бароко.....                        | 156 |
| 4.3. «Исторія Русовъ» як російська імперська версія історії колонізованого українського народу.....           | 165 |
| Висновки до четвертого розділу.....   | 176 |
| Розділ 5. СТРАТЕГІЇ «ЧОЛОВІЧОГО РЕАГУВАННЯ» НА ВИЯВИ КОЛОНІАЛІЗМУ .....                                       | 179 |
| 5.1. Феномен крутія у творчості І. Котляревського.....  | 179 |
| 5.2. Інверсивна модель стосунків між колонізованим та колонізатором у повісті «Художник» Т. Шевченка.....     | 184 |
| 5.3. Раціональне пророцтво у творчості П. Куліша та І.Франка.....   | 191 |
| 5.4. Українська література й радянський колоніалізм.....  | 201 |
| 5.4.1. Від крутія до пророцтва.....   | 201 |
| 5.4.2. Від пророка до блазня.....   | 217 |
| 5.4.3. Від ерзац-культури до національного кітч: симтоматика блазнювання.....                                 | 225 |

|  |     |
|--|-----|
| 5.5. Концепт «маскарадності» в українській антиколоніальній критиці.....                                   | 243 |
| 5.6. Постколоніальний дискурс.....   | 252 |
| 5.6.1. Колоніалізм як інфекція: пророча візія С. Процюка.....  | 252 |
| 5.6.2. Блазень у пошуках ідентичності.....   | 261 |
| 5.6.3. Нативізм і контракультурація як наслідок травмованої свідомості.....                                | 274 |
| 5.6.4. Ревізія «совка»: гротеск, абсурд театралізація, міфологізація....                                   | 289 |
| Висновки до п'ятого розділу.....   | 310 |
| Розділ 6. ЖІНОЧІ НАРАТИВИ В ДИСКУРСІ КОЛОНІАЛІЗМУ Й ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ.....                                  | 313 |
| 6.1. Антиколоніалізм у драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки.....                                      | 313 |
| 6.2. Реінкарнація української жіночості у творчості О. Теліги.....   | 318 |
| 6.3. Активізація жіночого і чоловічого національних генотипів у романі «Маруся Чурай» Л. Костенко.....     | 327 |
| 6.4. Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос.....                            | 334 |
| 6.5. Конструювання національного героя у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко..... | 340 |
| Висновки до шостого розділу.....   | 347 |
| ВИСНОВКИ .....   | 350 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....   | 356 |

## ВСТУП

Провідний теоретик постколоніалізму Гаятрі Чакраворті Співак у есеї «Death of a Discipline» акцентує на тому, що спроби новітнього літературознавства вдатися до «транснаціонального прочитання літератур» найперше потребують переосмислення минулого соціокультурного досвіду. Цей процес аналітичної ревізії має здійснюватися з урахуванням філософсько-світоглядної, когнітивної та ін. специфіки культур, що постали на уламках імперій або які на певному історичному етапі були змушені співіснувати з колоніальними практиками, приймаючи моделі імперського дискурсу. Без ревізій, спрямованих на перепрочитання імперських дискурсивних практик і форм, новітнє літературознавство залишатиметься заручником «теорії пригнічення» (subaltern theory), детермінованою «невитісненими» спогадами національних культур про минулі травми й катастрофи, зокрема такі, що пов'язані з перебуванням у складі імперського тіла.

У такому разі у сучасному літературознавстві важливо здійснити деконструктивістський підхід (у широкому сенсі цього поняття) до історії літератури, фокусуючи дослідницьку увагу на формах долання колоніалізму та моделях інтеграції (або й реінтеграції) новітніх літератур у сучасний соціокультурний простір. Літературознавство поставатиме заручником минулого, якщо в ньому не буде здійснено концептуально цілісної ревізії попередніх культурно-історичних канонів і традицій, насамперед в аспекті ревізювання «структур влади» (М. Фуко). Без цього нова постколоніальна мультикультурна чи транскультурна ідентичність як гносеологічна основа сучасної культури поставатиме неповною.

Фундаментальна трансформація українського політичного й соціокультурного простору, що припала на кінець 1980-х – поч. 1990-х рр., в особливий спосіб детермінувала і літературний дискурс, визначивши його специфічну антиколоніальну / постколоніальну спрямованість. В українській

літературі окресленого періоду інтенсифікувалися тенденції *пост*колоніального характеру, які водночас мали значний *анти*колоніальний потенціал і були орієнтовані на руйнування імперських (колоніальних) структур, іманентних для літературного дискурсу попередніх культурно-історичних періодів. Ця специфічна, притаманна українській соціокультурній і літературній ситуації дихотомія визначила особливості нової (пост)колоніальної чуттєвості, генологічної специфікації, філософсько-світоглядних проблем, оприявнених у художніх творах досліджуваної доби. У такий спосіб літературний процес 1990-х рр. був позначений особливою антиколоніальною спрямованістю, яка з методологічного боку є внутрішньо чужою для літератури *пост*колоніального типу (М. Павлишин). Водночас з огляду на історико-політичний контекст Україна початку 1990-х рр. опинилася в умовах державної незалежності, маючи можливість подолати нав'язані імперією форми художньої (само)репрезентації.

Водночас репрезентація механізмів і «структур влади» у літературному й загалом соціокультурному дискурсі належить до пріоритетних тем у річищі новітніх компаративістичних студій, а також досліджень із теорії літератури. Протягом усієї історії свого функціонування література в певний спосіб оприявнює специфічну взаємодію між сконструйованим у авторській уяві художнім інтенціональним (за Р. Інгарденом) простором і структурами влади/ідеології, які на окремих етапах розвитку літературного процесу значною мірою впливали на конструювання «простору літератури» (М. Бланшо), визначаючи його домінантні вектори, ключові ідеї, основну проблематику. Мається на увазі не лише експлікована авторська настанова на зображення антиколоніальної позиції, а й імпліцитні вияви колоніальних реляцій та експлуатація владних структур, реалізованих як компоненти авторського художнього світогляду.

У такий спосіб біном «антиколоніальність/постколоніальність» є ключовим для розуміння літературного процесу, а його аналіз на різних

етапах функціонування літературних систем постає важливим завданням сучасної філологічної науки. Озвучена наукова проблема й досі не була належним чином осмислена у вітчизняному літературознавстві з урахуванням як західних напрацювань, так і вітчизняних підходів. У цьому полягає одне з ключових завдань новітнього українського літературознавства: окреслити історичну динаміку колоніальних та антиколоніальних орієнтирів і настанов у дискурсі літератури, показуючи специфічну кореляцію між структурами влади та стратегіями художнього мислення; виокремити епістемологічну основу новітньої української літератури, яка, розвиваючись у лоні формально постколоніальної проблематики, залишалась присутньо антиколоніальною, утверджуючи стратегії руйнування імперськості у просторі літератури. Це в особливий спосіб репрезентує актуальність представленої дисертації, детермінованої науковою потребою візуалізувати складну динаміку колоніально-антиколоніальних і антиколоніально-постколоніальних трансформацій в українській літературі на різних етапах її історичної процесуальності.

***Стан українських постколоніальних досліджень.*** На рубежі 80 – 90-х років ХХ ст. постколоніалізм оприявнений як самодостатня науково-когнітивна парадигма, яка визначає й вектори новітнього літературознавства, формуючи його гносеологічну перспективу та епістемологічну основу. У вітчизняній філологічній науці важливим внеском до постколоніальної теорії стали праці С. Павличко, М. Павлишина, Т. Денисової, Ю. Коваліва, М. Шкандрія, О. Пахльовської, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Г. Сивоконя, В. Моренця, В. Панченка, Н. Овчаренко, С. Єсельчика, М. Рябчука, Т. Дзядевич, Р. Веретельника, П. Іванишина, Д. Дроздовського, В. Агеєвої, Н. Висоцької, О. Пресіч та ін. Українські постколоніальні студії здебільшого спиралися на здобутки американської та європейської постколоніальної теорії, зокрема репрезентованої дослідженнями Е. Саїда («Культура й імперіалізм»), Г. Бгабги («Нація і нарація»), Г. Ч. Співак («В інших

світах»), Біла Ешкрофта («Імперія пише у відповідь») та ін.

Часто в лоні української гуманітаристики постколоніальні студії поставали важливим інструментом для окреслення ширшого поля соціокультурних та історично-політичних проблем, які мають інтердисциплінарну природу. Так, зокрема, на перспективність психоісторичного аналізу в українських постколоніальних умовах вказує Н. Зборовська; розглядає радянський період як іманентно колоніальний Г. Сивокінь. Т. Гундорова запроваджує поняття «посттоталітарна свідомість» для окреслення специфічного мислення, притаманного для вихідців із СРСР. Пропоноване поняття функціонує у межах постколоніальної термінології й під час розгляду літератури пострадянського періоду є синонімом до словосполучення «постколоніальна свідомість».

Про український постколоніалізм ідеться й у дослідженнях М. Павлишина (доповіді на Львівському конгресі україністів (1993), з'їзді славістів у Братиславі (1994), студії «Канон та іконостас» (1997). П. Іванишин і О. Баган залучають постколоніальний інструментарій для аналізу сучасних соціокультурних трансформацій, аплікуючи його до герменевтичних підходів. Дослідники наголошують на типологічних подібностях між західним (англосаксонським) постколоніальним дискурсом та вітчизняними поглядами, оприятненими у студіях Д. Донцова.

Однією з перших монографій, у якій подається аналіз українсько-російських взаємин із позиції постколоніальної критики, є праця М. Шкандрія «В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби». У дослідженні науковець послідовно доводить право українців на визнання себе як колонізованого народу, а отже, право на постколоніальний статус. Автор уводить у науковий обіг власну термінологію, яка дає можливість передати своєрідність колоніальних, антиколоніальних та



постколоніальних процесів в українській культурі на різних етапах її історико-культурних трансформацій.

Однак до сьогодні українські постколоніальні студії позначені браком узагальненої теоретичної матриці й термінологічної бази, що ускладнює процес залучення цієї теорії до академічного літературознавства. Натомість маємо широкий спектр дефініцій понять «постколоніалізм», «постколоніальна критика», «постколоніальна теорія», авторських моделей осмислення явищ колоніалізму, антиколоніалізму й постколоніалізму.

Так само широким є методологічний інструментарій, експлуатований для вивчення явищ, які мають «колоніальну» природу або ж функціонують у дискурсі «структур влади». У постколоніальних студіях науковці послуговуються методологією та методичними практиками постструктуралізму, деконструкції, психоаналізу, феміністичної критики.

З огляду на особливості західноєвропейських та американських моделей колоніалізму (в аспекті розуміння імперії та колонії) та форм постколоніальної критики в представленому дослідженні наголошується на важливості розроблення й окреслення українського варіанту постколоніальної теорії, яка забезпечуватиме двовекторність у реінтерпретації історії вітчизняної літератури шляхом: 1) деконструкції у ній імперських структур; 2) конструювання українського національного «я» (тобто візуалізації питомих рис і дискурсивних практик української ідентичності, явленої у просторі літератури).

Отже, **актуальність дисертації** зумовлена:

- потребою оновлення в українському літературознавстві інтерпретаційних моделей стосовно візуалізації історії літератури як особливого соціокультурного процесу, що визначає специфіку художнього мислення;
- нестачею комплексних досліджень у річищі постколоніальної теорії;

- необхідністю уточнення змісту та обсягу засадничих понять: «постколоніалізм», «постколоніальна критика», «постколоніальна теорія»;
- ревізією історії української літератури з метою виокремлення її залежності від імперської «іншості», що провокує формування антиколоніальної стратегії романтичного штибу – ідея слова-зброї, поява автора-пророка, який презентує феномен «непочутості» власним народом, або автора-крутія / блазня, який вдається до самоіронії чи іронічного розхитування імперського дискурсу.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка у рамках комплексної теми «Історична поетика української літератури» (затверджено вченою радою Житомирського державного університету ім. Івана Франка, протокол № 3 від 27 листопада 2000 р.). Тема дисертаційного дослідження затверджена вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 12 від 26.06.2009 року) та на засіданні Бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 18.03.2010 року).

**Мета дисертації** полягає у теоретичному окресленні особливостей постколоніальних студій як окремої науково-світоглядної парадигми новітнього гуманітарного знання; виокремленні базисних для української теорії (пост)колоніалізму понять і настанов стосовно інтерпретації художнього наративу з урахуванням реляцій між культурою і дискурсом/структурами влади; актуалізації та ревізюванні текстів, що детермінують колоніальний, антиколоніальний і постколоніальний досвіди у лоні української літератури на різних етапах її історичного

функціонування.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити теоретико-методологічні засади постколоніальної теорії, дослідивши зміст понять «постколоніалізм», «постколоніальна критика», «постколоніальна теорія» і окресливши їх сучасний науковий статус;

- розкрити своєрідність реалізації українського нарративу в лоні імперської культури від початку конструювання та кодифікації образу України в імперському тексті до остаточного формування імперського погляду на українську ідентичність;

- окреслити концепцію постколоніальної моделі інтерпретації та ревізювання історії української літератури на різних культурно-історичних етапах її функціонування в аспекті динамічних реляцій між дискурсом влади та художнім нарративом, у якому реалізовано форми імперської ідеології;

- проаналізувати в аспекті функціонування «дискурсу влади» тексти давньої літератури, які презентують зародження антиколоніальних стратегій (полемічна проза), поєднання антиколоніальної спрямованості та проімперської ідеології (козацькі літописи), імпліцитні структури імперського нарративу («Історія Русовь»);

- дослідити на різних історичних етапах функціонування української літератури репрезентовані у ній антиколоніальні (І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, В. Винниченко, Микола Хвильовий, П. Тичина, О. Гончар, О. Ільченко, В. Стус) та особливі постколоніальні (С. Процюк, Ю. Андрухович, В. Шевчук, В. Даниленко, Є. Пашковський, С. Жадан, В. Діброва, С. Жолдак, Л. Подерв'янський) «маскулінні»/«чоловічі» стратегії ревізювання імперського дискурсу;

- з'ясувати «феміністичні»/«жіночі» стратегії опору імперському впливові, визначивши їх іманентні ознаки (Леся Українка, О. Теліга, Л. Костенко, М. Матіос, О. Забужко).

**Об'єкт дослідження** – твори української літератури, які візуалізують антиколоніальні та постколоніальні моделі ревізювання імперського дискурсу на різних культурно-історичних етапах його формування.

**Предмет дослідження** – стратегії ревізії та форми репрезентації колоніального, антиколоніального й постколоніального наративів у дискурсі української літератури на різних культурно-історичних етапах її функціонування.

**Матеріалом дослідження** обрано прозові, поетичні, драматичні твори українських письменників, які евентуально виявляють іманентну антиколоніальну і постколоніальну спрямованість, зокрема, полемічну прозу І. Вишенського, козацькі літописи, «Історію Русовь», тексти І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, О. Теліги, О. Гончара, О. Ільченка, Л. Костенко, В. Стуса, С. Процюка, С. Жадана, М. Матіос, О. Забужко, а також літературно-критичні праці, літературознавчі есеї, публіцистику П. Куліша, В. Винниченка, Миколи Хвильового. Аналізуючи процес становлення постколоніального художнього дискурсу, дисертантка звертається до творів представників «Житомирської прозової школи» (В. Шевчук, В. Даниленко, Є. Пашковський), «Станіславського феномена» (Ю. Андрухович).

**Методи дослідження** обрано відповідно до специфіки теми, що потребує комплексного підходу до висвітлення окресленої наукової проблеми. Для розв'язання поставлених завдань застосовано постколоніальну теорію, поєднану з порівняльно-типологічним, порівняльно-історичним методами дослідження літературних і загалом соціокультурних явищ. Також застосовано методичні підходи герменевтичного аналізу, практику деконструкції, стратегії феміністичної

критики.

**Теоретико-методологічну основу дисертації** становлять теоретико-літературознавчі та історичні праці В. Агеєвої, О. Астаф'єва, П. Білоуса, Н. Висоцької, О. Гнатюк, Г. Грабовича, Л. Грицик, Т. Гундорової, Т. Денисової, В. Дончика, С. Єкельчика, М. Жулинського, О. Забужко, Н. Зборовської, М. Зерова, П. Іванишина, І. Ісіченка, Ю. Коваліва, В. Моренця, С. Павличко, М. Павлишина, Я. Поліщука, М. Рябчука, М. Сулими, Л. Таран, Л. Тарнашинської, В. Хархун, М. Шкандрія, Р. Шпорлюка, Г. Бгабги, К. Міллет, Е. Саїда, Г. Співак, Е. Томпсон.

**Наукова новизна здобутих результатів** засвідчена низкою концептуальних підходів та узагальнень, що розкривають особливості формування українських антиколоніальних і постколоніальних наративів як специфічних виявів соціокультурного дискурсу; виокремленні та аналізі авторських художніх стратегій ревізії імперського «Іншого». У дисертації **уперше:**

- запропоновано варіант української постколоніальної теорії, що базується на двовекторній реінтерпретації історії української літератури: деконструюванні імперських структур та конструюванні стратегій антиколоніального реагування на колоніальний стан з урахуванням постколоніальної перспективи;

- візуалізовано механізми формування антиколоніальної художньої стратегії у давній літературі (полемічна проза І. Вишенського), прихованого імперського наративу («Історія Русовь»);

- виокремлено три моделі антиколоніального та постколоніального спротиву імперській експансії, що репрезентують «чоловічі» художні тексти: роздвоєння (маска «крутія»), міфотворчість (маска «пророка»), блазнювання (маска «блазня»);

- охарактеризовано «жіночу» позицію стосовно експлікованих форм патріархального та імперсько-патріархального дискурсів у кількох

текстуальних самопрезентаціях («архетипна українка», «жінка-пророк», «сексуальна жінка»);

- **удосконалено:**

- методологію досліджень процесів і тенденцій української літератури, пов'язаних із імперським ідеологічним дискурсом;

- критерії аналізу тексту, в якому оприявлено проімперську або антиімперську авторську позицію;

- поняттєву систему постколоніальних досліджень (запровадження і тлумачення нових, уточнення апробованих понять);

- систему теоретичних постулатів стосовно стратегії авторського реагування на вияви колоніалізму та «структури влади»;

**На захист винесено:**

1. Концепцію постколоніальної моделі інтерпретації та ревізювання історії української літератури на різних культурно-історичних етапах її функціонування в аспекті динамічних реляцій між дискурсом влади та художнім нарративом, у якому реалізовано форми імперської ідеології.

2. Систематизацію фактів, що презентують зародження і функціонування антиколоніальних і постколоніальних художніх нарративів, які спричинилися до формування окремого соціокультурного дискурсу в українській гуманітаристиці.

3. Концепцію прочитання «чоловічих» та «жіночих» авторських стратегій ревізювання імперської ідеології та реагування на колоніальні настанови, експлуатовані у низці моделей художньої презентації авторського «я» у дискурсі літератури.

**Наукове та практичне значення одержаних результатів.** У процесі розв'язання наукової проблеми апробовано авторську концепцію українського варіанту постколоніальної теорії як форми осмислення художнього нарративу; досліджено особливості формування

антиколоніальних та постколоніальних моделей в українському соціокультурному просторі; актуалізовано «чоловічі» та «жіночі» типи художньої рецепції колоніального досвіду.

Практичне значення результатів дисертаційної роботи засвідчують:

- актуальність постколоніальної теорії як базисної для ревізії історії української літератури, деконструювання у ній прихованих імперських структур, осягнення феномену інсталяції української національної ідентичності у художньому тексті в умовах антиколоніалізму та постколоніалізму;
- апробованість теоретичних та інтерпретаційних напрацювань у процесі викладання курсів теорії літератури, історії української літератури, сучасної української літератури на філологічних факультетах університетів і педуніверситетів, у написанні пошукових досліджень (курсівих, дипломних, магістерських, дисертаційних робіт), підготовці підручників і посібників, а також у викладанні української літератури в середніх загальноосвітніх навчальних закладах.

**Особистий внесок дисертанта.** Особистим внеском дисертантки є: удосконалення понятійної системи постколоніальних досліджень, розроблення українського варіанту постколоніальної теорії, виокремлення моделей жіночого й чоловічого ревізювання імперських маркерів і настанов у художньому наративі. Дисертаційне дослідження виконане без співавторів і є самостійним як у викладі матеріалу, так і у формулюванні висновків.

**Апробація і впровадження результатів дисертації.** Результати дослідження були апробовані на таких наукових конференціях: Міжнародній науковій конференції «Леся Українка: естетика, поетика, текстологія» (Луцьк, 2008); VIII Міжнародній конференції молодих учених Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 2009); Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю «Валерій

Шевчук – письменник і вчений» (Житомир, 2009); Всеукраїнській науковій конференції «Тарас Шевченко й Волинь» (Житомир, 2010); Всеукраїнській науковій конференції «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (Миколаїв, 2011); XI Міжнародній конференції молодих учених Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 2011); Міжнародній конференції «Крихти буття: література і практики повсякдення» (Бердянськ, 2012); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Іван Котляревський та українська культура XIX – XXI століть» (Полтава, 2012); Міжнародній конференції «Postępy w nauce w ostatnich latach. Nowych rozwiązań» (Польща, Варшава, 2012); Міжнародній конференції «Perspektywy rozwoju nauki» (Польща, Гданськ, 2012); Міжнародній конференції «Teoretyczne i praktyczne innowacje naukowe» (Польща, Краків, 2013); Науково-теоретичній конференції «Поліфонія української літератури» (Житомир, 2013), Міжнародній науковій конференції «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянськ, 2013), Міжнародній науковій конференції «Філологічні науки в III тисячолітті» (Угорщина, Будапешт, 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Феномен шістдесятництва в контексті літератури XX століття» (Острог, 2014), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творчість Т. Шевченка в слов'янському культурному дискурсі» (Житомир, 2014), конференції «VII Оломоуцький симпозіум українців Середньої і Східної Європи» (Чехія, 2014), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Творчість Валерія Шевчука в гуманістичних вимірах сучасності» (Житомир, 2014).

**Публікації.** Основні положення дисертації відображено у монографії «У тіні імперії: українська література у світлі постколоніальної теорії» (К. : ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.), а також у 22 статтях, опублікованих у фахових виданнях, затверджених ДАК України, і п'ятнадцяти додаткових публікаціях.



**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, шести розділів, висновків і списку використаних джерел (369 найменувань). Загальний обсяг 387 сторінок, із них 355 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК НАУКОВА ПАРАДИГМА У ДИСКУРСІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

#### 1.1. Теоретико-методологічні засади постколоніальних студій

Переосмислення культур народів, які перебували під колоніально-імперським впливом, у західноєвропейському літературознавстві набуло особливої інтенсифікації починаючи від 1960-х років. Започаткували цей процес «Антологія нової негритянської та мальгальської поезії», упорядкована Л. Сенгора 1948 року, книги «Чорна шкіра, білі маски» (1952 р.), «Прокляті люди землі» (1961 р.), «Гнані і голодні» (1961 р.) та ін. У зв'язку з цим до наукового обігу ввійшло поняття «постколоніалізм».

Спочатку постколоніальні студії стосувалися дослідження колоній країн Західної Європи. Їх література, найчастіше писана англійською мовою, «викликала зацікавлення у публіки й критики гібридністю естетичних форм і вагомністю порушених культурних та політичних проблем, отриманих у спадщину від попередньої доби [51, с. 342]».

На початку 1980-х років їх починають застосовувати і щодо інших колонізованих народів. У контексті постколоніального дискурсу розвивається і специфічна постколоніальна критика як механізм візуалізації прихованих «структур влади» й максимального поширення результатів постколоніальної ревізії в різних сегментах громадськості та наукових колах.

Зародження постколоніальних інтепретаційних моделей супроводжувалося спробою пошуку спільного маркера для всіх колонізованих культур. Це зумовило вироблення хибного уявлення про колоніальну єдність, а також критеріїв, за якими конкретну культуру зараховували або не зараховували до колонізованої з відповідним правом

на постколоніальне прочитання. Така ситуація актуалізує потребу вести мову про існування не однієї постколоніальної культури, а різних, що мають власне національне обличчя та вимагають індивідуальних підходів і тлумачень. На цьому наголошує Арун П. Мукгерджі: «Вони забувають, що не існує однієї постколоніальної літератури, а існує кілька постколоніальних літератур [230, с. 562]».

У західноєвропейських постколоніальних студіях колишні колонії все частіше ставали не тільки об'єктом вивчення, а й маніпуляції. Як зазначав Аяз Ахмад у праці «З погляду теорії: класи, нації, літератури», східна культура є полем наукової кар'єри не тільки для зовнішніх науковців, а й самої східної людини [369]. Все частіше відбувається ототожнення явищ, притаманних для постколоніалізму та постмодернізму, що переносить ціннісний акцент із відродження та дослідження пригнічених колонізаторським впливом структур на руйнування традиції.

Частиною постколоніального дискурсу стала постколоніальна критика. Як окрема галузь вона утвердилася у 90-х роках ХХ ст. з появою досліджень Едварда Саїда («Орієнталізм», «Культура й імперіалізм»), Гомі Бгабги («Нація і нарація»), Гаятрі Чакраворті Співак («В інших світах») та ін. У своєму розвитку вона подолала етапи, які, на думку Пітера Баррі, збігаються з етапами розвитку фемінізму: від критики колонізатора до дослідження самої себе [23].

Особливої уваги заслуговують праці Е. Саїда, який є одним із основоположників сучасної постколоніальної теорії. Науковець проаналізував тексти Сходу, застосувавши до них ідеї філософа-постструктураліста Мішеля Фуко. Західноєвропейський орієнталізм він розумів як такий, що відображає хибні уявлення західної людини про Схід, але не розкриває справжню сутність східної культури. Західноєвропейську науку задовольняли надумані знання. Вони узгоджувалися з імперським дискурсом, а також забезпечували толерантне ставлення до колишніх

східних колоній.

Перше цілісне дослідження Е. Саїда з проблем орієнталістики – книга «Орієнталізм», де проаналізовано орієнталістські структури та реструктури, а також оглянуто приховані й очевидні форми орієнталізму сьогодення. Дослідник переконливо демонструє, що «європейська культура значно зміцніла і змогла краще реалізувати свою ідентичність, зіставивши себе зі Сходом як із такою собі штучно створеною і почасти прихованою сутністю протилежного змісту [287, с. 14]».

«Орієнталізм» Е. Саїда сформував коло наукових основоположних для постколоніальної теорії понять – «інтелектуальна перевага», «перекодована присутність або репрезентація», «культурна сила». Він не мав сумнівів щодо заангажованості будь-якої науки – це руйнувало ілюзію, що гуманітарні студії розгортаються поза сферою політики: студії колонізатора стосовно підкореного ним народу завжди містять геополітичний аспект і є засобом контролю колоніального дискурсу.

В «Орієнталізмі» Е. Саїд окреслив методи постколоніальних досліджень: 1) метод стратегічного розташування – «спосіб опису авторської позиції в тексті, де викладено орієнтальний матеріал, про який він пише [287, с. 34]»; 2) метод стратегічного впорядкування – «аналіз відношень між текстами, тобто вивчення способу, в який групи текстів, види текстів, навіть текстуальні жанри набирають маси, щільності та референційної сили, спочатку у відношеннях між собою, а потім і в масштабах усієї культури [287, с. 34]».

Праця Е. Саїда формує категоріальний апарат постколоніальних студій, апробує комплекс методів, що відкривають можливості створювати нові (не-імперські) версії орієнтального матеріалу. В центрі його дослідження найчастіше опиняються тексти, в яких імперія говорить про свою колонію. Е. Саїд намагається не так вилуцтити нарацію колонізованого народу з-під влади імперського стереотипу, дати їй свій

голос, як вказати на хиби, що існують в імперських уявленнях про орієнтальний колонізований світ. Це стає шляхом пошуку справжнього себе в чужому просторі, що позбавляє можливості оминати несамостійність у свідомості колонізованого.

Не менш вагома для постколоніальних студій праця Е. Саїда «Культура й імперіалізм», у якій він обґрунтував поняття «культурний імперіалізм», врахувавши сучасні ідеї локалізації та глобалізації. Імперіалізм науковець характеризує як «практику, теорію та ставлення панівної метрополії, яка керує віддаленою територією [286, с. 44]»; культуру – як джерело національної ідентичності, тобто чинник, що відрізняє «нас» від «них». Форми культури пов'язані з нарацією, яка становить основоположну грань національного і є дієвим засобом імперського контролю та опору цьому контролю: «Звичайно, імперіалізм бореться передусім за землю, однак володіння землею, право на її заселення та обробіток, її утримання, відвоювання і планування її майбутнього – ці питання відображалися, дискутувалися і якийсь час навіть вирішувалися в наративі. За словами критика, нації самі по собі є нараціями. Здатність оповідати або перешкоджати формуванню й виникненню інших наративів дуже важлива для культури й імперіалізму, адже це один із головних зв'язків між ними [286, с. 13]».

Е. Саїд вдається до аналізу текстів англійських письменників, відзначаючи наявність у них подвійних стереотипів: вони перебувають на позиції антиімперіалізму, засуджуючи його «крайні» форми (наприклад, фізичні тортури), а також імперіалізму – коли справа стосується можливості отримання колонією незалежності. Позиція представника імперського світу стосовно колоніального завжди реалізується за схемою: «Ми дозволили – ви маєте». В цьому проявляється ілюзорність доброзичливості, гуманності імперського центру щодо периферії: «Саме так почувалися американці стосовно своїх південних сусідів: ми бажаємо

їм незалежності, тільки якщо це буде схвалена *нами* незалежність. Усе інше неприйнятне, мало того – немислиме [286, с. 21]».

Аналізував Е. Саїд і явища антиколоніального характеру – націоналізм та визволення. На його погляд, проблема реалізації національного пов'язана з тим, що уявні спільноти, здобувши незалежність, стають «заручниками» юрби диктаторів. Такій ситуації він протиставляє позиції інтелектуалів «третього світу», які перебувають в еміграції та намагаються «з'єднати досвіди різних сторін імперського поділу, їхній перегляд великих канонів, їхнє витворення критичної літератури [286, с. 99]», що «...не могли кооптувати та, зрештою, й не кооптували відроджені націоналізми, деспотизми і дріб'язкові ідеології, які зрадили ідеям визволення на користь реальності націоналістичної незалежності [286, с. 99]».

Особливу увагу приділяв Е. Саїд спротиву імперській гегемонії. Розгортається він у двох формах: первинній, пов'язаній із фізичною боротьбою (війни, повстання), та духовній – культурних змаганнях. Культурному протистоянню він надавав особливого значення. Навіть за програшу колонізованого народу на «фізичному» рівні культурна опозиція допомагає зберегти національне «я», створити феномен метафізичної незалежності, каталізувати наступну боротьбу: «Після періоду „первинного опору“ фактичної боротьби проти зовнішнього вторгнення, приходять період вторинного, тобто ідеологічного опору [286, с. 298]». Звертає увагу Е. Саїд і на трагедію будь-якого опору, адже доводиться не тільки вибудовувати антиколоніальну стратегію, а й дбати про поновлення національних форм, деконструйованих імперською культурою.

На основі досвіду східних країн Е. Саїд аналізує втрати й здобутки націоналізму: реалізація його через встановлення після здобуття незалежності влади національної еліти, об'єднаної в одну чи дві партії, веде до колаборації між національною інтелігенцією і колонізатором,

утворення модифікованої версії імперського дискурсу: «Націоналісти копіюють методи західних політичних партій, тому всі різновиди тертя розвиваються в межах націоналістичного табору: між селом і містом, між лідером і рядовими членами партії, між буржуазією й селянами, між феодалами й політичними лідерами – і всіх їх використовують імперіалісти [286, с. 378]». Тому націоналізмові протиставлено «політику визволення».

Е. Саїд ставить під сумнів можливість позаінтелектуального (фізичного) спротиву імперському та постімперському дискурсам. Трагедія опору – в копіюванні незалежною національною елітою імперських політичних моделей, перетворення її на «юрбу диктаторів». Принципово іншу роль відіграють інтелектуали, що перебувають в еміграції. У цих розмірковуваннях Е. Саїд створює опозиційну пару, яку становлять «національна еліта материкова» та «національна еліта нематерикова». Материкова еліта опиняється у ситуації одвічного програшу, нематерикова перебуває «над ситуацією», спроможна розглядати її інтерпретуючи різні позиції (імперську, антиколоніальну, постколоніальну). Це знижує значущість отримання реальної незалежності, що прочитується як негативна перспектива, та створює ілюзорний простір інтелектуальної бездіяльній аналітики. Щоправда, така позиція дослідника вмотивована індивідуальним досвідом, адже сам Е. Саїд належав до тієї «нематерикової еліти», яка залишалася в еміграції навіть після отримання незалежності його нацією.

Студії Е. Саїда спровокували появу досліджень, націлених на деконструювання заангажованих імперською ідеологією текстів. Його пошуки продовжені іншими науковцями, серед яких особливої уваги заслуговують Гомі Бгабга, Гаятра Чакраворті Співак.

Гомі Бгабга зміщує акценти з імперії, колонії на націю, витлумачуючи її як ідеологічну нарративну модель. Здебільшого він звертається до імперської нарративної моделі, але не так із бажання віднайти в ній хибні

уявлення про колонізований світ, як із наміром декодувати її елементи.

У праці «Нація і розповідь» Г. Бгабга вдається до деконструкції англійської мови, базованої на неочікуваному поєднанні слів, нетрадиційному використанні сталих зворотів, кліше. Руйнуючи канони англійської мови, він ставить під сумнів англійську модель світогляду. В цьому подвійному процесі мова колонізатора відштовхується як непотрібна (заразом відбувається відмова від імперської культури, естетики) і водночас – привласнюється. Влада над мовою колонізатора виказує її обмеженість, адже «стандартна англійська мова з труднощами пристосовується до конструкцій, запозичених з інших мов та інших цивілізацій. Як наслідок, носії мови (не кажучи вже про тих, хто не є її носіями), опиняються в незручній ситуації, коли вони знають менше від мешканців імперії [317, с. 76]».

Через ці труднощі з англійської культури виключений широкий пласт «неанглійського», неімперського колоніального досвіду. Цей процес пов'язаний і з особливостями англійської мови, і з політикою, коли текстуальність стає засобом впровадження ідеологічних доктрин. Тому, за переконанням Гомі Бгабги, «текстуальність» є основоположним поняттям постколоніальних студій. У праці «Нація і розповідь» він проводить паралелі між ідеологією і мовою, вказуючи, що для них спільна амбівалентна природа елементів («дволике обличчя Януса»), ставить собі за мету «дослідження амбівалентності самої мови із обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації [46, с. 559]».

Це дасть змогу спростувати вищість однієї культури над іншою. В аналізі нації як наративної моделі науковець зосереджується на співвідношенні між «своїм» та «іншим», підкреслюється значущість «межового» простору. Відкидаючи ідею культурної ідентичності народів третього світу, Гомі Бгабга переконує, що нація як наративна модель тим цікавіша, чим більше вона різноманітна і гібридна.



Постколоніальні студії Гаятрі Ч. Співак базовані на аналізі проблем жінки в колонізованому просторі. Дослідниця відкинула розуміння універсальності жіночого досвіду, що обумовлював нав'язування колонізованій жінці моделей поведінки, не притаманних для її культурної традиції. Відповідно й спростовувала розуміння стосунків між колонізатором і колонізованим через сферу сексуального, коли колонізоване сприймається як фемінне, щодо якого можливі різні види агресії. Відкидання права колонізатора на тіло жінок «третього світу», найчастіше масковане під захист від чорного чоловіка, ставить під сумнів власну слабкість, потребу в такому захисті й загалом фемінний характер всієї колонізованої культури.

У дослідженні «Чи може підпорядковане промовляти?» Гаятрі Ч. Співак порушує проблему жіночого мовлення. Розгляд її виводить на аналіз свідомості залежної жінки, а також жінки в постколоніальному просторі – яку слухають або за яку говорять, але не з якою спілкуються [298].

Дослідниця заперечила універсальність досвіду, що зумовлював нав'язування жінці з колонізованого світу моделі поведінки, не притаманні для її культурної традиції. Також науковець указала, що національна модель, яка актуалізується зі здобуттям політичної незалежності, має найчастіше чоловічий характер. Жінці в ній відведено роль, що унеможливорює реалізацію її потягу до влади, а отже, вона залишається «політично зніченою» («politically subaltern»), «репресованою» в умовах новітнього колоніалізму, пов'язаного з загальною маскулінізацією соціокультурного простору. Г.Ч.Співак зосереджує свою увагу на потребі дослідження жіночого голосу, створення жінкою особливого мовлення, опозиційного до імперської та національної патріархальності, специфічних «жіночих наративів», які часто містять форми антиколоніального спротиву.

З огляду на гносеологічну специфіку власного наукового становлення та

предмет аналізу (геополітичні та геокультурні суб'єкти, які належали до «західних імперій» і мали статус колонії) європейські та американські дослідження здебільшого оминають увагою ще одну імперію, яка значною мірою впливає на політичну мапу сучасного світу, – Російську. Пострадянська політика цієї держави визначається як іманентно імперська й неоімперська (О. Пахльовська, М. Рябчук, І. Лосев та ін.). У річищі західної постколоніалістики на цьому феномені зосереджене дослідження Еви М. Томпсон «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм».

Авторка взяла за мету «показати, що російські письменники підтримували центральну владу в її діях, спрямованих на те, щоб не дати периферії змоги розмовляти власним голосом і давати знати про свій власний досвід як окремий об'єкт розповіді, а не лише як додаток до центру [317, с. 20]». Дослідниця, спираючись на здобутки постколоніальної теорії, зокрема праці Едварда Саїда, Гомі К. Бгабги, Гаятрі Чакраворті Співак, аналізує російський колоніалізм, протиставляючи його до західноєвропейських моделей. Підкреслюючи малопомітну для європейців особливість російського колоніалізму, Ева М. Томпсон доводить доречність уважати Росію імперською державою.

Варто зауважити, що попри намагання показати, що російські письменники не тільки підтримували, а й легітимізували у власних текстах імперську політику, аналіз колоніальної присутності Російської імперії видається дещо тенденційним. Дослідниця вказує на імперську експансію Росії щодо Кавказу, Польщі, але оминає проблему колонізації українського, балтійських народів, звертаючись до цієї теми принагідно, аргументуючи свою позицію тим, що ці нації сприймалися не як завойовані, а як давно втрачені й повернуті.

Аналізовані вище наукові праці сьогодні формують ядро постколоніальної критики.

Зарубіжні постколоніальні студії, послуговуючись поняттям

«постколоніальна критика», найчастіше розуміють під ним аналіз наративних структур із метою виявлення у них колоніального, антиколоніального, постколоніального дискурсів. Така настанова не сприяє створенню загального теоретичного поля дослідження, відкриває простір для авторських, індивідуалізованих студій.

Кожний із науковців обирає власний шлях аналізу, обумовлюючи його особливостями колоніальної, післяколоніальної перспектив конкретної нації, баченням ролі національної еліти в процесі становлення різних видів дискурсів. Це спричинює складність застосування створених ними матриць у наступних подібних студіях, розуміння постколоніальної методології не як універсальної, а як багатоваріативної практики аналізу культури колонізованої нації.

Об'єднує індивідуальні варіанти постколоніальних інтерпретаційних моделей занурення в аналіз культури, особливо пов'язаної з нарацією. У центрі дослідження опиняється здебільшого текст (науковий, художній, публіцистичний), адже вихідним пунктом постколоніальної аналітичної моделі тлумачення є настанова, що «в історичній перспективі саме той, хто говорив, або той, про кого говорили, і був тим, кому належала влада [297, с. 21]».

Незважаючи на значні здобутки західної постколоніальної науки, саме поняття «постколоніалізм» ще не стало поштовхом до зародження концептуально переконливих і методологічно верифікованих постколоніальних студій на теренах вітчизняного літературознавства. Наразі маємо поодинокі спроби осмислення української колоніальної спадщини та післяколоніальної перспективи.

Так, Т. Гундорова вводить у науковий обіг поняття «посттоталітарна свідомість», М. Павлишин – «постмодерний постколоніалізм», П. Іванишин – «національно орієнтований постколоніалізм». Акцентується увага й на проблемі застосування апробованих за кордоном концепцій та термінології

відповідно до специфіки українських реалій. В. Моренець наголошує на потребі враховувати особливості вітчизняної пострадянської постколоніальної ситуації. Не відкидаючи термінів «постколоніалізм», «посттоталітаризм», «постімперіалізм», він веде мову про специфіку українського постколоніалізму. Дослідник стверджує, що «підкладання» українських проблем, пов'язаних із колоніальним періодом, під матриці зарубіжних теорій досить часто веде до «знецінення» трагічних ситуацій, що породила колоніальна система. При цьому він пропонує власну термінологію: «Ми ведемо серйозну розмову про літературу, і вся моя мета – *наполювати на визначальності такого чинника її саморозвитку у 2-й пол. ХХ ст., як „постгеноцидний стан“*, що має свою вагу на кожному рівні художньої структури: від мовностильового і проблемно-тематичного через горизонт читацьких сподівань до критичної рецепції художнього слова та його семіотичної природи [226, с. 83]».

Використання постколоніального категоріального апарату, створення спорідненої з ним термінології не завжди є ключем для розуміння колоніального, антиколоніального, постколоніального процесів у пострадянському просторі. Т. Гундорова, застосовуючи поняття «післячорнобильський чинник», «післячорнобильська бібліотека» у контексті постколоніальних студій, оминає увагою те, що чорнобильський чинник став ключовим у децентралізації української свідомості, втративши одиничне значення для української нації й набувши універсальних масштабів у контексті ядерного дискурсу як загальнопланетарної катастрофи.

Окрім того, торкаючись проблем українського культурного постколоніального простору, Т. Гундорова вживає щодо нього поняття «транзитна культура», а також робить наукову пропозицію застосувати в українських постколоніальних практиках ідею ресентименту (Ф. Ніцше, М. Шелер) та концепцію бунту (А. Камю). Варто зробити застереження, що

ресентимент дає можливість розцінювати простір колонізатора як справедливий, законний, а колонізованого – як заздрісний, мстивий, озлоблений. Подібна бінарна дихотомія породжує небезпечну для наукової парадигми тенденцію, пов'язану з крайньою поляризацією оцінок і поглядів на природу української постколоніальної ситуації та динаміку стосунків між імперією та «колонізованим суб'єктом» на різних історичних етапах. Беззаперечною видається актуальність використання концепції бунтівної людини Камю, адже вона підносить цінність будь-якого бунту, розуміючи його не як афективну дію, породжену ресентиментом, а як момент самоусвідомлення раба й оволодіння ним ситуацією за рахунок визначення межі, до якої він здатен терпіти приниження.

В українських постколоніальних студіях вживаються поняття «постмодерний постколоніалізм» (М. Павлишин) та «національно орієнтований постколоніалізм» (П. Іванишин). Кожне з них позначає авторське розуміння процесів, що відбуваються в Україні з прийняттям незалежності. За твердженням П. Іванишина, в українській науці існує два різновиди постколоніалізму – постмодерний постколоніалізм та націоцентричний постколоніалізм.

Продуктивну частину українських постколоніальних досліджень становлять праці, що демонструють поєднання феміністичних студій та постколоніального дискурсу. Сюди належать монографії С. Павличко, О. Забужко, Н. Зборовської та ін.

У коло наукових зацікавлень українських науковців входить не тільки колоніальний та постколоніальний український досвід, особливості національної ідентичності, а й перспектива розвитку української нації. Наприклад, М. Рябчук працю «Постколоніальний синдром. Спостереження» (2011 р.) присвячує «...складному процесові емансипації новочасної української нації із домодерної „уявленої спільноти“, котру дехто окреслює як «руський мір»... [283, с. 3]».

Вагомим для українських постколоніальних студій є англомовне українське літературознавство. Діаспорні літературознавчі дослідження демонструють запит на осмислення історії української літератури в контексті постколоніальної теорії, що веде до створення нової інтерпретаційної моделі щодо низки знакових постатей.

Особливо потужними в цьому контексті є праці Г. Грабовича, який виробив власну «історіографічну формулу» (поняття використане за Т. Гундоровою), деконструював стереотипні для української свідомості уявлення про Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку («Шевченко як міфотворець», 1982, «Шевченко, якого не знаємо», 2000, «Вождівство і роздвоєння: „валенродизм” Франка», 1997, «Кобзар, Каменяр та Дочка Прометея», 1999).

Складність входження постколоніальних студій в український літературознавчий простір пов'язана ще й з розгортанням ґрунтовних українських постколоніальних досліджень поза межами України. Ці масштабні та оригінальні інтерпретації все одно залишаються поглядом «збоку», іманентно не зануреним в українську дійсність. Особливої уваги в цьому контексті заслуговують праці О. Гнатюк та М. Шкандрія.

Монографія О. Гнатюк «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» містить теоретичні положення та аналіз становлення української національної ідентичності з урахуванням текстуального матеріалу, що з'явився в Україні наприкінці ХХ ст. Авторка розкриває суть понять «нація», «національна ідентичність», «культурна ідентичність», «традиція», «модерність».

О. Гнатюк виявляє розуміння національного як уявного й сформованого в період модернізму, а також дискурсивного. В полі її аналізу – українські тексти 80 – 90-х років ХХ ст., в яких розглядається розгортання нативізму та вестернізації в українській культурі. О. Гнатюк, віддаючи перевагу вестернізації, недооцінює таке явище, як «Житомирська

прозова школа». Натомість схиляється до певної ідеалізації представників угруповання «Бу-Ба-Бу», особливо Ю. Андруховича. Аналізуючи оцінки В. Даниленка «житомирської» і «галицької» шкіл, О. Гнатюк стверджує, що закритість і нативістичність «житомир'ян» є маскованою пропагандою минулого радянського досвіду, а Станіславський феномен базований на запереченні імперського: «Як пише автор (В. Даниленко. – Ю.О.), одна, «житомирська» лабораторія, має оборонну мету, тимчасом як інша, «галицька», – мету агресивну.

Такі визначення викликають прямі асоціації з радянською пропагандою часів «холодної війни» – поділом війни на «оборонну» й «агресивну» та відповідним поділом світу на дві частини: скарбницю всіх цінностей, тобто СРСР та його союзників, і ворога найвищих вартостей – решту світу, яка будь-що намагається їх знищити [73, с. 216]».

Появу імперського чи антиімперського дискурсів М. Шкандрій найчастіше вмотивовує напівусвідомленим впливом політичної ситуації: «Накидання культурної гегемонії ми бачимо тут не як усвідомлену ідею, а як ідею, наявність якої автор, можливо, не зовсім усвідомлює; як ідею, що тьмяно бовваніє десь на задньому плані, невидимо маніпулюючи уявленнями про владу та авторитет, визначаючи ставлення до нації, класу, статі, географії та історії [353, с. 410]». З цього приводу автор монографії «В обіймах імперії» вживає поняття «сублімована інформація». Але навряд чи варто вести мову про імперський дискурс, присутній у російських текстах, як сублімацію. Сублімація первинно передбачає витіснення певного бажання, його модифікацію і заміну. Імперські тексти були націлені не на витіснення власної імперської амбіційності, а на її закріплення, легітимізацію у свідомості представників імперії та колонізованого народу. Так само стратегія сублімації не діє і на рівні текстів, що формують спротив колонізатору. Твори Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Хвильового не містять витіснене бажання опору Російській

імперії, а свідомо націлені на це. В тому націленні є логічне («здорове») бажання національної еліти позбутися утиску, що заважає повноцінному розвитку власної культури.

Загалом в українських постколоніальних студіях варто осмислити явища «постколоніальна мистецька практика» («постколоніальна література»), «постколоніалізм», «постколоніальна теорія».

Постколоніальна мистецька практика репрезентує «широкий спектр різностильових явищ, які привернули увагу публіки й критики новим трактуванням філософських, політичних, етичних засад сучасної цивілізації крізь призму історичного досвіду тих етнокультур, які досі були відсунуті на периферію як підпорядковані, маргінальні, дискриміновані [51, с. 322]». Для неї властиві політизованість, децентралізація, плюралізм, своєрідний психологізм (проблема подолання комплексу неповноцінності).

Під постколоніалізмом розуміють як період, що хронологічно збігається з часом розпаду колонії, так і загальне позначення всіх культурних явищ, що зазнали колоніальної деформації. «Енциклопедія постмодернізму»: «...„постколоніальне” позначає становище народів та регіонів, які були раніше колонізовані, передусім західними імперськими націями, а також вивчення матеріальних та культурних наслідків їхньої історії [123, с. 323]». Таке трактування виражає лише один аспект постколоніальних досліджень – аналіз культури колонізованого народу, але не охоплює ще один напрям постколоніалізму – інтерпретацію імперського дискурсу в літературі колонізатора.

М. Павлишин тлумачить постколоніалізм тільки в межах постмодерної естетики, вказуючи на подібність цих двох матриць аналізу. Однак це спричинює звуження меж дослідження, а також перенесення ціннісного аспекту зі збереження на деконструкцію. Деконструкція, безперечно, має бути присутня в аналізі імперських та національних



міфологем, але як певний етап, а не як постійна практика.

У визначенні постколоніалізму П. Іванишиним акцентується націотворча функція: «Постколоніалізм – це актуалізована (найчастіше) постімперською історичною ситуацією загальногуманітарна методологія, в котрій підставою для інтерпретації служать: пріоритетність збереження й розвитку національної культури, утвердження її самодостатності та поборення імперських дискурсів [159, с. 74]». Націєорієнтованість, націленість на спротив імперському малб б урахувати і те, що постколоніальна практика намагається подолати імперський дискурс через дослідження імперського та колонізованого поглядів на маргіналізовану культуру завойованого народу, а також устанавлення взаємодії та взаємовпливів цих поглядів.

Враховуючи особливості української постколоніальної ситуації, українські філологічні постколоніальні студії мають системніше враховувати напрацювання постколоніальної теорії як сукупності ідей, поглядів, концепцій, орієнтованих на дослідження культурної спадщини колоніального минулого шляхом інтерпретації імперського та колонізованого дискурсів, їх взаємодії та взаємовпливів. Аналіз імперського і колонізованого підпорядковується встановленню позиції автора, збереженню національного первня, переосмисленню відносин імперського центру та периферії, подоланню інфантильних уявлень про маргінальність колонізованої культури, посиленню децентралізації.

Постколоніальна теорія послуговується широким спектром аналітичних інструментів сучасної науки, спирається на здобутки різноманітних моделей інтерпретації. Вона використовує надбаня постструктуралізму, який розширив межі розуміння нарації, відкинувши можливість конструювання її сталих моделей. Постструктуралісти обстоюють свободу будь-якого писання, що вибудовується за принципами невимушеної гри. Вони поставили під сумнів стурктуралістські поняття «правда літератури», «автор», «експресія»,

«репрезентація». Натомість пропонувалися поняття «письмо» (в сенсі, який надавав йому Ж. Дерріда), «текст», який постійно «продукує» нові сенси, «слід», що заступає метафізичний «знак» [229, с. 363]». Таке розхитування, здавалося, стабільних «систем» актуальне для постколоніальних досліджень, у межах яких також робиться спроба порушити звичні уявлення про імперії та їх колонії шляхом видобування нових смислів з усталених нарративних моделей.

Послугуються постколоніальні дослідження й поняттям «деконструкція», котре ввів у науковий обіг Ж. Дерріда. Воно допомагає зруйнувати ієрархічність традиційного мислення, побудувати нову інтерпретаційну модель. Деконструкція Ж. Дерріди була націлена й на переосмислення західноєвропейської стратегії фалоцентризму, тобто спростування маскулінності як визначального елементу патріархального світу. Це актуалізувало руйнування бінарної опозиції «чоловік – жінка», приводило до стирання межі між маскулінністю і фемінністю.

Центром постколоніальних феміністичних студій стає критика фалоцентризму на двох рівнях: як частини імперського дискурсу і як частини чоловічого дискурсу, що в обох випадках збігається з розумінням фалічного як творчої сили, яка формує культурний простір. Деконструкція як один із базових елементів постколоніальних досліджень забезпечила перегляд стосунків «центр» – «периферія», рівноправність елементів структури, що своєю чергою стимулювало «нескінченні спонтанні зсуви, здатні породити невизначеність, привернути увагу до периферійного, маргінального, актуалізувати динамічний рух для пошуку нового культурного середовища [151, с. 249–250]».

Вагомою частиною методології постколоніальної теорії є структурний психоаналіз Ж. Лакана. Його концепція близька до деконструкції Ж. Дерріди, бо також була орієнтована на деструкцію створеної Ф. де Соссюром моделі знака. Вирізняється вона лише позицією щодо

фаллоцентризму. Якщо деконструкція Ж. Дерріди націлена на руйнування концепції фаллоцентризму, то в Ж. Лакана вона набуває нового символічного навантаження і тлумачиться як маркер ірреального бажання недосяжного Іншого. Лаканівська концепція вплинула на розвиток поняття «нарратив», яке широко застосовується у постколоніальних дослідженнях.

Постколоніальні студії використовують і здобутки феміністичної критики. На межі постколоніальних та феміністичних досліджень було апробовано практику постколоніального фемінізму, що став альтернативою або й опозицією до західних форм фемінізму.

Феміністична критика в рамках постколоніальної теорії відкидає розуміння універсальності жіночого досвіду. Відбувається також спростування розуміння стосунків між колонізатором і колонізованим через сферу сексуального, коли колонізоване сприймається як фемінне, яке дозволяє запроваджувати щодо себе різні види агресії. Відкидання права колонізатора на тіло колонізованої жінки, найчастіше маскованого як захист від колонізованого чоловіка, ставить під сумнів фемінний (слабкий, незахищений) характер всієї колонізованої культури.

Застосування феміністичної критики допомагає визначити місце жіночого мовлення в контексті колоніальної та постколоніальної ситуації, зважаючи на те, що національна модель, яка актуалізується зі здобуттям незалежності, має найчастіше чоловічий характер. Жінці в ній відведено роль, що найчастіше унеможлиблює реалізацію її потягу до влади, створення нею власного мовлення, опозиційного як до імперської, так і до власної національної патріархальності.

З огляду на різноаспектне розуміння постколоніалізму як художньої нарративної моделі реагування на «об'єкт влади» в українському літературознавстві, широкий методологічний інструментарій, яким послуговується постколоніальна теорія, а також специфіку української постколоніальної ситуації, було виокремлено декілька базисних

аксіологічних настанов.

Послугуючись постколоніальною теорією, варто *чітко усвідомлювати минулий колоніальний статус України як «аморальне інше»*, без чого неможливо позбутися амбівалентної свідомості й виробити розуміння колоніального минулого як такого, що потребує деконструкції та реінтерпретації.

До 1905 року поняття «колонія», «колоніалізм», «імперія» не вживалися щодо українсько-російських відносин. Побутувало тільки поняття «колоніст» на позначення неукраїнського етносу на території України, а також українських емігрантів у Росії. У тих дискурсах Росія фігурувала не як імперія, а як багатонаціональна держава.

У 1905 р. в Західній Європі в багатьох теоретичних працях було засуджено колоніалізм. Це, а також промислова депресія у периферійних регіонах царської Росії спричинили обговорення стану й статусу етносів, котрі входили до її складу; порушувалося й українське питання, що стало поштовхом до формування уявлень про Україну як колонію Росії. На початку ХХ ст. українська інтелігенція почала вживати термін «колонія» стосовно українських земель.

Остаточно погляд на українсько-російські відносини як колоніальні сформувався після 1917 року (в офіційній газеті Української Центральної Ради «Селянська спілка» неодноразово обговорювалася колоніальна залежність України від Росії). У перші десятиліття радянського режиму поновилося обговорення цього питання. Так, у 1922 р. з'являється нарис історії України О. Єфименко, у якому статус України в царській Росії означено як колонії. Про Україну як колонію Росії вів мову й Ленін у праці «Імперіалізм як найвища стадія капіталізму», підкреслюючи національну російську потребу відособлення від інших етносів, що мало би сприяти їх економічному зростанню.

У сталінський довоєнний період обговорення історії України в

контексті колонізаційних процесів було припинено. В часи Другої світової війни питання українського колоніального статусу виринає знову, але контекст залишається – колоніалізм щодо України розглядається винятково в межах царської Росії (нарис з історії України С. Белоусова, К. Гуслистого). Пovoенна інтелектуальна практика інтерпретує статус України в царській Росії як «напівколоніальний», а західноукраїнських земель у складі Австрії – як колоніальний (К. Дубина, О. Голобуцький, О. Хромов).

Із 50–70-х років ХХ ст. в українській еміграції було остаточно утверджено розуміння колоніального статусу України. Колоніальна парадигма накладалася на відносини України з царською Росією і на її статус у складі Радянського Союзу (І. Лисяк-Рудницький, О. Оглоблин та ін.). За кордоном побачило світ перше дослідження української історії (1986 р.), в якому зазначено, що з 1922 року радянські республіки, в т. ч. Україна, стали колоніями. В підручниках з української історії йшлося і про українську комуністичну партію як колоніальну політичну систему контролю, що обслуговувала імперський більшовицький центр (М. Браїчевський, Ф. Турченко, П. Панченко, С. Тимченко та ін.).

Із 1991 року українсько-російські відносини однозначно стали розглядати як колоніальні. Однак це відбулося в межах інтелектуального алгоритму: «імперія – колонія», «загарбник – підкорений». Замість критичного постколоніального прочитання, яке передбачає дотримання дистанції між імперією й колонією, використовувався антиколоніальний підхід, що унеможлиблював вивільнення української свідомості з-під влади імперської доктрини. Антиколоніальний пафос щодо українсько-російських відносин, доповнений романтизованим українським націоналізмом, виявився недієвим у сучасній українській постколоніальній ситуації.

Погляд на українську історію в одноманітній площині за принципом

«Україна – одвічна колонія», щодо якої змінювався лише імперський центр (монголо-татарська, польська, російська імперії), спродукував стереотипне уявлення, що Україна не мислима поза імперським контекстом. Такий погляд прочитується в підручниках з української історії, де простір «Україна-колонія – імперський центр» міфологізовано як місце заледве не апокаліптичної боротьби добра й зла. Знайшлося місце в українській свідомості й прорадянській ностальгії, за якої Україна-колонія — братній народ, а СРСР – спільний проект «дружби народів».

В українській постколоніальній дійсності діагностується три типи свідомості: проімперська (загравання з імперією шляхом підміни понять, на кшталт «колонізований» на «братній»), пропагування ідеї неможливості існування України без Росії та ін.), ностальгійна (сприйняття минулого як особливо вагомого часу реалізується, наприклад, через збереження імперської атрибутики), псевдопатріотична (амбіційне відкидання можливості визнання України колонією, за яким масковане вкорінене небажання, несприйняття Росії як імперії, нерозуміння її дій як агресорських щодо української нації). Усе це зумовлює ставлення до українського колоніального статусу або як до сакрального (особливо цінного для розуміння формування української національної ідентичності), або як до фікції (вигаданої з метою руйнування природної «дружби» українського та російського народів).

Постколоніальна доктрина має прочитувати минулий колоніальний досвід як «аморальне інше», що потребує аналізу, але не є пріоритетним. Таке прочитання змінюватиме ціннісну перспективу, актуалізуватиме віднайдення доколоніальної версії історії народу.

Постколоніальні практики, націлені *на руйнування стереотипу розуміння імперського як значущого іншого, сприятимуть процесам самоідентифікації*. Аналіз колоніальної парадигми, оприямленої дихотомією «імперія – колонія», в українській постколоніальній ситуації має базуватися і

на врахуванні оберненої реальності: впливу колонії на імперський центр.

Потребує коректив і ціннісний вектор «пригадування» минулого. Українська постколоніальна свідомість має базуватися на тому, що російська імперська експансія відбулася не через нездатність української нації до самостійності, а насамперед тому, що Росія потребувала українського контексту, завдяки якому вона долучалася до давньої європейської традиції та культури.

Із цього приводу М. Рябчук зазначає: «Комплекс неповноцінності, що тяжіє над українцями стосовно метрополітальної російської культури, зумовлений зовсім не „бідністю”, „слабкістю” чи „другорядністю” їхньої власної культури (...) Український комплекс неповноцінності насправді зумовлений самим фактом порівнювання, тобто ситуацією, в яку українці були силоміць поставлені на багато десятиліть... [283, с. 22]». Пригадування українських втрат, спричинених імперською експансією, що не супроводжуються осмисленням, конструює неоптимістичну перспективу, за якою, імперський центр продовжує бути «значущим іншим».

Підтвердженням такого провокативного міркування може стати історія російської імперської текстуальності як шлях привласнення українських культурно-історичних артефактів.

Російська імперія як текст почала формуватися лише у XVII столітті. Така «запізнілість» пояснюється незбіганням територіального розширення з культурним розвитком. Починаючи з XV століття (Московське князівство, а від Івана Грозного – царство) швидкими темпами відбулося розширення російських кордонів шляхом експансії щодо сусідніх народів. Культура залишалася явищем маргінальним, була відсутня інтелектуальна еліта, яка б артикулювала історичний / колонізаторський досвід у текст.

Так, наприклад, російська література не знала літописної традиції, а отже, на початку свого становлення не була орієнтована на збереження фактів власної історії. Знаходимо два пояснення цьому: або російська

культура, сформувавшись набагато пізніше, ніж російська територія, «не встигла» засвоїти жанр літопису, який уже побутував у сусідніх літературах (українській, польській), або не було потреби фіксації фактів «азіатчини», що стала частиною російського національного суспільного устрою.

Друге пояснення вмотивовує той факт, що пізніше, в часи утвердження російської імперської текстуальності, національна еліта звернулася не до власного текстуального досвіду, що був маргінальним, а також презентував Московію як порівняно «молоду» історичну даність (від XV століття) з нерозвиненою культурою, а до чужого – українського.

Таким чином, із XVII століття російська імперія розпочинає процес долучення української культури до російського контексту, тим самим будуючи власну європейську архаїку з XI століття та культурний код – мистецькі здобутки Русі.

Українська постколоніальна теорія покликана переконати, що українська культура була не завойована як тубільна, нижча, а «викрадена», привласнена для підняття престижу імперії. Російська імперія, привласнивши більш розвинуту українську культуру, позбулася азіатського, орієнтального статусу в очах європейських культур. Тому в контексті українсько-російських відносин безпідставні сентенції про деконструкцію імперської культури як універсальної.

Російська імперська парадигма ґрунтується на двох міфах, занурених в український контекст: 1) «Київська Русь» – колыска трьох братніх народів (що забезпечувало Росії входження в давній європейський простір); 2) культурна зверхність Росії над Україною.

Перший міф, попри його вкорінення в масову свідомість, деконструювали дослідження В. Белінського «Открытие Великороссии», П. Білоуса «Зародження української літератури», І. Діак «Україна – Росія» та ін. Відкидання російських зазіхань на період Русі утверджує українську історичну першість щодо російської. Крім того, Російська імперія втрачає



бажаний для неї європейський контекст, перетворюючись на державу з азійською національною парадигмою. Опиняється під сумнівом і її право бути «собирательницею земель русских», тому що історичне право на цю імперську амбіцію переходить справжнім нащадкам Київської Русі – українцям.

Деконструкція міфу про російську культурну вищість має ґрунтуватися на усвідомленні базисної ролі української культури в розвитку культури російської.

Зарубіжні постколоніальні студії, аналізуючи міжкультурну взаємодію імперії та колонії, знаходять три стадії засвоєння підкореною нацією імперських форм (за Пітером Баррі): запозичення, адаптація, майстерність. На етапі запозичення імперські форми розуміються як універсальні, адаптація допомагає деконструювати універсальність через наповнення «чужого» національним колоритом, майстерність засвідчує найвищу форму використання, що веде до рівноправної взаємодії. В українській колоніальній парадигмі простежується обернена ситуація – запозичення й адаптація імперією культурного досвіду колонії. Адже розвиток російської культури набирав обертів саме після переяславських подій. При дворі царя Олексія представники української національної еліти (С. Полоцький, Є. Славинецький, Ф. Сафонович) стимулюють зародження російського театру й літератури; за взірць було взято українську книгу (твори П. Могили, М. Смотрицького, І. Гізеля, І. Галятовського, Д. Туптала).

Відкидання російського права на давній європейський контекст за рахунок української історії, усвідомлення української історичної й культурної відокремленості – шлях до розгерметизації сучасної української культурної маргінальності, подолання ілюзії про особливу роль російського імперського «іншого» для України.

Постколоніальна теорія акцентує *встановлення ідентичності через виокремлення значущості історичного доколоніального минулого народу.*

Постколоніальні студії здебільшого орієнтовані на інтерпретацію колоніального досвіду. В українському контексті таке орієнтування формує безперспективне зачароване коло: «імперія – колонія – імперія», де відсутній простір для утвердження національного позаімперського дискурсу; формується уявлення про українську націю, що вибудувала свою ідентичність в контексті колоніальної парадигми або всупереч їй.

За цієї ситуації українська постколоніальна теорія має зосередитися не тільки на колоніальному минулому, а й на доколоніальному етапі розвитку України. Усвідомлення значущості доколоніального розвитку українського народу, ствердження особливої цінності власного історичного минулого забезпечує подолання комплексу подвійної ідентичності – розірваності між своїм (материнським), що сприймається як рідне, але найчастіше меншовартісне, та чужим, потлумаченим як елітарне вище.

Вагомість переорієнтації з колоніального досвіду на доколоніальний зумовлена й тим, що саме в доколоніальні часи (до об'єднання українських земель з литовськими й польськими) було закладено основні елементи, які визначають українську національну ідентичність. У доколоніальний період було сформовано просторове або територіальне уявлення української нації («рідний край»). До земель, на яких вона формувалася, належали сучасні Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Поділля, Волинь, Галичина і т.д. Історичним ядром була Київська земля, де сформувалася давня форма української державності – Русь. У XIII ст. (після розпаду киеворуської держави) політичний центр посувається на захід – у Галицько-Волинське королівство, що консолідувало тогочасні українські національні сили й чинило опір татаро-монгольській навалі. Означення української територіальності – «рідний край» – виражає усвідомлення власної європейськості, адже український народ належить до історичних європейських народів, що впливали на формування європейської етнічної картини.

В українській доколоніальний період було здійснено першу спробу створення батьківщини (ідея *patria*), яка послуговувалася сукупністю законів, що виражали спільну «юридичну» національну волю. Для впорядкування правових відносин громадян за князювання Ярослава Мудрого було укладено збірник законів (Правду Ярослава). Тоді було закладено основи розвитку української культури, сформовано її національну своєрідність. Доколоніальну культуру утворюють міфічна структура, архетипні моделі розуміння дійсності, що конструювали національну ідентичність у колоніальні часи (доколоніальні надбання використовували ідеологи Кирило-Мефодіївського братства). Доколоніальний етап розвитку української національної ідентичності є періодом «осьового часу» або «осьової епохи» (термінологія за К. Ясперсом), тобто це перше усвідомлення себе, вироблення ставлення до світу, окреслення свого місця в ньому, формування світогляду.

Повернення колонізованому народу його історії, культури, надбань складний і далеко не одноетапний процес. Початком його є усвідомлення передколоніального часу як знакового для формування національної ідентичності (в українській ситуації не тільки значущого, а й власного, належного тільки українській нації). Акцентування уваги на доколоніальному досвіді, цілеспрямоване прийняття та осмислення подій, постатей, надбань культури сприяє відцентралізації мислення, виробленню стратегій захисту від неоімперських дій. Завдяки цьому створюється перспектива неперервності націєбудування, коли державотвірні прагнення в колоніальний період вмотивовуються історичним правом (Україна як держава перестає бути історичною «*tabula rasa*»).

Наступним етапом є звільнення історії, надбань культури з-під преси імперських маркерів, стереотипів, нав'язаних установок та ідеологічних кліше, нове перепрочитання та інтерпретація національної нарративної моделі. Це важливий крок до усамостійнення українського мислення, коли

занурення у минуле відбувається не задля подолання колоніальної свідомості, доведення права на власну історію і культуру, визначення їх значущості, а задля усвідомлення самих себе як чогось окремого, самодостатнього, що існує заради себе, а не для «іншого».

Постколоніальна теорія забезпечує *подолання установки «змін без змін», що реалізується через підміну понять*.

Усвідомлюючи, що національна культура – система знаків, у яких «прихована» інформація, що допомагає зрозуміти національне обличчя народу, імперія намагається притлумити значущість культурних знаків, що містять у собі зашифровану соціальну інформацію, забезпечують формування національної ідентичності. Принаймні дві моделі впливу працюють на імперські інтереси: модель «заборон» і модель «підміни понять». Під час просування російського імперського дискурсу в українському культурному просторі було використано обидві моделі.

У царській Росії переважала перша модель – «заборона». Українська культура існувала в просторі різновекторних табу: щодо мови, книгодрукування тощо. Модель «підміни понять» використовувалася в радянській імперії. Радянська ідеологія не декларувала свою націленість знищити українську культуру, але замінювала українські національні знаки на імперські: спочатку на рівні переназивання, далі – наповнення їх внутрішнього змісту імперськими настановами, маркерами. За рахунок переназивання явищ культури відбулося вписування їх до імперської національно-знеосібної парадигми (Т. Шевченко нібито закликав повстати не супроти **російського** як **імперського**, а супроти **російського** як **самодержавного**).

Царська модель «заборон» була не настільки небезпечною, як у своїх наслідках радянська «підміна понять»: утиски української культури викликали спротив, створювали перспективу для розгортання антиколоніального руху, а система «переназивання» не викликала

застереження: знаки національної культури не зникали, були зримі й декларативно схвалені імперською ідеологією, тому начебто не потребували захисту. Довготривала ситуація «переназивання» спричинювала остаточну підміну понять, витіснення імперськими смислами національного внутрішнього змісту культурних знаків.

Із отриманням незалежності усвідомлюється потреба повернення українській культурі знакових явищ, постатей, текстів. Задля цього обраний шлях, апробований імперською ідеологією, – переміна знаків («переназивання», «підміна понять»), коли імперські маркери стали замінювати на національні без деконструкції імперського смислового наповнення культурного знака. Українська культура, реставруючи свою національну сутність, вдавалася за посередництвом до імперського дискурсу.

Процес «змін без змін» було проголошено в 90-і роки ХХ ст. У серпні 1990 року на першому конгресі Міжнародної асоціації українців зіткнулися дві позиції: О. Гончара, що виражала прагнення змін без руйнування системи, та Ю. Шевельова, який застерігав, що під маркером змін можуть творитися нові викривлені тлумачення.

Очевидно, з огляду на ці реалії О. Забужко діагностувала у 1993 р. українську свідомість як таку, що не вміє думати навпростець. Ситуацію «змін без змін» або підміни понять вона номінує як феномен культурної неприємності, «коли взятий за даність, за „преділ, іже не преїдеши” **канон мовомислення** стає бар’єром між свідомістю і явою, виштовхуючи суб’єкта культури на позицію „не при цьому світі” [142, с. 137]».

Із 90-х років ХХ ст. ситуація в українській культурі майже не змінилася, хоч автори окремих текстів намагалися подолати «зміни без змін» шляхом переосмислення вагомих для української національної ідентичності знаків культури, деконструкції імперських маркерів щодо них (Т. Гундорова «Франко не Каменярь. Франко і Каменярь», О. Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу», «Notre d’Ukraine: Українка в

конфлікті міфологій», Н. Зборовська «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури», В. Хархун «Соцреалістичний канон в українській літературі» й т.д.).

Підміна понять у постколоніальних умовах призводить до знецінення національних культурних знаків. У ситуації неосмисленого перейменування вони втрачають свою актуальність, набуваючи ознак реставрованого артефакту, непотрібного для нової національної свідомості. Відкидання перейменованого знака не провокує появи нового, а спричинює ефект порожнечі, яка потребує заповнення і заповнюється неоімперським змістом.

Національний культурний знак стає об'єктом маніпуляції, під час якої він десакралізується, переноситься зі сфери високої культури в сферу масової (тексти О. Бузини). Така «гра» з національною культурою є не просто маніпулюванням, а проімперським маніпулюванням, оскільки повернутий національний знак у коло загального зацікавлення втрачає свою цінність як елемент формування української національної ідентичності.

Постколоніальна теорія *аналізує колонізаційні процеси не тільки як наслідок агресорських імперських дій, а й дій колабораційних*. Прочитання та вмотивування колонізаційних процесів в Україні тільки з погляду звинувачення Російської імперії програшне. Варто розглядати українсько-російські відносини не тільки як пресинг російського, а і як внутрішній програш українського, коли національна еліта долучилася до впровадження імперського дискурсу. Канадський історик С. Єскельчик зазначає: «Нові архівні дані показують, що вважати відповідальною за ідеологічні ситуації в Україні тільки московську партійну верхівку було б надмірним спрощенням, адже республіканські чиновники й інтелектуали грали активну роль у розвитку і змінах офіційної політики пам'яті [125, с. 23]».

Для номінування відносин української інтелігенції з російським

імперіалізмом, наслідком яких стало поширення імперської ідеології, підходить поняття «колабораціонізм». Здебільшого його застосовують при розгляді співпраці автохтонного населення з нацистською окупацією під час Другої світової війни. Термін «колабораціонізм» майже не використовується для аналізу ситуацій, спричинених фактором російського імперіалізму.

Український колабораціонізм має тривалу історію, початком якої стали події, пов'язані з Полтавською битвою, коли козацька більшість не підтримала намагання гетьмана Мазепи позбутися імперського пресингу. Пізніше українська інтелігенція стала на бік Петра I, погоджуючись з імперським маркером щодо гетьмана «зрадник» та щорічною анафемою Мазепі. Від цих подій український колабораціонізм отримав національний варіант називання – «кочубейство». Базований він на свідомому обиранні українською інтелігенцією колаборації з імперією, що може бути вмотивована установками: «це тимчасово» (співпраця з агресором визнається як тимчасовий стан); «мені байдуже» (компроміс із імперією викликаний національною байдужістю); «мені це потрібно» (колаборанти реалізують власний потяг до влади). Ці настанови відповідно формують і моделі поведінки: «маргінальність» (реалізує перші дві, коли співпраця, що затяглася, та «хуторянська» байдужість фіксуються у розумінні власної нації як такої, що немислима поза імперським контекстом); «фаворитизм» (включення в імперську систему задля забезпечення особистого потягу до влади). Обидві моделі, попри відмінність настанов, провокують однаковий результат – ідентифікацію з імперським, за якої, дихотомію «ми – вони» розбавлено третьою позицією «ми як вони» (нація – колаборант – імперія).

Колаборація як спосіб спілкування з імперським центром не примирює суперечності в амбівалентному просторі «своє – чуже», де існує витіснене бажання стати на бік свого, а лише забезпечує формування певності, захищеності колонізованого перед агресором, від початку

налаштованого на знищення завойованого автохтонного народу. Колаборація як явище здатна «інфікувати» не лише національну еліту, а й усю націю. Це відбувається під впливом колабораційних дій національного істеблішменту. Адже національна еліта здатна не тільки консолідувати, а й сприяти ефектові «імперського масового навіювання», коли колаборація стає прерогативною моделлю для всієї нації.

Аналіз українсько-російських відносин як дихотомії «колонія – імперія» потребує долучення до них явища колабораціонізму, що сприяло поширенню імперського дискурсу. Така модель існування колонізованого в імперському просторі набагато дієвіша, ніж романтичний націоналізм із непродуктивною ідеєю «футуристичної свободи», адже ідентифікація з імперським центром допомагала подолати відчуття безсилля та породжені ним національні фобії (страх перед фізичним знищенням, власної меншовартості тощо).

У постколоніальних дослідженнях важливе *встановлення авторської позиції у тексті*. Аналіз тексту з огляду на присутність у ньому авторської свідомості враховує, що будь-яка нарація амбівалентна, є «дволиким Янусом» (Гомі К. Бгабга), тому автор не може отримати однозначний маркер – «національний герой» або «ворог». Автор у тексті – обов'язково «у масці», визначеній обраною ним ідеологічною стратегією (колоніальною, антиколоніальною чи постколоніальною). Автор «у масці» не тотожний до автора-біографічної особи. Маска – це трансформація авторської біографії, що вивільняє комплекси, породжені колоніальною ситуацією.

Авторська свідомість неоднакова в різні епохи. Аналіз постаті автора в контексті дискурсу «імперія – колонія» виявляє генезу апробованих, закріплених моделей реагування на колоніальний стан. Це засвідчує не так повноцінну зміну авторської свідомості в різні періоди, як модифікацію ролей-реакцій на імперський досвід. Авторська свідомість у межах



постколоніальної теорії – явище не виняткове й неповторювальне, а здатне виринати в різночасових нараціях, модифікуючись. На цій підставі групують тексти під спільним маркером, що зумовлює утворення певної структурованої стратегії аналізу колоніального, антиколоніального, постколоніального досвідів.

Для української культури іманентне розуміння автора як «бездоганного феномена»: «культурна свідомість продукує ідею праведності письменницької праці, пророчої місії автора-творця, автора – вчителя життя [327, с. 35]». Формування моделі «автор – вірець», за якою довіра до автора програмована його соціально-позитивною роллю, почалося ще в давній період розвитку української літератури й дотепер побутує в національній свідомості, навіть у реаліях постмодерної культурної дійсності. Певної деформації модель «автор – вірець» зазнає в імперському дискурсі. Для колонізованого автора притаманна «амбівалентна вірцевість»: він автор – вірець імперського (уражений національним імморалізмом) або національного (вирізняється імперією як імморальний) типів.

Постколоніальна теорія при аналізі тексту враховує і можливу авторську антиідентифікацію або ідентифікацію з «Іншим», коли письменник обирає «промовляння чужого / імперського тексту». Така позиція найчастіше зумовлена «механізмом самозахисту» й реалізується як процес подвійної маргіналізації національного колоніального мовлення, коли не тільки імперія відштовхує невідповідні для неї дискурси, але й колонізований суб'єкт підігрує імперським бажанням, підлаштовуючи власну нарацію під її запити.

Прочитання історії української літератури крізь призму постколоніальних методологічних настанов – важливий процес у доланні культурно-національних стереотипів, що детермінували розуміння імперського як «значимого» в розвиткові національної культури, творення перспектив для нової ціннісної настанови, за якою колоніальний статус розумітиметься як «аморальне інше», що потребує реінтерпретації.

## **1.2. Колоніалізм та неокolonіалізм як моделі актуалізації суб'єкта влади**

Постколоніальна теорія послуговується поняттям «колоніалізм», під яким розуміють економічну експлуатацію, нівелювання етнокультурних особливостей, нав'язування метропольної культури та ідеології, що вмонтовує в колонізовану свідомість імперські міфи й стереотипи.

Початком зародження європейського колоніалізму вважається 1415 рік, коли Португалія вдалася до захоплення порту Сеута (Північна Африка). Сьогодні можемо констатувати існування двох варіантів європейського колоніалізму: західноєвропейського та східноєвропейського. Останній презентовано Російською імперією, яка розпочинає свою колонізаторську історію з XV століття (час формування Московської держави – Московії).

Відмінність східноєвропейського (російського) імперіалізму від західноєвропейських імперських практик у тому, що він мав прихований характер.

Російський колоніалізм використав подвійне маскування. В політиці це реалізовувалося показовим спротивом Росії колонізації «третього світу», що слугував маскуванню власних імперських амбіцій. Культура, крізь призму якої сьогодні найчастіше досліджують колоніальні явища, також стала засобом для приховування, адже російські літературні тексти сприймалися як універсальні, що змістило акцент із «регіональних» особливостей у бік загальних висновків.

Західноєвропейський колоніалізм основним аргументом на користь легітимності прагнення до «панування» обирає міфологему, за якою, дії «розвиненої» культури проти тубільної / «нижчої» визначаються як цивілізаційні – позитивні й потрібні. Постколоніальні студії послідовно доводять, що за цивілізаційним міфом завжди маячить агресивна модель завоювання, яке відбувається шляхом фізичного знищення народу – геноциду, та колоніальної політики, спрямованої на маргіналізацію

культурних структур завойованої нації, – етноцид.

Колонізаційні дії Російською імперією найчастіше трактувалися не як агресивно-колонізаторські, а як логічні в контексті історичних процесів, адже Росія не завойовувала, а нібито повертала собі колись належні їй території. Така позиція вимагала закріплення її у духовній сфері, що спричинило розроблення моделі привласнення культури Іншого: «Позбавивши поневолені народи панування над власною політикою, господарством і культурою, Москва намагається забрати в них минуле, в якому вона вбачає останній залишок їхньої духовної незалежності [358, с. 55]».

Російська імперія вдавалася до маргіналізації національних структур шляхом привласнення українських культурних здобутків, що дозволяло їй не тільки нівелювати колонізовану культуру, а й долучатися самій до давнього історичного європейського контексту (розпочати власну історію не з утворення Московського князівства, а з періоду Русі).

Спершу створювався міф про єдине коріння між колонізатором і колонізованим – спільну культурну спадщину. Такою «обопільною» спадщиною між українською та російською культурами було названо добу Русі. Побудовування спільної історії вказувало на рівноправність обох націй, що не узгоджувалося з імперською доктриною. Наступним кроком було привласнення – «обопільної культури», за яким літературу Русі почали вважати російською, українську мову називали «наречієм», а Україну асоціювали з Малоросією.

Так було створено імперську схему: Росія – центр, Україна – периферія, російська культура – вища, надалі розвивається швидкими темпами, диктуючи зразки, українська – нижча, має маргіналізуватися й асимілюватися у культуру колонізатора. В радянський період застосовувалися обидва етапи колонізації: стверджувалося про спільну колиску братніх народів, а також неухильно реалізовувалася політика

русифікації українців, навіть давньої української культури («русифікація» – нав'язування російської мови, привласнення української культури).

Колонізаційні процеси щодо України відбувалися не тільки за рахунок агресивних дій російського колонізатора, а й через інспірування колабораціонізму, який поширювався в осередках української інтелігенції. Процес добровільної співпраці української еліти з Російською імперією розпочався за часів правління Петра I, який проголосив Росію імперією після перемоги над шведським королем.

Колабораціонізм найперше пов'язаний із постаттю Феофана Прокоповича, який виголошує проповідь на честь перемоги Петра I в Полтавській битві, підтримуючи тим ідеологію російського самодержавства. Ця подія принципова в контексті намагання гетьмана Мазепи дистанціюватися від Росії, створити незалежну Україну, що було потрактовано в російській історії як зрада. Загалом, становлення Російської імперії відбулося на межі зіткнення двох українських дискурсів – проколоніального (Ф. Прокопович) та антиколоніального (І. Мазепа).

Український колабораціонізм указував на формування та закріплення в українській свідомості комплексу неповноцінності – «малоросійства», коли Україна розумілася периферією, що пасує перед досконалим центром (Росією).

У постколоніальній теорії використовується поняття «неоколоніалізм», «з яким пов'язують не пряме політичне підпорядкування колишніх колоній, а опосередкований вплив на них через економічну й культурну їхню залежність від колишніх метрополій [51, с. 329]». Сучасні дії Росії щодо України на різних рівнях (суспільному, політичному) можна номінувати як амбіційно-імперські. Передумовою цього дослідники називають російський постколоніальний комплекс: закріплене в свідомості росіян розуміння України як своєї території,

відокремлення якої – явище тимчасове. Підтверджує цю тезу книга Н. Ульянова «Происхождение украинского сепаратизма» (1996 р.) та збірник «Украинский сепаратизм в России. Идеология национального раскола» (1998 р.), які «подавалися не як дореволюційні й емігрантські тексти з історії становлення російської та української самосвідомості, цікаві певною мірою з наукового погляду, а як „керівництво до дії” – як настільні посібники для газетних українофобів [224, с. 176]».

Неоколоніалістські домагання мотивовані не тільки небажанням Росії позбутися імперських амбіцій щодо України, а й закріпленою в українській свідомості меншовартості (складається враження, що ця риса стає частиною українського національного характеру). Цей «комплекс», оприявлений у сучасних українських літературних текстах, набуває різноманітних форм. Наприклад, у постмодерному романі І. Карпи «Фройд би плакав» є такий його варіант: головна героїня Марла спілкується російською, українською та англійською мовами, але при вживанні російської вона постійно виправдовується (у той час як спілкування англійською розцінюється як поліглотство), тим самим констатує її особливе значення в українській ситуації: «– Пока нет... – це був один із рідкісних випадків, коли дівчинка розмовляла російською. По-іншому з двома пітерцями (...) порозумітися не вдавалося [171, с. 74]».

Неоколоніалізм у перші роки незалежності України породив спротив йому в різних за орієнтаціями формах: вестернізація та нативізм. Вестернізація пов'язана з орієнтуванням на Західну Європу, розумінням України як частини Європи, відкиданням впливу Росії як азіатської країни. Вибір європейськості асоціюється з позбавленням азіатськості, що послідовно успадкувалась Україною від Росії. Український нативізм базований на запереченні можливості будь-яких впливів, адже кожний із них (західноєвропейський, російський) розуміється як загроза для етнічної культури, що провокує асимілятивні процеси.

Сучасний російський неоколоніалізм – дієва стратегія просування імперського дискурсу в економіці, політиці, культурі, територіально.

Для російського неоколоніалізму сучасна українська культура – сфера, в якій не так можливе імперське самоствердження вищості, як поширення потрібних імперії ідей, думок. У російській неоколоніальній стратегії використовується апробований імперський інструментарій впливу, де особлива роль належить релігії. Це підтверджують намагання Української Православної Церкви Московського патріархату (далі – УПЦ МП) розставити вигідні для Російської імперії акценти в українській історії, культурі, освіті.

Неоколоніальна стратегія присутня не лише в сучасній українській дійсності, а й російській. Ідея потреби колоніального реваншу стосовно України вмонтовується в російську свідомість за допомогою політичних ток-шоу, телефільмів, виступів політиків, офіційних видань, у яких фігурують поняття «історична Росія» (на позначення СРСР), «постросійський простір» (територія колишнього Радянського Союзу). Підручники з російської історії закріплюють ілюзію про належність російській історії періоду Русі. Ігноруються праці українських та російських дослідників, у яких підтверджено не тільки недотичність історії російського народу до епохи Русі, а й загалом до слов'янства, утверджено його азійське походження (дослідження В. Белінського «Открытие Великороссии», Ф. Леонтовича «Национальный вопрос в Древней России»). У сучасних російських підручниках подається викривлений погляд на українську історію, її національно орієнтованих діячів («зрадниками» номінуються гетьмани І. Виговський, п. Дорошенко, І. Мазепа, представники ОУН С. Бандера, А. Мельник, Р. Шухевич).

Закріпленню імперських амбіцій у свідомості росіян сприяють і політично-культурні акції. Так, Д. Медведєвим було підписано документ про відзначення 1150-річчя російської державності – російське

державобудування вкотре прив'язується до української історії (доба Русі), що оприявнює російську імперську стратегію «викрадення» українського історичного минулого. Привласнюється не тільки українська історія, а й культура: виставка експонатів Третьяковської галереї «Святая Русь» демонструвала українські культурні артефакти, презентовані як «русские» (російські, а не українські), (виставка за кордоном мала назву «Святая Росія»).

### **ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ**

У лоні новітніх постколоніальних студій оприявлено комплексний епістемологічно-філософський фундамент і розроблено значний теоретико-методологічний інструментарій стосовно дослідження «структур влади», форм «колоніалізму», репрезентованих, зокрема, у дискурсі літератури. На сучасному етапі розвитку постколоніального літературознавства сформовано широкий спектр дефініцій стосовно таких ключових понять, як «постколоніалізм», «постколоніальна критика», «постколоніальна теорія», а також авторських моделей інтерпретації явищ колоніалізму, антиколоніалізму й постколоніалізму. Так само широкою за своїм інструментарієм є методологія постколоніальних студій, представники яких послуговуються структуралізмом і постструктуралізмом, деконструкцією, психоаналізом, феміністичною критикою.

Переосмислення культур народів, які перебували під колоніально-імперським впливом, у західноєвропейському літературознавстві набуло особливої інтенсифікації починаючи від 1960-х років. На першому етапі свого наукового розвитку постколоніальні студії стосувалися дослідження колоній країн Західної Європи. На початку 1980-х років їх починають застосовувати і щодо інших колонізованих народів. У контексті постколоніального дискурсу розвивається і специфічна постколоніальна критика як механізм візуалізації прихованих «структур влади» й

максимального поширення результатів постколоніальної ревізії в різних сегментах громадськості та наукових колах. Як окрема галузь постколоніальна критика утвердилася у 1990-ті роки із появою досліджень Едварда Саїда («Орієнталізм», «Культура й імперіалізм»), Гомі Бгабги («Нація і нарація»), Гаятрі Чакраворті Співак («В інших світах») та ін.

Особливої уваги заслуговують праці Е. Саїда, який є одним із основоположників сучасної постколоніальної теорії. Науковець обґрунтував такі світоглядно важливі поняття, як «інтелектуальна перевага», «перекодована присутність або репрезентація», «культурна сила», «культурний імперіалізм»; розробив методи постколоніальних досліджень, зокрема метод стратегічного розшарування та метод стратегічного впорядкування.

У постколоніальних дослідженнях Гомі Бгабги зміщено акценти з імперії, колонії на націю, яку витлумачено як своєрідну ідеологічну модель. Здебільшого дослідник звертається до деконструктивістської ревізії імперських наративів задля їх постколоніального декодування. За переконанням науковця, «текстуальність» є базовим поняттям постколоніальних студій. Він проводить паралелі між ідеологією і мовою, вказуючи на спільну для них амбівалентну природу («дволике обличчя Януса»).

Гаятрі Ч. Співак, яка також належить до ключових постатей у дискурсі сучасної постколоніалістики, аналізує статус жінки в колонізованому просторі. Дослідниця заперечила універсальність досвіду, що зумовлював нав'язування жінці з колонізованого світу моделі поведінки, не притаманні для її культурної традиції. Також науковець зазначала, що національна модель, яка актуалізується зі здобуттям політичної незалежності, має найчастіше чоловічий характер. Жінці в ній відведено роль, що унеможлиблює реалізацію її потягу до влади, а отже, вона залишається «політично зніченою» («politically subaltern»), «репресованою» в умовах



новітнього колоніалізму, пов'язаного з загальною маскулінізацією соціокультурного простору. Г.Ч.Співак зосереджує свою увагу на потребі дослідження жіночого голосу, створення жінкою особливого мовлення, опозиційного до імперської та національної патріархальності, специфічних «жіночих наративів», які часто містять форми антиколоніального спротиву.

Незважаючи на значні здобутки західної постколоніальної науки, саме поняття «постколоніалізм» ще не стало поштовхом до зародження концептуально переконливих і методологічно верифікованих постколоніальних студій на теренах вітчизняного літературознавства. Наразі маємо поодинокі спроби осмислення української колоніальної спадщини та післяколоніальної перспективи. Так, Т. Гундорова вводить у науковий обіг поняття «посттоталітарна свідомість», М. Павлишин – «постмодерний постколоніалізм», П.Іванишин – «національно орієнтований постколоніалізм». Акцентується увага й на проблемі застосування апробованих за кордоном концепцій та термінології відповідно до специфіки українських реалій.

Продуктивну частину українських постколоніальних досліджень становлять праці, що демонструють поєднання феміністичних студій та постколоніального дискурсу. Сюди належать монографії С. Павличко, О. Забужко, Н. Зборовської, Л. Таран та ін. У коло наукових зацікавлень українських науковців уходить не тільки колоніальний та антиколоніальний український досвід, особливості національної ідентичності, а й перспектива розвитку української нації в парадигмі постколоніалізму (статті М. Павлишина, «Постколоніальний синдром. Спостереження» М. Рябчука).

Засвоєння досвіду попередніх досліджень та наше бачення українського постколоніального стану дозволили у розділі визначити низку вихідних положень, на яких має базуватися постколоніальна теорія, а саме:

- усвідомлення українського колоніального статусу в минулому;

- аналіз колоніального, антиколоніального та постколоніального дискурсів як таких, що взаємодіють і є ваговою частиною національної ідентифікації;
- виокремлення значимості історичного минулого колонізованого українського народу;
- подолання неосмисленої переміни знаків у постколоніальному просторі;
- розуміння колонізаційних процесів не тільки як наслідку агресорських імперських дій, а й колабораційних;
- дослідження колоніальних та імперських текстів із позиції присутності у них авторської суб'єктивності.

Окрім того, було проаналізовано явище колоніалізму та неоколоніалізму. Російський колоніалізм відмінний від західноєвропейського, адже не послуговувався симбіозом фізичного вливу на колонізований народ із колоніальною політикою, яка була спрямована на маргіналізацію культурних структур завойованої нації. Для нього властива насильницька схема імперської експансії (фізичне знищення, політика залякування). Це пов'язано з тим, що названий вище симбіоз притаманний для розвинених імперій, котрі мають власну вдосконалену культурну модель. Від початку імперських агресорських дій Російська імперія такої культурної бази не мала.

До особливостей упровадження російського колоніалізму на території України належать: маргіналізація національних структур шляхом привласнення імперією культурних здобутків колонізованого; намагання асимілювати українську ідентичність у російську, що провадилося за допомогою русифікації, перешкоджання розвитку української культури, витіснення української мови; формування та закріплення комплексу неповноцінності – «малоросійства» за допомогою створення стратегії «посестринства».

## РОЗДІЛ 2

### УКРАЇНСЬКА (АНТИ/ПОСТ)КОЛОНІАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА ТА РОСІЙСЬКИЙ ІМПЕРІАЛІЗМ: КОНФЛІКТ НАРАТИВІВ

#### 2.1. Антиколоніальні та постколоніальні наративи в історії української літератури

Антиколоніалізм базується на активній позиції колонізованого або позбавленого певних прав і свобод суб'єкта у національному питанні, що реалізується через опір імперському дискурсу й націленість на утвердження, розвиток та відновлення іманентних ознак і форм національної культури. За такої ситуації *колонізоване* розуміється як маргінальне, що потребує захисту. Репрезентація антиколоніальних настанов відбувається на двох рівнях: фізичному (визвольні змагання за незалежність країни) і духовному (спротив імперським стереотипам та створення власних моделей розвитку культури). Частиною антиколоніальної моделі є ідея міфологізації нації, яка відбувається через притаманну ще для європейського романтизму концепцію міфологізації часу (залюблення в минуле й віра у краще майбутнє) та призначення (ідея месіянства).

Антиколоніалізм, попри свою опозиційність до колоніального дискурсу, неможливий без нього, він глибинно занурений у ті структури, проти яких бореться. Він не «відцентрує» мислення, а продовжує обертатися навколо імперського центру як його апологет. Тому антиколоніалізм видається дієвим за умов перебування нації у колоніальних умовах, а не після проголошення її незалежності. Це підтверджує й українська ситуація, співіснування антиколоніальної та постколоніальної моделей створює ситуації постійного повернення до

початку, коли пріоритетним у відродженні національного є не її самовизначеність і самонаціленість, а опозиційність до минулого, існування всупереч минулому.

Для українських антиколоніальних моделей основоположною є романтична концепція національного. Вона не належить до суто українського феномену, а цілком відповідає загальним європейським процесам. Формування національної свідомості у Європі розпочав романтизм, зумовлюючи заміщення універсального регіональним. Відмінність у тому, що в більшості європейських країн романтизм, відслужувавши створенню національної ідеї, отримав адекватні світоглядні замітники, у той час як в Україні він став стратегічною моделлю національного. Це націлює українське мислення на створення утопічних ідей як замітника реального спротиву. Звідси зацикленість на українському месіанстві, майбутній українській свободі, шлях до якої пролягає через страждання.

Під впливом романтичної концепції героя в українській свідомості вироблено єдину модель боротьби – індивідуальну. Боротьба означає для українця – не всезагальний виступ, а дії за спиною зверхника чи невеликої групи лідерів, які, найчастіше добровільно, обирають для себе роль месій і жертв. У цьому відмінність українців від росіян, які базують свою поведінку на азійській моделі, за якою, боротися – то «всім миром», «ордою». Індивідуальна одиниця чи група завжди приречені на поразку за відстороненості «інших». Їх поразка часто ставала шляхом порятунку для мас або шляхом їх відкуплення. Так відбувався своєрідний обряд колоніальної ініціації – відмовитися від свого пророка, зрадити його або сховатися за ним як прояв підкореності й вірності.

Антиколоніальний дискурс в українській літературі заявляє про себе, щоправда – амбівалентно, вже в текстах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Автори, усвідомлюючи потребу розвитку власної культури,

ще не спроможні мислити відірвано від імперського центру: його вони бачать вищим, на нього потрібно орієнтуватися.

Найповніше романтична модель антиколоніального знайшла своє місце в українському модернізмі, націленому на відродження національного та опозиційному до імперського дискурсу. Антиколоніальну модель модернізму репрезентують література кінця XIX – початку XX ст., «розстріляне відродження» та шістдесятництво.

Зародження українського модернізму відбувалося за актуалізації у слов'янському просторі ідеї єдності братніх народів. Об'єднувальним елементом для недержавних націй повинна була стати Російська імперія. Потреба з'єднання підтримувалася вже тривалий час міфом «спільності», що створював ідеальне маскування та слугував виправданням для імперської політичної деспотії.

Ідея потреби об'єднання під орудою Російської імперії стає домінантою у творчості слов'янських модерністів. Однак вона не знайшла реалізації у текстах українських модерністів, орієнтованих на національну ідею, потребу державної самостійності українців.

Періодові модернізму передували агресивні дії Російської імперії у XIX ст. проти української культури: розгром Кирило-Мефодіївського братства, закриття недільних українських шкіл, Валуєвський циркуляр (1863 рік), Емський указ (1876 рік). Попри те, кінець XIX – початок XX ст. став новим етапом у розвитку української національної культури, адже модернізм не тільки акцентував увагу на потребі її відродження. Він мислив це відродження у загальноєвропейському контексті, актуалізуючи українську культуру не як частину Російської (азійський варіант), а як складник європейської ідентичності: «...в кінці XIX – на початку XX століття посилюються інтегративні процеси в сфері художньої творчості, виробляється новий тип української національної культури, яка, переборюючи свою провінційну замкнутість, дедалі певніше входить у

європейський контекст [192, с. 8]».

Модернізм початку ХХ ст. витворив нові форми заперечення імперського через відродження власної культури. В його ранні часи говорити українською, писати українською, студіювати українське не як екзотичне, а як національне сприймалося як забаганка, дивацтво (такою «дивакуватою» родиною багато хто вважав сім'ю Косачів). Тому більшість українських письменників починали писати іноземною мовою (О. Кобилянська) або були двомовними: у творчості – українськомовні, в приватному житті – російськомовні чи двомовні.

У час «розстріляного відродження» поняття «українська мова й культура» функціонували не тільки в гуманітарній сфері, а й політиці. Це була пора ще однієї спроби становлення української незалежності в рамках Радянського Союзу, коли орієнтація на українське була не тільки потребою нації, а й засобом політичної опозиції.

З появою нової генерації української еліти стає зрозумілим, що українці не погодяться з асиміляцією власної культури в імперську, нав'язливим декларуванням російського як вищого. Цілковиту втрату контролю імперського дискурсу в межах української колонії засвідчує літературна дискусія 1925–1928 років, що породила потребу перегляду розвитку української літератури, відносин української та російської культур. Українські митці починають обговорювати можливість дистанціювання України від Росії, а також звертають увагу на неперевність імперських російських амбіцій (наприклад, драма «Павло Полуботок» К. Буревія).

Для шістдесятників орієнтація на національну культуру й мову також стала засобом спротиву імперському дискурсові і його офіційній культурній моделі – соцреалізму.

Поставши як культурницький рух, «шістдесятництво» перетворилося на опозицію до влади, яка на мистецькому рівні трансформувалася в

опозицію до соцреалістичній традиції з її несвободою, залежністю і підпорядкованістю системі авторського «я».

Таким чином, кожен із варіантів модернізму закріпив ідеї, сформовані в рамках романтичної антиколоніальної концепції. Основні з них:

**1. Домінування у свідомості міленарного міфу,** за яким минуле розуміється як час гармонії, котрий втрачено. Міленарний міф, або ідея про українське відродження, що відбулося в минулому, є основоположний в антиколоніальній концепції. Історія сприймається як священний грааль, віднайдення якого забезпечить відродження нації. Вона – засіб захисту від жахаючого сучасного.

**2. Акцентована увага на потребі пророка, який відіграє роль біблійного азазеля.** Українська антиколоніальна модель демонструє присутність у ній автора / персонажа-жертви. Можемо виокремити різні рівні апробації такої стратегії репрезентації: смерть-мовчання («кассандрівський комплекс» героїнь Лесі Українки); націопробудження, завершальним етапом котрого є самогубство (М. Хвильовий); герметизація світу за непотрібності власної жертвності (В. Стус). Об'єднує ці відмінні стратегії репрезентації їх пізніша рецепція, що лише підтвердила адекватність обраної позиції – українські герої залишаються непочутими, подекуди на них перекладалася провина нації перед імперією.

У часи колоніалізму вони або залишилися на маргінесі непотрібності (вилучення постатей «розстріляного відродження» з історії української літератури й таврування їх ворогами народу), або отримували потрібні для імперії ідеологічні маркери (наприклад, Леся Українка – «співачка досвітніх вогнів» як сяйва майбутньої революції). У постколоніальний період відбулося переоцінювання постатей та ідеалів минулого. Проблематичні наслідки цього – неглибоке розуміння попередніх процесів в історії української культури, «політизація» національних героїв, ознаками якої є маніпулювання іменами заради політичних інтересів.

Протилежним до антиколоніалізму явищем є постколоніалізм, який не орієнтований на заперечення колоніалізму, але налаштований на вироблення стратегії розвитку нації, що звільнилася від колоніального гніту, шляхом аналізу та застосування різних видів досвіду: колоніального, антиколоніального, постколоніального.

За часів незалежності можемо діагностувати в українській культурі присутність постмодерного постколоніалізму, в основі якого – деконструкція колоніального минулого шляхом деміфологізації його стереотипів. Деструктивний процес у його межах не відкидає і деконструкції власної національної свідомості. Відносини між колонією та імперським центром він розглядає як шлях втрат, взаємовпливів та здобутків (найчастіше негативних, що допомагає подолати вакуум неіснування української культури взагалі). Засоби постмодерного постколоніалізму – іронія, самоіронія, гротеск і театралізованість.

Постмодерний постколоніалізм не варто тлумачити як не націлений на націєвірну функцію або як проімперський на рівні свідомого долучення до імперського дискурсу (П. Іванишин) чи підсвідомої «заздрості» (Н. Зборовська). Націєтворення відбувається в ньому шляхом пошуку власної національної ідентичності через іронічний аналіз колоніального, антиколоніального, національного та через самоаналіз, що стимулює намагання подолати романтичну візію (месіанізм, богообраність, непотрібна жертвовність) і націленість на минуле. В центрі його зацікавлень – сучасне, неоднозначне, амбівалентне, яке неможливо підігнати під один загальний маркер.

Основою такого переосмислення дійсності, пошуку національного, адекватного до реалій української ситуації, є театралізація. В останні роки ХХ ст. було сформовано театралізовані моделі подолання колоніальності, а театралізація стала засобом втечі від власної розгубленості письменників межової доби (перехід від колоніального до незалежного становища



України). Перебираючи ролі й маски, письменники захищалися від дійсності, вдавалися до пошуку нового, а також до деконструкції масок і ролей, нав'язаних колоніальною ситуацією або породжених нею як захисний механізм. У коло театралізованої гри потрапляють і сакральні для українця історія та міфологія народу.

Постмодерний постколоніалізм як мистецька практика реалізувався у багатьох явищах української літератури.

Жіночі версії постмодерного постколоніалізму базовані на пошуках жінкою шляхів вивільнення від колоніальних структур, у яких домінують неадекватні гендерні ролі (через віднайдення / створення національного героя, прагнення материнства задля народження нової нації, неуразеної комплексом меншовартості (О. Забужко), міфологізацію національної історії й чоловічої ролі в ній (М. Матіос).

В українському суспільстві поряд із постколоніальним наявні неокolonіальний та малоросійський дискурси з їх різновекторною ціннісно-емоційною орієнтацією: агресивністю (просування неоімперської парадигми) та байдужістю (малоросійство). Неокolonіальний дискурс довгий час позиціонувався найперше провладними структурами. Український політичний естаблішмент здебільшого був налаштований на повернення Україні колоніального статусу: у свідомість українців вмонтовувалося відчуття їх неспроможності до самостійності, можливості існування поза російським контекстом. Закріпленню його сприяла малоросійська байдужість, що проявлялася через відсторонене ставлення до національного питання (акцент переноситься з життя духу на життя тіла – забезпечення вітальних потреб: «їжа», «одяг», «житло»). Національне питання (проблема національної ідентичності) найчастіше потрапляло в площину зайвості, ворожості, адже воно пов'язувалося з опозиційністю до загального неокolonіального самопочуття країни.

За такої тенденції постколоніалізм у сучасному українському суспільстві

набував форм «елітарності» – долучення до постколоніального дискурсу не так найкращих, як обмеженої кількості осіб, не уражених комплексом «малороса». Вибудовувалася алузія українського постколоніального нарративу з біблійним «голосом волаючого в пустелі». Постколоніальні тексти (заточені проти сучасної політичної неокolonіальної ідеології, а отже, сумнівно постколоніальні, радше неоантиколоніальні) намагалися позиціонуватися як нонсенс, не як норма для країни, що намагається переосмислити своє минуле колонізоване становище.

## 2.2. Українські стратегії опору імперському впливу

В українській літературі під впливом колоніального становища були сформовані неадекватні способи реалізації чоловічих та жіночих ролей, а також ситуацію несвідомої гендерної опозиційності, яка постала в моделях взаємодії «син – мати», «батько – дочка», «чоловік – коханка».

Модель «син – мати» пов'язана з перенесенням акцентів у чоловічому психогенезі з маскулінних ознак на фемінні. Чоловіча фемінізація стимулює гіпертрофоване уявлення про потребу перебування поруч матері / Батьківщини. Синівське бажання материнського авторитету відповідає материнському прагненню бути центральною фігурою в житті хлопчика / дорослого чоловіка. Як зазначає Сімона де Бовуар, це бажання визначене тим, що жінки «хочуть спродити „героя” (...) Він може стати володарем всієї землі, і його мати прилучається до його безсмертя [39, с. 152–153]».

Стосунки «син – мати» в українській ситуації реалізуються через витворені в чоловічій літературі образи жінки-матері та жінки-матері-Батьківщини. Перша жіноча іпостась стає об'єктом синівської любові, котра дозволяє сину пригнічувати відчуття провини за неможливість реалізації чоловічої мужності. Нереалізованість маскулінної сили формує розуміння української матері-покритки, яку не гвалтують, а яка сама

віддається. Вперше образ матері-покритки апробується в текстах Т. Шевченка. Її «реальна» іпостась – історія української дівчини, яка віддається москалеві з любові (поема «Катерина»); метафізична – Україна (невдячна мати, яка не цінує подвиг своїх синів). Таку позицію маркує О. Забужко «комплексом байстрюка». Ним також позначена творчість Є. Маланюка, який розуміє Україну як таку, що має тіло-ясир та змертвілу душу.

Материнство в українських чоловічих текстах асоціюється найчастіше з біблійною Марією. Проектування образів української матері на новозавітну Марію допомагає подолати страх втрати матері через її сакральну одвічну присутність: «Єдиною реакцією на травматичну ситуацію відсутності матері стає страх, і в людини виникає „реакція душевного болю” – постійне відчуття смутку [199, с. 196]». Образ матері асоціюється з відчуттям провини, адже авторитет або неможливість її захисту активізують бажання звільнення / відторгнення / вбивства: для митців, які передчувають своє месіанство, близьким є образ біблійної Марії, покинутої Христом, яка своїм стражданням підсилює богообраність сина, велич його шляху, а також притлумлює біль від поразки в очах реального світу. Марія, мати – альфа й омега пошуків «неприкаяних синів». Вона жертва та оберіг, вияв сили (через вбивство) й безсилля. Власною смертю мати підкреслює невинуватість месіанство її сина найчастіше жертвним самогубством (фізичний рівень – смерть, духовний – втрата жіночої гідності після звалтування): «Мати вже бачить, як скрадається до її затіненої кроваті її молодший любий син. Вона хоче попередити його й сказати йому, що не Остап, а вона, його мати, лежить на ліжку, і чомусь не може цього зробити. Та й навіщо попереджати, коли так приємно мріяти. І вона продовжує мріяти. І мріє вона про щасливе життя, і мріє, аж поки до неї підходить Андрій, аж поки трапилося те, чого й треба було чекати... [337, с. 388]».

Образ матері може ставати виправданням для агресивних дій сина, породжених безсиллям. У новелі «Мати» Г. Косинка відтворює психологічний стан головного героя, котрий кидається в безглузду боротьбу зі смертю заради спасіння матері, яка, однак, приречена. Шукаючи лікаря, він їде дорогою війни. В одному дні автор конденсує всі жахи війни, які провокують героя твору на бажання вбити кожного, хто хоч якось причетний до неї, а отже, й до неможливості врятувати матір: «Серце моє запеклося на руїнах пожежі, що подекуди ще й досі горіла, спопеліло стражданнями села, і, коли горло здавили сльози, я хотів витягти із своєї скриньки револьвера й стріляти кожного, кого зустріню по дорозі в шинелі, що нагадує колір жита [184, с. 163]».

Споглядаючи смерть, герой замислюється над подібністю мертвого тіла як ненависного йому солдата, що асоціюється з війною, так і матері, він передчуває висновок: смерть примирює непримиренне, зближує і того, кого потрібно ненавидіти до скону, й ту, яку буде любити вічно: «...Я цілую в останній раз мертві руки матері, а коли стихає в хаті голосіння, до мене – не знаю – настирливо (я жахався цієї думки) підкрадається одне запитання: чому моя мати так зціпила щільно губи, як і мертвий солдат? [184, с. 178]».

Образ матері-Батьківщини має сакральний і профанний виміри. Сакральний вимір жінки-матері-Батьківщини найповніше фігурує в 60 – 80 - х роках ХХ ст. («Чотири броди» М. Стельмаха, «Вир» Г. Тютюнника, «Палагна» Б. Харчука та ін.). Вона покликана життям і трагічними обставинами стати захисницею роду, української землі. В. Агеєва з цього приводу зазначає: «У час, коли нависла небезпека над самим існуванням народу, українські митці намагалися через долю матері осмислити долю всієї нації [1, с. 26]». Про закономірність виринання архетипної матері пише й К. Міллет, аналізуючи проблему поєднання політики й сексуальності в країнах із тоталітарним режимом (нацистська Німеччина,

Радянський Союз). За її спостереженням, активізація образу матері, особлива увага до збереження сім'ї відбувається ще напередодні війни: «В державі (Радянському Союзі. – Ю.О.) почали провадити широкі компанії вшанування багатодітних матерів, закон 1936 р. призначав винагороди жінкам з шістьома та більшою кількістю дітей, закон 1944 р. надавав матерям сімох і більше дітей почесні титули й нагороди [222, с. 288]».

Довоєнний і післявоєнний образи матері не однакові, час напередодні війни вимагав примноження чоловічого (солдатського) ресурсу в країні, тому особливо вшановувалася репродуктивна функція жіночого організму – фізичний рівень. Після війни жінка-мати-Батьківщина розуміється як безтілесна: вона – жіноча еманация, віртуальна берегиня народу – духовний рівень.

У воєнний і повоєнний періоди чоловічі тексти повертають в українську літературу матір, яка асоціюється з біблійною Марією. Вона – не безвольна жертва, яка спокутує синівську слабкість або допомагає синові побороти фобії, а жінка, яка свідомо обирає шлях своїх синів – війни й смерті. Тогочасний образ матері близький до ідеї відданого материнства, присутньої в «Неофітах» Т. Шевченка, коли мати продовжує шлях сина по його смерті. Так реалізує своє материнство Марія Стояниха з оповідання О. Довженка «Мати», долаючи мученицький шлях заради чоловіків-воїнів («синів»). Для письменника вона є символом материнства, духовності та України, але символом трагічним і кривавим: «Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші за други своя у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Вкраїні кривавій [116, с. 135]». Значною мірою образ спрощений і трафаретний: «Не було у вас дорогих черевиків, не душилися ви паризькими духами, а душились полином та коноплями. Не було ні шовку, ні сезонних капелюшків, ні кованих сундуків з замками. Не мандрували ви по світу, по закордонах. Вам було ніколи. Ви, як та пчїлка, були зайняті і од роси до роси носили

все мед... [116, с. 135]».

Десакралізований образ матері-Батьківщини пов'язаний із заміщенням материнського начала (цнотливого чи погвалтованого) розбещеною сексуальністю жінки-любки. Таке заміщення прочитується у творчості П. Тичини: перехід від Скорботної Матері до Диви Гріховної. Відкидання материнського / автентичного водночас легітимізує перехід на бік батьківського / чужого («цілувати пантофлю папи» / Сталіна).

Стосунки «мати – дитина», характерні для чоловічих текстів, майже відсутні у творах українських жінок-письменниць. Материнство для української інтелігентки – табуйована тема, яка виринає хіба що за принципом заміщення, коли об'єктом материнської любові стає не дитина, а слабкий чоловік. Виняток становить роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», лейтмотивом якого є прагнення материнства. Однак у цьому випадку – інверсивний варіант природного для жінки бажання: дитина героїні потрібна не заради реалізації жіночості, а для подолання українських вад (фізичних, духовних), вироблених травмуючим колонізованим станом. Тому вона бажає не просто дитину, але дитину-героя.

Модель «батько – дочка» розпадається на два інваріанти: дочка як об'єкт любові та дочка як бажаний син. Вперше ця модель заявляє про себе в контексті стосунків Марка Вовчка з Т. Шевченком. Нереалізована любов у письменника заміщується грою «батько – дочка», в якій батькові відведена функція старшого наставника, що є засобом приховування сексуального потягу чоловіка та моралізує загравання жінки. Наприклад, лист до Т. Шевченка за 1859 рік має рядки, що зовні позиціонують стосунки «дочка – батько», але на внутрішньому рівні – приховують визнання за чоловіком сексуально активної ролі: «Учора одібрала ваш лист, добрий мій та щирый Тарас Григорович. Тільки шкода, що ви мені не сказали, куди се ви замислили втікати і де будете мені мачухи шукати? [61,

с. 37]».

Гра в батька розгортається в рамках опозиції не тільки чоловічого й жіночого, а й національного. В цьому разі постать письменниці розпадається на два взаємоопозиційні образи – вигаданий (Марко Вовчок) та реальний (М. Вілінська). Граючи роль Марка Вовчка, авторка «Народних оповідань» стає першою українською жінкою-письменницею, «любою донею» поета Т. Шевченка. Вдаючись до образу М. Вілінської (після одруження Маркович), письменниця не тільки повертається в гармонійне для себе російське середовище, а й демонструє опозиційність щодо українського шляхом висміювання своїх українських нереалізованих коханців (іронічне обговорення з І. Тургенєвим листування з Т. Шевченком, насмішлива відмова П. Кулішеві).

Епістолярій демонструє роздвоєння і на рівні номінації України: в листах до українського адресата вона маркує її як Вкраїну, до російського – як Малоросію. У творчості Марка Вовчка антагонізм українського й російського проглядається на рівні однієї особистості. В її оповіданнях авторське «я» розпадається на жіночі образи-маски, що імітують українське (Одарка, Горпина, Устина, козачка, сестра), та іпостасі, за якими приховано російську сутність, що узгоджується з характеристиками російського імперського дискурсу: егоцентричність, формування любові як загравання, садизм («Інститутка»).

Модель «батько – дочка», в якій дочка мислиться як бажаний син, ілюструють стосунки І. Франко – Леся Українка. І. Франко стає теоретиком народницького дискурсу, в якому особливе місце належить міфіві батьківства, що засвідчує приналежність у патріархальному світі до певного покоління. Як зазначає Г. Ч. Співак, «чоловік прийняв синівство і припустив, що своїм походженням він також завдячує не самому собі. Це дає чоловікові змогу говорити про історію [297, с. 18]». Парадигма батьківства в українській літературі мала розвиватися у площині

спадковості від чоловіка до чоловіка. Вона започаткована Т. Шевченком, який назвав батьком І. Котляревського, своєю чергою ставши духовним наставником для І. Франка.

Спершу письменник вдається до пошуку спадкоємця в чоловічому літературному колі. В цьому контексті вагома батьківська опіка М. Вороного та представників «Молодої Музи». В обох випадках бажання реалізувати батьківське начало відповідало потребі сина / синів у опіці. Наприклад, у спогадах М. Вороного про зустрічі з І. Франком ідеться про закріплену в його свідомості модель стосунків між молодшим поколінням і старшим за схемою «батько – син»: «І от навесні р. 1895 я, безвусий юнак, мандрував через Львів до Драгоманова в Софію. Була думка, погостювавши в Галичині, махнути до Софіївського університету і, ставши перед очі Михайла Петровича, чемненько попрохати: – Будь ласка, батьку, зробіть з мене людину [66, с. 583]».

На підсвідомому рівні М. Вороний перекладає бажання мати духовного батька на І. Франка, якого зустрічає на похороні М. Драгоманова. Пізніше дискусія між ними нагадуватиме синівсько-батьківські стосунки, коли І. Франко по-батьківськи застерігатиме молодого митця, а той намагатиметься реалізуватися, подолавши застереження.

«Гра в батька» не веде до віднайдення сина-спадкоємця (не виправдають себе ні М. Вороний, ні молодомузівці). Це провокує появу гендерної інверсії: відбувається підміна «дочки» (Леся Українка) на «сина» («одинокий мужчина»). Супровідним компонентом такої «фалінізації» стає концепт «хвора». Неодноразово І. Франко наголошує на хворобі письменниці («слабосила, хвора дівчина», «у неї тіло хворе»), переносячи акценти зі слабкого (непотрібного) жіночого тіла на сильний (чоловічий) дух Лесі, формуючи образ духовного андрогіна, талант (дух) якого «сильний, наскрізь мужній, хоч не позбавлений жіночої грації й ніжності



[330, с. 386]».

У цій ситуації жінка – Леся Українка – в амбівалентній позиції: вона дублює нав'язану їй мужність (поетична спадщина) й відкидає її (драматична спадщина). Ця ситуація нагадує перебування на межі між бажаною жіночістю й вимушеною маскулінністю. Чоловіча фемінність вмотивувала потребу жіночої мужності. Історія української жінки в позиції «одна за двох» – за себе й за чоловіка – найчастіше закінчується її загибеллю. Тому героїні Лесі Українки обирають мовчання (Кассандра) або гинуть фізично (бояриня Оксана). Варто погодитися з твердженням Н. Зборовської: жіноче письмо супроводжувало бажання не знати психологічну реальність, сутністю якої було сексуальне й духовне жіноче незадоволення національною чоловічою мужністю [149].

Модель, за якою жінці відведена роль уявного сина, в українській культурі має модифікований варіант, коли із жінки-любки чоловік намагається створити маскулінну коханку-героя. Ідея заміщення реальної жіночості уявним маскуліним присутня в Д. Донцова. Об'єктом такого перетворення була О. Теліга.

Ще одним варіантом українських стосунків між чоловіком і жінкою є схема «чоловік – коханка». Жіночі образи, які пропонує ця модель, визначені чоловічими текстами: жінка-цнотлива коханка, жінка-побратим, жінка-шльондра.

Образ жінки-цнотливої коханки фігурує у творчості письменників, із якими пов'язане зародження нової української літератури, – І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Цнотлива коханка найчастіше асоціює віртуальну українку, наділену чеснотами: фізіологічними (цнотлива) та духовними (уособлює національні українські риси). Цей образ опозиційний до галереї неукраїнських жіночих типів. Наприклад, національний жіночий ідеал репрезентує Наталка Полтавка з однойменної п'єси.

Подібний еталон української жінки є й у текстах Марка Вовчка: (про Горпину) «Білолиця, гарна й весела, а прудка, як зайчик, і в хаті, й на дворі в'ється, порядкує, господарює, і співає, і сміється, аж геть чутно її голосочок дзвенячий [62, с. 75]». Це вказує на імітовану, а не питому національну самоідентифікацію – українка Марко Вовчок. Не співвідносячи себе з українською жінкою, вона не пропонує власного розуміння, якою та має бути чи є, а дублює апробовані чоловічою практикою стереотипи. Натомість портрети панночок сповнені її власної жіночої суті та автоеротизму. Продукуючи російський жіночий наратив, письменниця стає сама собою (незалежна жінка-інтелігентка). Як бачимо, зацікавленість Марка Вовчка ідеями емансипації та феміністичним рухом не вплинула на авторку українських текстів, а реалізувалася у російськомовних творах: «Як українська авторка, вона обрала чоловічий псевдонім та ідентифікувала себе з існуючою традицією. Саме ця винятково обдарована жінка і могла би ввести в українську прозу інтелігентний жіночий голос – що вона й зробила в своїх російських романах [5, с. 21]».

Міфологема української жіночості не задовільнила жінок-письменниць модерного часу. На противагу до архетипної «Марусі» приходять архетипна «Царівна». Генерацію «інших» жіночих образів започатковують Леся Українка, О. Кобилянська. Цнотливій красі вони протиставляють нервову сексуальність, що не визначена зовнішньою привабливістю, але реалізується через інстинктивну чуттєвість і яскравість внутрішнього світу.

Поява «негарної», але сексуальної й розумної жінки вмотивовується особливостями модерного часу, а також обставинами формування жіночого «я» самих письменниць. В. Врублевська пояснює ставлення О. Кобилянської до своєї зовнішності комплексом неповноцінності, зумовленим дитячою пригодою – зустріччю з панянкою, яка в присутності чоловіка назвала дівчинку бридкою: «Дитина нахилила голову:

продовжувала спокійно розглядати візерунки. Потім, через багато років, ще не раз вирине із пам'яті та красуня, та Царівна, ще не раз визначить ставлення її до жіночої краси і до своєї власної [67, с. 9]».

Іпостась жінки-побратима була реалізована в межах радянської тоталітарної системи. Спочатку жінка виступила як побратим-революціонер, протиставляючи тверезий розум до чоловічої істерії й божевілля (Аглая з «Вальдшнепів» М. Хвильового). У воєнні та повоєнні роки тиражується образ жінки-воїна в солдатській (чоловічій) шинелі (героїні О. Довженка – «Україна в огні», О. Гончара – «Прапорноносці»). Об'єднує їх закріплення статевої нівеляції. С. Павличко з цього приводу зазначала: «Тоталітаризм передбачав не тільки диктат партії і глибоку соціальну стратифікацію суспільства, а й перетворення громадян в автоматизовану, безформну масу, гігантську робочу силу, натовп ізольованих, однакових, лояльних одиниць. Натовп, що є добрим середовищем для відродження будь-якого тоталітаризму, як відомо, не має статі [243, с. 59]».

Жінка втрачає право на власну стать і тіло. В роки кризи, коли розгублений чоловік потребує підтримки, знімається питання жіночої душі, а тіло сприймається як об'єкт сексуального прихистку (для втомленого воїна) або насилля (для ворога).

Образ жінки-шльондри з'являється в епоху постколоніалізму в постмодерному наративі. Чоловічі тексти націлені на зображення жіночої сутності як такої, що перебуває у двох станах: очікування сексу з чоловіком та злягання з ним. Під час сексуального акту жінка найчастіше трактується як безвідмовна й пасивна. Розуміння жінки лише як тіла, призначеного для задоволення чоловічих сексуальних бажань (навіть пов'язаних із фізичною або вербальною агресією) прочитується в поезії Ю. Андруховича «До пані Варвари Л.»: «Сукню з ліфом, сорочку, кавтан, запаску, / А також панчохи і черевики. / Я люблю твого тіла великодню паску, / Твої лікті і фалди – і все

навіки! / Я схилявся б низько, шептав би п'янку, / Цілував би слід кроку твого, Варваро, / Край мережива твого, дурна міщанко, / Посмітюхо з Ринку, глуха почваро! [11, с. 88]».

Трагедія жінки в постколоніальному просторі спричинена відсутністю в ньому власного місця. Вона не може відкинути вже закріплену мужність (маскулінність) і примиритися з тим, що чоловік, отримавши ілюзорну свободу, вдаючись до руйнування й заперечення того, чого боїться, – колоніального минулого, відводить їй лише роль любки (тіла), існування якої спрямоване на задоволення його сексуальних потреб.

В українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. жіночі тексти націлені на показ дефіциту чоловічої мужності в українському постколоніальному просторі. Натомість жінки пропонують постмодерне маскування, коли за андрогінними масками, найчастіше агресивної з гіперрозвиненими сексуальними бажаннями жінки-лотри, яка імітує чоловічу поведінку, ховається закомплексована фемінна суть. Н. Зборовська пов'язує фемінну агресію у сучасній українській літературі з утратою аристократичної жіночості, формуванням маргінальних структур, що веде до руйнування коду національної державності. Вона пише про активізацію психотипу Проститутки, «який продукує феміністичний каструвальний дискурс, несвідомо спрямований проти української мужності [149, с. 468]».

Цей психотип справді було активізовано, щоправда не в жіночих, а в чоловічих текстах. Однак відсутність чоловічої сили в маскулінній моделі постколоніального українського суспільства не дає підстав стверджувати про націленість українського жіночого на кастрацію чоловічої мужності. Таке тлумачення конструює модель статевої поведінки, за якої жінці приписано деструктивну роль, – вона вдається до кастрування відсутньої чоловічої «фалічності».

### **2.2.1. Чоловічий інфантилізм, месіанство, гра**

Чоловік у колоніальних умовах перебуває під пресом провини через власну неспроможність захистити Батьківщину / матір / жінку. За словами В. Агеевої, він як репрезентант колонізованого народу «...живе з подвійним тягарем довічної синівської вини і боргу. Безчестя погвалтованої матері вимагає помсти. Але синові бракує для того наснаги [2, с. 46]».

Через неможливість реалізації власної мужності маскулінна тожсамість виявляє себе як інфантилізм, месіанство, гра.

У сфері духовного інфантилізм тлумачиться як відсутність зрілого мислення, досвіду, затримка духовного розвитку. Інфантильна людина характеризується підвищеною вимогливістю до піклування про себе з боку оточення. Поняття «національний інфантилізм» виражає незрілість національного самоусвідомлення, зруйновану позитивну національну мотивацію.

Російський імперський дискурс слугував виробленню в українській історичній свідомості національної амнезії – витіснення з пам'яті подій, персон, із якими пов'язані здобутки української культури. Вона базувалася на ефекті відторгнення й заміщення, коли значуще замінювалося моделями, орієнтованими на притлумлення або знищення національних структур.

Найповніше національний інфантилізм проявив себе в межах чоловічого типу мислення. Інфантильний чоловік вдається до пристосування в колонізованому суспільстві, задля чого обирає маску, яка репрезентує колонізоване через розважальний екзотизм, потенційну дискомфортність і комічність [142, с. 154]. Інфантилізм спричинює позірну фемінізацію маскулінного, коли відбувається перебирання чоловіками фемінних ознак: амбівалентності, ірраціональності, стихійності, що трансформуються у «нарцисизм, заздрість, анархічність [155, с. 80]». Існує думка, що фемінний характер українського чоловіка є основою «національного чоловічого типу [155, с. 80]».

Таке міркування провокує враження, що фемінність українського чоловіка – вроджена якість. Варто погодитися радше з О. Забужко, яка вважає, що формування такого чоловічого типу зумовлене довготривалим перебуванням України в колоніальній залежності [142]. Саме колоніалізм призвів до спотворення звичних структур чоловічого й жіночого. З покоління в покоління відбувалося закріплення колоніальної свідомості, що позначилося на чоловікові сильніше, ніж на жінці, яка швидше адаптується до несприятливих реалій. Свого часу Ф. Ніцше писав: «Невирішені дисонанси стосовно характеру й способу мислення батьків продовжують звучати в естві дитини й утворюють внутрішню історію її страждання [235, с. 237]».

Національний інфантилізм є парадоксальною формою опору-захисту від імперських структур. Він пов'язаний зі **стратегією роздвоєння («двійництва»)**, за якою чоловік-інтелектуал націлений на розвиток власного національного й водночас не мислить цей розвиток за межами імперської дійсності. Сприяючи національній культурі (створення текстів українською мовою, дослідження її історії, збір фольклорного матеріалу тощо), він при цьому сприймає її як меншовартісну порівняно з імперською, тим самим маргіналізуючи відновлені національні структури. Подекуди національний інфантилізм ставав причиною трагедії митця. Виразно ілюструє цю трагедію М. Гоголь, який обрав для себе амбівалентну роль, адже став не українським письменником, який пише російською мовою, а російським, який зображає «зручну» для імперії Україну.

Комплексом «двійництва» позначена творчість чоловіків першої половини XIX ст. Їх діяльність націлена на розвиток української культури, але не на усвідомлений спротив імперському дискурсові. Цьому сприяло розумінням України не як колонії, а як території, що закономірно належить до Російської держави. Однак створені ними тексти впливали на формування національного контрадискурсу. Особливо це стосується І. Котляревського,

який у рамках розважального утверджував українське національне (на рівні колориту, екзотизму) та десакралізував імперське (створення іронічної моделі появи імперії – поема «Енеїда»).

Варіантом «двійництва» є позиція крутія. Національний інфантилізм при цьому є усвідомленим шляхом реалізації спротиву імперському впливові. Чоловік-«крутій» пов'язує розвиток національного з пошуком допомоги в «іншого», який мислиться сильнішим. Саме цю силу він намагається використати. Це не веде до децентрації мислення. Лише змінюються центри, на які орієнтується колонізована культура, що продовжує процес маргіналізації. Крутіїство ілюструють позиції П. Куліша (намагання міфологізувати власний вибір через перебирання на себе функцій пророка), В. Винниченка (обстоювання утопічної ідеї можливості розвитку українського в рамках імперського за умови створення оптимально-дієвої моделі суспільного життєстрою). Обидва варіанти національного інфантилізму – комплекс «двійництва» й крутіїство – хоча й орієнтовані на розвиток власних національних структур, не позбавленні ідеї обов'язкової присутності в тому процесі контролюючого центру, з яким потрібно загравати, який можна обманювати, але не відкидати.

Кожна національна модель містить у собі уявлення про власну ідентичність, місце в загальносвітових процесах і цивілізаційну місію. Ці компоненти визначають ставлення до себе й позиціювання серед інших націй. У слов'янському світі доктриною, що вбирає в себе цю атрибутику, було месіанство, котре базувалося на розумінні вибіркової власного народу, покликання якого – стати значущим в історичній долі людства.

Месіанство реалізується у месіанізмі як амбіції та месіанізмі як стражданні. За словами В. Соловйова, «в месіанізмі народів, позбавлених політичної самостійності (...), переважає характер моральний і героїчний, вище покликання розуміється як обов'язок і подвиг; у народів могутніх М.

приймає протилежний характер – покликання береться тут як готова перевага або привілей. Першого роду М. може бути важливим двигуном національного оновлення, як це було в Італії й особливо в Німеччині; М. іншого характеру виражається у винятковому і безідейному націоналізмові, що перешкоджає вдосконаленню народу [329, с. 276–277]».

Месіанізм як амбіція пов'язаний із налаштованістю нації на будівництво національної моделі як імперської. У слов'янському світі він характерний, зокрема, для росіян. Російській месіанізм став формою виправдання російської імперської політики, а також кодом для розуміння «російської душі» для іноземців. Базований на апокаліптичному світосприйнятті, що переплітається з ідеєю богообраного юродства (закріплена, наприклад, в образі князя Мишкіна в романі «Ідіот» Ф. Достоєвського), він викликав страх і повагу. Особливому впливові російського месіанізму сприяли також історичні умови. Наприклад, війна з Наполеоном – одна з перших, яку було означено поняттям «священна» – у ній Росія апробувала роль визволительки європейських країн.

Месіанізм як страждання найчастіше є оберненою формою амбіційного месіанізму. Він покликаний подолати комплекс меншовартості, спричинений підневільним станом нації, а також виправдати цей стан і пасивність національної еліти. Для України іманентна саме така форма месіанізму. За українським месіанством сховано ідею: українська нація спроможна здобути щастя, гідне місце серед інших народів тільки через страждання. В Україні месіанство реалізується в авторських міфах та концепціях, які об'єднують нерозірваність розуміння авторського «я» та долі народу: власне страждання наратор проектує на націю, а страждання нації на себе, створюючи замкнене коло.

Чоловічий опір до імперського впливу реалізується через **стратегію міфотворчості** в рамках індивідуального пророцтва, в якому автор окреслює месіанську функцію власну та свого народу. Вперше вона стала помітною в



романтизмі й пов'язана з діяльністю Кирило-Мефодіївського братства (визначення месіанської функції України), творчості Т. Шевченка, пізніше – П. Куліша та І. Франка. Радянський період позначився для української культури утворенням пророцтва, базованого на амбіційному месіанізмі (ідея азійського ренесансу М. Хвильового, за якою Україна має претензії на роль центру для східних націй), та герметичного, що не потребує зовнішньої реалізації нацією, адже воно сповна увиразнюється в постаті автора й немислиме поза ним (В. Стус).

У кожному разі стратегія міфотворчості пов'язана з виринанням образу пророка. В українській літературі чоловіче пророцтво багатоваріантне. У ХІХ ст. актуалізується у творчості Т. Шевченка (містичне пророцтво, що педнало духовність, народність та релігійність), у текстах П. Куліша (раціональне пророцтво, атрибутами якого є свідомий вибір, стратегія «мінливості» у виборі союзників задля досягнення мети).

Чоловіча колоніальна тожсамість реалізується і через гру, в якій формується ще одна стратегія опору – **деструктивна гра**. Ця стратегія активізується у постімперський період і налаштована на спротив російському імперському дискурсові й переосмислення національних моделей існування українського самоусвідомлення.

Деструктивна гра присутня в текстах митців постколоніального періоду. Вона оприявлена в чоловічій стратегії блазнювання. Будь-яка гра характеризується присутністю прихованих мотивів та перемогою однієї зі сторін [28]. Її визначають дві схеми взаємодії ролей-образів, між якими відбуваються трансакції: Блазень – Імперія (сукупність подій, історичних персонажів, текстів, що містять колоніальний досвід) та Блазень – Україна.

У кожній моделі позиція Блазня позначена драматизмом, адже передбачене грою екзистенційне винагородження буде негативним: Блазень не може позбутися обраної ролі; деструкція не веде до утворення нового варіанту реалізації, а лише до руйнування старої схеми. За такого сценарію

гри прихованим мотивом слугує бажання позбутися колоніального через перемогу Блазня над Імперією та колонізованою Україною, однак ця перемога тільки зовнішня – Блазень показує Іншому (тому, хто стежить за грою, – українцю) шлях подолання проблеми, але внутрішньо сам неспроможний її відкинути, що обумовлює багаторазове повернення до гри. Оскільки гра має оптимізувати ситуацію, не погіршити її чи повернути на початковий рівень, запропонована модель перебуває на межі між грою та не-грою.

У свій час Й. Гейзінга помітив, що сучасна культура «більше вже не «розігрується», і навіть там, де здається, ніби вона грає, це – фальшива гра [71, с. 234]». Ці міркування можна застосувати й до окресленої стратегії гри, адже вона є не-сакральна, не-розважальна, в ній не існує правил, а кожна зі сторін сприймається як непримиренна, результатом чого стає неможливість нічийого виграшу, а наступний реванш є лише пролонгацією.

Е моделі «Блазень – Імперія» деконструкція реалізується шляхом іронічного обігрування нав'язаних колоніальним минулим стереотипів, кліше; відродження табуйованих тем (твердження, що в радянській імперії сексу не було, заперечуються гіперсексуальністю героїв); десакралізації імперських символів. Модель «Блазень – Україна» служить руйнуванню амбівалентних виявів національного (деконструкції піддаються патріотичні тексти українських митців радянської епохи).

Найповніше моделі деструктивної гри зреалізовані в концепції «бубабізму» й пов'язані з постаттю Ю. Андруховича. Щоправда, в українській літературі маска блазня виринала раніше. Блазнюванням позначена творчість П. Тичини: розгорнута гра «Блазень – тоталітарна система», основним завданням якої є не деконструкція, а намагання подолати страх, шляхом створення моделі трансакцій, у якій Блазень слугує тоталітарній системі як тлумач тоталітарно-колоніальних дій, коли, наприклад, голодомор подається як здобуток партії, а не геноцид («Партія

веде»).

Ідеологія блазнювання помітна й у творчості представників «хімерної прози». Хімерне блазнювання (за Н. Зборовською) мало те саме спрямування, що згодом «бубабізм». Гра в Блазня для українських шістдесятників стає формою антиколоніального обігрування імперсько-тоталітарної ідеології та актуалізації в українській культурі героя, який є проектом реалізації (у гіпертрофованій формі) табуєваних системою сфер: на фізичному рівні – сексуальної, на духовному – національної.

Загалом усі варіанти української чоловічої тожсамості активізуються в трьох стадіях опору імперському дискурсові / захисту від нього: стратегії роздвоєння («двійництво», герой / автор – «крутій»), стратегії міфотворчості (різні варіанти пророцтва) і стратегії деструктивної гри (блазнювання).

### **2.2.2. Жіночі стратегії опору імперській експансії**

Українська чоловіча позиція в рамках колоніального простору ускладнювалася комплексом нереалізованої мужності, що зумовлював різні варіанти тожсамості й створення відмінних стратегій опору імперському дискурсові. З огляду на це жіноча рецепція імперського мала б бути полегшена, однак їй притаманна складність: якщо для жінки не існувало страху бути «не-мужньою», то вона завжди перебувала затисненою між патріархальним та імперським. Це ставило перед нею принаймні два завдання: реалізуватися в патріархальному світі (різноманітні гендерні ролі, найчастіше визначені чоловічим середовищем) і сформувати власне національне обличчя.

Жінці потрібно було заявити про себе як про «жінку» і як про «українку», позначаючи своє ставлення до чоловіків та колоніальної ситуації. В реалізації пропонованих вище завдань українська жінка-інтелігентка долає наступні етапи: імітація чоловічого наративу («говорити як чоловік»), пошук власного наративу через опозицію до патріархального («говорити супроти

чоловіка»), наративна самодостатність («говорити для себе самої»).

У будь-якому з цих варіантів жіночий текст залишається герметичним і універсальним. Ставлення до цього факту як до проблеми позбавляє оптимізму, бо вона ніколи не буде подолана. Текст чоловіка дотепер розуміється як універсальний, жіночий або вписується в шкалу чоловічих цінностей, набуваючи імітованого універсалізму, або маргіналізується: «Оскільки патріархальний дискурс передбачає, що «чоловічий» досвід є, власне, „всеохопним”, „загальнолюдським”, то жіночий постає як щось маловартісне, бо він – „недо-чоловічий”, неповний [308, с. 2]». Тобто проблема жінки в колоніальному / постколоніальному патріархальному українському суспільстві – це проблема пошуку власного голосу, потрібного для говоріння до самої себе та собі подібних, для конструювання тексту, який вона хоче почути. Можливо, в цьому є й певний рівень самодостатності, що ослаблює гостроту попереднього твердження про неможливість подолання жіночого «не-універсалізму». Пошук свого мовлення не пов'язаний з проблемою мови як такої, що не має достатньо засобів, які б забезпечили ретрансляцію жіночої свідомості через вербальний еквівалент (тобто українська мова не є «чоловічою»). Вона інспірована «жіночою вакуумністю», адже «жінок не допускали до повноти мовних ресурсів і що їх змушували до мовчання, евфемізму і тавтології [15, с. 522]».

Першим етапом пошуку українською жінкою власного голосу стала імітація чоловічого стереотипного уявлення про справжню жіночість. В українській літературі ця імітація представлена як жіноча хитрість і як спротив. У кожному разі викристалізовується певна стратегія маневрування між патріархальним та імперсько-патріархальним – **«гра в архетипну українку»**.

Тривалий час зі сконструйованим за чоловічою схемою образом українки асоціювався комплекс «Марусі» (цнотлива дівчина, тіло якої

призначене не для дії з боку чоловіка – секс, але для зацікавленого споглядання – вияв сексуальності) або комплекс «Катерини» (дівчина, яка втратила цноту з любові / гвалту, але не з українським чоловіком). В обох випадках жінка характеризувалася як така, що ідеальна й потребує опіки: «Імена Наталки, Катерини, Марусі, Марії склали певний смисловий код української літератури. Неодмінним атрибутом їх стала ідеальність, яка створювала образ певного цілісного, повного народного світу, який просвічує крізь напівреальну візію жіночого образу [95, с. 16]». Виникнення архетипної українки (її інваріант – жінка-мати як берегиня роду) зумовлене колоніальною ситуацією, коли в підкореному патріархальному світі потрібна була символізація жіночого як об'єднувальної сили задля збереження національної іманентності в умовах дії імперської експансії.

Відповіддю на таке бачення стала жіноча хитрість – імітація або гра в архетипну українку, представлена текстами Марка Вовчка. Письменниця не шукає свого голосу як тексту, не виявляє опозиційності до патріархального та імперського чоловічих світів, а використовує імітований чоловічий голос, щоби підкорити собі українського й російського чоловіка. Марко Вовчок пропонує різні варіанти гри, жодний з яких не збігається зі справжнім «я». Для українського чоловіка вона жінка, яка обрала чоловічий шлях – кар'єру письменника, використавши чоловічі маркери: псевдо (Марко Вовчок), бачення жіночості (комплекс «Марусі»), інтерпретацію суспільних процесів (викривальниця соціальної несправедливості – кріпацтва). Такою М. Вілінська була потрібна закоханому П. Кулішеві, названому батьку Т. Шевченку, такою вона, на їх думку, вимагала захисту й підтримки. Але імітований образ із тексту не відповідав реальному: М. Вілінська, якщо й потребувала опіки, то такої, якою вона могла керувати. Її гра в архетипну українку залишилася не усвідомленою ні П. Кулішем, що викликало його агресивність, ні Т. Шевченком, що трансформувалося у ще одну гру: «батько – дочка». Для

російського чоловіка Марко Вовчок теж пропонує модель імітації архетипної українки, але як екзотику – провінційний самородок. І знову чоловік залишається в програвшій. І. Тургенєв сприймає цю гру як справжню й пізніше втрачає у ній контроль, коли М. Вілінська розширює її межі, виходячи на загальноєвропейський контекст (стосунки з П.- Ж. Етцелем).

Наступний варіант гри в архетипну українку – творчість Лесі Українки. Перед нами гра, в якій імітація стереотипу переходить у опір: письменниця відмовляється від артикуляції жіночого досвіду за чоловічою схемою. Вона прагне означити в літературі позицію жінки не як об'єкта – на який зазіхають (чоловіки / колонізатори), який захищають (колонізовані чоловіки) або навпаки, – а як суб'єкта (сама обирає собі роль: бути «тінню», «жертвою» чи «принцесою»).

Лариса Косач входить в українську літературу під псевдонімом «Українка», що мав стати кодом для рецепції її творчості й покликання. На початку Леся виправдовувала сподівання: творчий чоловічий істеблішмент був задоволений появою ще однієї версії стереотипної українки / Українки, яка з чоловічою мужністю розкидає «сльози-перли». І. Франко знаходить для неї слова «одинокий мужчина», але цей «одинокий мужчина» жіночої статі починає шукати власного голосу, перетворюючи гру в архетипну українку на опір патріархальному, а також імперському. З часом ця гра для Лесі закінчується, залишаючись лише в псевдонімі «Українка», у той час як у творчість повертається «Лариса Косач», яка презентує українську модерну жіночість.

Еволюціонуючи, вона формує нову стратегію опору – **жіночого пророцтва як смерті-мовчання**. Ця стратегія знаходить собі простір у драматичній спадщині, особливо в драматичних поемах «Кассандра» (віщунка, яка вибирає мовчання) та «Бояриня» (козачка, яка обирає смерть). Філософія жінки-мовчальниці, сповненої жіночої сексуальності, сакральності й сили, стає неприйнятною ні для патріархального

українського чоловіка (І. Франко, звеличуючи поезію Лесі, «забуває» про драматичні поеми), ні для імперії.

Жіноче пророцтво-мовчання знайшло своє продовження в 60-х роках ХХ ст. і пов'язане з постаттю Ліни Костенко. На зовнішньому рівні воно реалізується через відмову друкуватися, на внутрішньому (мистецькому) – через створення образу жінки, яка замовкне після зради чоловіка (Маруся Чурай). Ліна Костенко-мовчальниця видається щирішою за Ліну Костенко-імітаторку. В поезіях, що ретранслюють чоловічий національний голос, вона втрачає жіночість і починає говорити «як треба», а не так «як хоче жінка».

В обох випадках ці тексти реалізують жіночий досвід на рівні інтелекту, духовності, але не тіла. Сексуальність, якщо й іманентна для поеток, то лише як неусвідомлена дія відкинутого тіла. В ситуації Лесі Українки така позиція пов'язана з її хворобою, що не повинна ставати ні засобом «агіографії», як це відбувалося за її життя й у радянський період, ні відкидатися як щось надумане або з царини жіночої істерії – ідея, що апробується в сучасному феміністичному літературознавстві (О. Забужко). Леся таки мала хворе тіло, що зумовило її нерозуміння тілесних радостей, сприйняття його як в'язниці. У Ліни Костенко табування сексуальності та загалом жіночої анатомії як текстуальності продиктоване закріпленням у радянський період стереотипом статевої уніфікації, вираженої в міфі «про остаточне розв'язання проблеми рівності прав статей у радянській державі [328, с. 3]».

Ідея жіночої тілесності, сексуальності повертається в українську літературу в 90-х роках ХХ ст. Реалізація її створює чітку опозицію для українського патріархального світу, де жінка – пасивний сексуальний об'єкт для чоловіка, який нарешті отримав право на секс, та імперському, в якому не тільки підкорена жінка трактується як маргінальна, недолуга, а й (імперська) була аутсайдером, не маючи прав, які їй давала імперська сила:

«Якщо чоловіки присвоїли собі етіологію й вигоди імперського правління, то жінки були змушені платити реальну ціну за те, що на перше місце ставилося благо держави, а не особисті чи родинні блага [317, с. 313]». Жіноче повернення до бажань свого тіла формує **стратегію сексуальності**, що допомагає жінці виробити власний голос, опозиціонуючи між своїм чоловічим та імперським досвідом. Варіанти її реалізації – сексуальна коханка та сексуальна мати.

Образ сексуальної коханки постає вже у творчості О. Теліги. Її жіночий простір зумовлений чоловічим і не був яскраво опозиційним до українського патріархального. О. Теліга залишається в «мужській» системі координат, розуміючи, що жінка має бути такою, як прагне чоловік. Вона лише намагається «підказати» чоловікові доцільний для нього образ (стаття «Якими нас прагнете»). Відкидаючи фалінізацію своєї суті, а також розуміння жінки як тіла винятково для сексу, О. Теліга створює образ, що поєднує сексуальну активність, материнство та (за потреби) жіночу силу. Вона намагається стати як рівна на бік колонізованого чоловіка супроти імперського пригноблення. Можливо, вперше в українській літературі жінка не опозиціонує до чоловічого світу й не створює простір «іншого», підкореного, що поглинає і її саму, й чоловіка як такого самого «іншого» в очах імперії, але заходить у чоловічий світ, пропонуючи партнерство. Так відбувається злам у розумінні національного варіанту сексуального, яке вже розцінюється не як негативне («погвалтоване», «суїцидне», «мазохістське»), а як позитивне націєвірне: інверсивний Дон Жуан (кастрований Пророк, збочений Блазень) і мовчазна «Царівна» не здатні продовжити рід, тоді як сильні в межах кодів чоловічого й жіночого партнери спроможні на це.

Концепція О. Теліги залишалася непочутою. Радянська ідеологія, відкинувши чоловічу й жіночу сексуальність, створила простір маргіналізації статей, що спричинило розуміння інтимного як зайвого. Все,



що відрізняло людину від іншої (національність, стать) відкидалося як непотрібне.

Повернення в українську культуру питання тіла – жіночого й чоловічого – відбулося з проголошенням незалежності й зруйнуванням радянського режиму. Однак під впливом негативного досвіду моделі сексуальності деформувалися: для чоловіка сексуальна роль стає засобом подолання комплексу меншовартості (в тому числі й національної) через сексуальне підкорення, агресію щодо жіночого, для жінки – шляхом пошуку власного голосу та опору чоловічому постколоніальному світові. В літературу приходять образ жінки-Лотри, яка промовляє «як чоловік» (вживання лайки) та «супроти чоловіка» (аналіз свого тіла в різних обставинах: під час сексу, материнства (найчастіше бажаного), презентації себе як українки). Найповніше цей образ реалізується у творчості О. Забужко, героїні якої не мають власного простору: в них є втрачене тоталітарне дитинство з фемінізованим батьком; маргіналізована юність, коли перше кохання закінчується психологічною травмою; «неприкаяна» зрілість, де жінка штовхає себе на одвічний пошук «іншого» чоловіка, який подарує їй «іншого» сина. Цікаво трансформується й ідея жіночої спільності.

Материнство в українській літературі є винятково чоловічою темою. Це стосується реального, а не міфологізованого материнства. Архетипна мати (мудра бабуся або відьомська бабуся) постає в українській літературі завдяки творчості М. Матіос. Розуміючи актуальність збереження автентичного українського за умови деструктивної гри, що затяглася в чоловічих текстах, М. Матіос обирає голос архетипної матері, що усвідомлює своє «я» на рівні національного (вона українка – голос авторки та всіх її героїнь), на рівні реалізації сексуального (вона пристрасна любка для чоловіка – секс із чоловіком дарує голос Солодкій Дарусі, розчакловує жіночість, звільняючи від цнотливості Петруню Варварчук), на рівні

материнства (вона мати дітей-українців, за яких ладна вмерти, – героїня зід «Вставайте, мамко»), на рівні сакрального жіночого (вона жінка, яка має «інше» знання, – стара гуцулка з «Одкровення», Фросина з «Дванадцять службів»).

У всіх іпостасях материнство героїнь М. Матіос сексуальне. Письменниця артикулює мову жіночого тіла як бажаного, доступного, визначеного чоловіком. Її героїні не бояться бути залежними, вони прагнуть цього, не розуміючи інших варіантів існування жіночого. Ця залежність не означає відкидання фемінності: героїні М. Матіос розуміють бажання свого тіла, відверто говорять про них. Не застосовуючи чоловічої лексики на позначення сексуального, як це робить, наприклад, О. Забужко, вона передає фізичний рівень жіночого бажання мовою, зануреною в давній українській жіночий простір, – мовою автентичної українки, свідомість якої або не позначена впливом християнства, або гармонійно поєднала в собі його з поганством: «А тепер вона пересохлими, пошерхлими губами шепче в ту чоловічу срамоту (Боже праведний!) покаянну якусь молитву, вигадуючи для неї на ходу слова, не боячись і не встидаючись себе такої, ні свого безстидства, ні широко розплющених Дмитрикових очей, ні його важкого зітхання та глухого схлипування над чимось своїм таємничим [213, с. 25]».

Формуючи свій простір як такий, що затиснений між українським патріархальним та російським імперським, жінка-інтелігентка апробовує різні стратегії, вмотивовані її часом і особливостями психотипу: «гра в архетипну українку» через імітацію / спротив чоловічим стереотипним уявленням про фемінну сутність; жіноче пророцтво як смерть-мовчання, коли власне тіло сприймається як в'язниця, а мовлення залишається непочутим; сексуальність як потребу розуміння власної тілесності – ідею любленого тіла та як духовність – сексуальність і материнство.

## ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Антиколоніалізм актуалізує активну позицію колонізованого у національному питанні, що реалізується через опір імперському дискурсу й націленості на утвердження, розвиток та відновлення іманентних ознак і форм національної культури.

Репрезентація антиколоніальних настанов відбувається на двох рівнях: фізичному (визвольні змагання за незалежність країни) і духовному (спротив імперським стереотипам та створення власних моделей розвитку культури). Частиною антиколоніальної моделі є ідея міфологізації нації, яка відбувається через концепцію міфологізації часу (залюблення в минуле й віра у краще майбутнє) та призначення (ідея месіянства).

У дисертації стверджується, що антиколоніалізм, попри свою опозиційність до колоніального дискурсу, іманентно неможливий без нього, він глибинно занурений у ті структури, проти яких бореться. Антиколоніальні орієнтири не «відцентровують» мислення, а й надалі обертаються навколо імперського центру як його модифікований апологет.

Антиколоніальний дискурс в українській літературі знаходить особливу амбівалентну репрезентацію у текстах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Автори, усвідомлюючи потребу розвитку власної культури, ще не спроможні мислити відірвано від імперського центру – його вони бачили культурно вищим, а отже, таким, на який потрібно орієнтуватися.

Найповніше романтична модель антиколоніального знайшла своє місце в українському модернізмі, що постав особливим культурним феноменом, опозиційним до імперського дискурсу. Антиколоніальну модель модернізму репрезентують тексти кінця XIX – початку XX ст., «розстріляне відродження» та шістдесятництво.

Виокремлено дві базисні особливості українського антиколоніального дискурсу. По-перше, домінування у свідомості міленарного міфу, за яким,

минуле розуміється як час гармонії, який утрачено. Ідея про українське відродження, що відбулося в минулому, є основоположним антиколоніальним мотивом, який в особливий спосіб актуалізується у ХХ ст. По-друге, акцентована увага на потребі пророка, який відіграє роль біблійного азазеля (цапа-відбувайла, на якого перекладено гріхи нації). Українська антиколоніальна ситуація періоду модернізму візуалізує експлуатований у ній образ героя-жертви, представленого такими інваріантами: герой, який обирає смерть-мовчання під тиском страху перед своїм словом, ризику бути не почутим оточенням (ранній модернізм – персонажі Лесі Українки); герой, який створює концепцію націєпробудження, завершальним етапом чого є самогубство (Микола Хвильовий); герой, який перебуває у герметичному світі власної жертвності (шістдесятники і постшістдесятники. – В. Стус).

За часів незалежності можемо діагностувати в українській культурі функціонування постмодерного постколоніалізму, в основі якого – ревізія колоніального минулого шляхом деміфологізації його стереотипів, які мають колоніально-імперське походження. Відносини між колонією та імперським центром розглядаються як шлях утрат, взаємовпливів та здобутків (найчастіше негативних). Іманентні риси постмодерного постколоніалізму в дискурсі літератури – іронія, самоіронія, гротеск і театралізованість. Так, гносеологічною основою у переосмисленні дійсності постає театралізація. В останні роки ХХ ст. сформовано, по суті, карнавальні-театралізовані моделі подолання колоніальності, театралізація стала засобом утечі від розгубленості письменників межової доби. У цей час письменники вдавалися до пошуків нового, а також до деконструкції масок і ролей, нав'язаних колоніальною ситуацією або породжених нею як захисний механізм і форма національного ресентименту.

В українській літературі під впливом колоніального становища було

сформовано неадекватні реалізації чоловічих та жіночих ролей, а також ситуацію несвідомої опозиційності між статями, яка оприявлена у різних моделях взаємодії: «син – мати», «батько – дочка», «чоловік – коханка». Неможливість реалізації власної мужності спонукала до утворення трьох варіантів існування маскулінної тожсамості, що реалізувалися у трьох стратегіях опору імперському впливові: інфантилізм (стратегія роздвоєння – ідея «двійництва»), месіанство (стратегія міфотворчості), гра (стратегія деструктивної гри). Жіноча рецепція імперського також активізується у низці стратегій: «гра в архетипну українку», «жіноче пророцтво як смерть-мовчання», «сексуальність».

## РОЗДІЛ 3

### РЕЦЕПЦІЯ ТА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ В РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ІМПЕРСЬКОМУ ДИСКУРСІ

#### 3.1. Українське як екзотичне: стратегії імперської колонізації

У XIX столітті в російській літературі відбувалася імперська кодифікація образу України. Започатковує цей процес література мандрів, що презентує український простір як втрачений рай, який позначений для російського реципієнта романтикою двозначності: він одночасно відштовхує та притягує (В. Ізмайлов, П. Сумароков, П. Шаліков, І. Долгорукий, І. Вернет та ін.). В. Мацапура вказує, що автори жанру «подорожі» «в значній мірі міфологізували українську дійсність, створюючи привабливі поетичні образи Аркадії та Авзонії, краю, де людям весело і щасливо живеться [218, с. 5]».

Момент відштовхування пов'язаний із підсвідомим розумінням, що українська земля – це чужа територія, у якій побутують відмінні мова, культура, традиції. Окрім того, з огляду на імперську амбіційність ця «іншість» кодується як низьке, гірше, безнадійно провінційне. Однак існує й привабливий бік, який забезпечує притягування до напозір недалекого об'єкта – українська земля цілком придатна для розбудови імперії. Ця привабливість провокує притлумлення / забування української «іншості», «чужинства», що зумовлює підміну понять, коли Україна з «не-своєї» землі перетворюється на давно втрачений анахронічний рай, у якому збережено автохтонне обличчя Росії.

Топос «своєї, але давно забутої землі» потребував внутрішнього наповнення. Ним стають три рівні української екзотичності: розважальна екзотика (екзотичні тубільці – «племя поющее и пляшущее», за О. Пушкіним); автохтонна екзотика («місце застрягання у минулому», де

конденсується у своїй застиглоті / позаеволюційності давня російська ідентичність); таємнича екзотика (край ірраціональний та диявольський).

До формування образу «України – другої Італії» або «українського Ельдорадо» долучилися російські письменники-сентименталісти. Їх замальовки екзотичних краєвидів України стають популярними не тільки серед російських читачів, а й іноземних. Також вони вдаються до фіксування обрядів та звичаїв українців, звертаючи увагу на застиглу українську патріархальність («Письма из Малороссии» О. Льовшина, «Малороссийская деревня» І. Калужинського, «Путешествие по святым местам русским. Киев» О. Муравйова).

У добу російського преромантизму, а надалі романтизму активізується збирання науковцями українських фольклорних пам'яток, обробки російськими письменниками сюжетів з української усної народної творчості. Наприклад, виокремлюючи чинники, що вплинули на зацікавлення М. Гоголем українською тематикою, В. Панченко вказує на «...особливу атмосферу доби романтизму з характерним для неї підвищеним, навіть екзальтованим інтересом до „народності“, себто – до національних витоків. У такому контексті цілком закономірним був широкий інтерес до всього українського... [248, с. 7]».

Фольклорний матеріал, пов'язаний із українською історією періоду Русі, часів козаччини (билини, думи, історичні пісні), стає частиною українського екзотичного «декору», формує стереотипне уявлення про Україну як про місце архаїчне, ацивілізаційне.

Використання українського фольклору, що фіксує події з історії народу, з часом допомагає процесу «русифікації» основних історичних або легендарних українських персонажів. Так, російськими стають руські, питомо українські, герої билин (Добриня – повість К. Батюшкова «Предслава и Добрыня»), князі (твір «Святославович...» О. Вельтман).

Російський міф про тубільну Україну підтримується українським

«усиновленням» (Е. Саїд), коли відбувається відкидання «синівства» (справжньої ідентичності) та входження («усиновлення») в сильну імперську ідентичність шляхом одягання пропонованих імперією масок. Значною мірою «усиновлення» реалізується у творчості М. Гоголя. Втрапивши до Петербургу в 1829 році, він не залишає поза увагою широку зацікавленість російської інтелігенції українською народною творчістю, історією. Це стимулює молодого прозаїка продовжити працювати в річищі «малоросійської» тематики: «Україна – своя й не своя, рідна і все ж легко уявлювана в світі півреальної романтики як „слов’янська Авзонія”, посідає чимраз більше місце в його творчості прозовій і віршовій [157, с. 99]».

«Малоросійськість» або «українськість» митця / його текстів стали поштовхом для полеміки, що розгорнулася між російськими та українськими літературознавцями. Російські дослідники вважають беззаперечним факт, що феномен Гоголя належить російській культурі. Українські ж найчастіше намагаються втиснути письменника в кагорту українських митців, які послуговувалися у творчості російською мовою. «Перетягування» Гоголя триває і досьогодні. Не претендуючи на останню інстанцію у цій суперечці, однак хочеться поставити під сумнів цінність для української літератури в долученні у її канон цього митця. Його тексти, написані на українську тематику, найчастіше дискредитують українців як націю, створюють потрібний для імперії дискурс української колонізованої простоти, екзотичної периферійності. Національна культура навряд потребує «такого», антинаціонального за текстуальною ідеологією, письменника.

Тож, М. Гоголь презентує російському реципієнту бажану модель України через оповідача українця-простака – пасічника Рудого Панька («Вечера на хуторі близ Диканьки»), котрий намагається «...высунуть нос из своего захолустья в большой свет... [74, с. 11]».

Україна як розважальна екзотика запропонована вже в передмові до першої частини повісті. Автор описує український хутір як такий, де



«...тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... [74, с. 12]». Але наратору замало опису українських вечорниць, він потребує вписування їх – «усиновлення» в загальний російський контекст шляхом порівняння з російським балом: «Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы... [74, с. 12]».

Екзотичність / нижчість українців підкреслюється набором пропонованої автором атрибутики. Тубільний народ вирізняється найперше ледачістю. Ця риса закріплена у двох топосах – «хата» / «піч» та «шинок»: «Зевая и потягиваясь, дремал Черевик у кума, под крытым соломою сараем, вместе с волами, мешками муки и пшеницы, и, кажется, вовсе не имел желания расстаться с своими грезами, как вдруг услышал голос, так же знакомый, как убежище лени – благословенная печь его хаты, или шинок... [74, с. 46–47]».

Код-топос «шинок» також пов'язаний із наступним українським атрибутом – пияцтво. Герої повісті кожну знакову подію супроводжують алкогольним ритуалом, що стає причиною багаторазового потрапляння українців у курйозні ситуації, що формують модель українця – п'яниці-простака, над яким варто сміятися. Недаремно сам М. Гоголь у листі до О. Пушкіна вказував, що в типографії, де друкувалася книга, працівники зустрічали його «фирканням», визначаючи авторські жарти про українців «забавными».

Українська екзотичність підкреслюється варварськими родинними стосунками, коли майбутній чоловік вдається до вбивства брата своєї нареченої – епізод вбивства Івася Петром («...Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи... [74, с. 70]»), коли мати вирізняє свого сина як суперника в гонитві за статками, а син жодного разу не іменує її матір'ю (стосунки Солохи та Вакули).

Розважальна екзотичність стає спонукою до десакралізації української

історії. Наратор переносить вище згадану українську атрибутику й на козацтво, що веде до його дегероїзації. Найчастіше українські козаки – це гуляки-запорожці («Не успел пройти двадцяти шагов – навстречу запорожець. Гуляка, и по лицу видно! [74, с. 121]» або «...и тут же, подпершия в боки, несется вприсядку; зальется песней – душа гуляет!.. [74, с. 121]»), що зображаються як дикуни, які живуть на території, де «ни плетня, ни сарая порядочного, где бы поставитъ скотину или воз [74, с. 60]», крадії – «...тогда козаковал почти всякий и набирал в чужих землях не мало добра... [74, с. 60]», ледарі – «Все это было заманливо, правда; но темнота ночи напоминала ему о той лени, которая так мила всем козакам [74, с. 149]».

Десакралізація української героїчної ідентичності забезпечується ще двома чинниками: потрапляння українського значущого в ігровий контекст та російським імперським маскарадом. Гра з українським реалізується в «Пропавшей грамоте», коли гетьманська грамота, зашита в шапку, стає предметом картярської гри між посланцем і відьмами: «Слушай же! – залаяла ведьма в другой раз, – если хоть раз выиграешь – твоя шапка... [74, с. 130]». Імперський маскарад присутній і в сцені зустрічі Вакули з царицею. Перед козаками й Вакулою спочатку з'являється російський вельможа Потьомкін, який є носієм карнавальної маски українського гетьмана: «Минуту спустя вошел в сопровождении целой свиты величественного роста довольно плотный человек в гетьманском мундире, в желтых сапожках [74, с. 192]», потім запорожці іменують царицю – «матір'ю», що забезпечує маскарадну амбівалентність: російська цариця у масці української матері.

Варто звернути увагу й на підкресленні безграмотності українського народу. Говорячи про українську неписьменність, наратор згадує Батурин за «часів цариці»: «Ну, сами знаете, что в тогдашние времена, если собратъ со всего Батурина грамотеев, то нечего и шапки подставлять, – в одну горсть можно было всех уложить [74, с. 120]». У контексті української історії, коли Батурин був резиденцією гетьмана Мазепи, його соратника П. Орлика –

творця першої української конституції, українська безграмотність прочитується як потрібний імперії дискурс, історичний симулякр.

Окрім того, зі свідчень чужоземців, які подорожували Україною у різні періоди, дізнаємося, що більша частина українського населення була достатньо освіченою. Так, П. Алепський, який відвідав Україну 1654 та 1656 років, стверджував, що українське населення вирізнялося великим культурним рівнем: чоловіки та жінки вміли читати, розумілися на богослужінні й церковному співі, а також в українських землях існувала практика навчання грамоті сиріт священиками [292]. Гоголівська модель «неосвічених українців-козаків» презентує не реальність українців як нації, а імперську ідеологію, за якою колонізоване має бути нижчим.

Розуміння українського козацтва як українського епіцентру архаїчної, позацивілізаційної сили, що характеризується неучтвом або відкиданням освіти, гіпертрофованими вітальними процесами: споживання надмірної кількості їжі та алкогольних напоїв, агресивністю, – знаходимо й у повісті «Тарас Бульба».

На початку твору Бульба багаторазово підкреслює непотрібність освіти, стверджуючи, що найвагоміші знання його сини отримують у Запорізькій Січі: «Это все дрянъ, чем набивают головы ваши; и академия, и все те книжки, буквари, и философия – все это казна що, я плевать хотел на все это!... [75, с. 242]». Потрапивши на Хортицю, Остап та Андрій починають розуміти, що єдиною козацькою наукою в Січі є гульбища та бражництво: «Сечь не любила затруднять себя военными упражнениями и теряют время... [75, с. 261]» і далі «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то непрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой [75, с. 261]». Однак підтримка неосвіченості в Бульби має амбівалентний характер, адже він віддає дітей до Київської академії, карає Остапа, який намагається декілька разів утекти з навчального закладу. Окрім того, сам Бульба демонструє обізнаність у античній культурі: «Как,

бишь, того звали, что латинские вирши писал? Я грамоте разумею не сильно, а потому и не знаю: Гораций, что ли? [75, с. 245]». Ця амбівалентність наштовхує на думку, що герой – це замаскований гравець, маскою якого стає «простаки-тубілець», що вповні відповідає імперській ідеології.

У тексті багатоваріативним стає такий атрибут козаків, як агресія. Вона має позитивне та негативне смислове навантаження, а отже, є частиною героїзації та дегероїзації козацтва. Агресія при захисті своєї території – складова героїчного коду. Бульба в захваті промовляє: «Чтобы бусурменов били, и турков бы били, и татарву били бы; когда и ляхи начнут что против веры нашей чинить, то и ляхов бы били! [75, с. 245]». У той час як агресія щодо жінки («Она терпела оскорбления, даже побои... [75, с. 249]»), євреїв («...потому что как только у запорожцев не ставало денег, то удало разбивали их (евреїв. – О. Ю.) лавочки и брали всегда даром [75, с. 263]») слугує нівелюванню героїчного пафосу.

Автохтонна екзотичність у творчості М. Гоголя прочитується в контексті розуміння України як раю. Наратор топос «Україна-рай» розбиває на декілька мікро-образів, що формують загальний контекст автентичної землі, обов'язковою атрибутикою якої є, з одного боку, неосвіченість, недолугість, з іншого – екзотична пишнота.

Першим мікро-образом стає Диканька. Оповідач указує, що це те місце, куди ще не втрапила цивілізація – погані дороги: «Прошу однако ж не слишком закладывать назад руки и, как говорится, финтить, потому что дороги по хуторам нашим не так гладки, как перед вашими хоромами [74, с. 16]», але яке конденсує в собі особливе природне багатство: «Зато уже, как пожелаете в гости, то дынь подадим таких, каких вы отроду, может быть, не ели; а меду, и забожусь, лучше не сыщете на хуторах [74, с. 16]».

Другим – Сорочинський Ярмарок, кодом якого є атрибут «чого там тільки не було». Ярмарок вміщує в собі також стихійність, невпорядкованість, що стають українськими рисами: «Вам, верно, случалось

слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? [74, с. 26]».

Окрім того, українське Ельдорадо оприявлюється у розлогіх пейзажних картинах: краса української ночі («Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! [74, с. 87]»), Дніпра («Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои [74, с. 238]»).

Українська екзотична автентичність підкреслюється наївністю і простотою, що імпонують росіянам як втрачені під впливом цивілізаційних процесів риси, які потребують закріплення через винагородження. Цариці подобається Вакулине бажання подарувати своїй нареченій її черевички. Його «простодушие» викликає захват: «Право, мне очень нравится это простодушие! (...) ...предмет, достойный остроумного пера вашего! [74, с. 195]». Зауважимо, що в сцені зустрічі цариці й Вакули присутній момент загравання колонізованого до імперського з прихованим бажанням завоювання останнього. У тексті М. Гоголя оприявлено українську чоловічу амбіційність, яка реалізується спробою підкорення імперського жіночого простору («комплекс Вакули»). У свідомості Вакули відбувається підміна асоціацій, коли неприваблива російська жінка («...небольшого роста женщину, несколько дородную, напудренную... [74, с. 193]») перетворюється на «царствующую женщину», яка стає об'єктом бажання:

«Что ж, когда башмаки такие на ногах, и в них, чайтельно, ваше благородие, ходите и на лед *ковзаться*, какие ж должны быть самые ножки? [74, с. 196]».

Мотив бажання чужої / імперської жінки знаходимо й у стосунках Андрій – дочка воєводи («Тарас Бульба»). Від першої зустрічі син Бульби вирізняє дівчину-полячку як неймовірно вродливу та горду, дозволяючи їй зробити себе іграшкою – лицар для забави. Пізніше він перетворюється у лицаря-рятівника, який приносить хліб / життя. Однак, рятуючи, залишається підкореним – називає жінку царицею.

Україна як таємнича екзотика оприявлюється через багаторівневу дияволіаду. Наратор, описуючи Диканьку, вказує на присутність у ній таємничо-диявольських місць – край відьомства. Кожний хутір наділений обов'язковим проклятим місцем («В том сарае то и дело, что водятся чертовские шашни... [74, с. 29]») та відповідною символікою («...Вчера волосной писар проходил поздно вечером, только глядь – в слуховое окно выставилось свиное рыло и хрюкнуло так, что у него мороз подрал по коже; того и жди, что опять покажется *красная свитка!* [74, с. 29]»).

Ці місця – простір здійснення найзаповітніших мрій героїв – диявольський ліс, де Петрусь знаходить цвіт папороті й скарб, що стає перепусткою до шлюбу з Підоркою, будинок утоплениці, де Левко отримує листа, що примушує його батька дати дозвіл на одруження з Ганною.

Український світ стає прихистком диявольських істот. Наратор створює низку образів, що наділені демонічною силою. У «Вечере накануне Ивана Купала» зустрічаємо самого диявола, що провокує героя на вбивство: «в этом-то хуторе показывался часто человек, или, лучше, дьявол в человеческом образе [74, с. 60]», у розділі повісті «Майская ночь, или Утопленница» дівчина-самогубець («утопленница») просить допомоги в Левка й винагороджує його, чорт відносить Вакулу до Петербургу за черевичками.

Самих українців наратор також наділяє потойбічними можливостями.

Найчастіше диявольською силою володіють жінки. Це дозволяє автору десакралізувати образ української жінки як берегині роду. Така десакралізація забезпечує природність процесу «усиновлення», адже українська жіночість асоціювалася з автентичними зв'язками (родовий код, «синівство»). Помітимо, що попри диявольську сутність більшості героїнь повісті, саме жінки найменше піддаються процесу входження у чужу / російську ідентичність. Але й тут варто зробити застереження, адже російській асиміляції не піддаються жінки старшого віку – найчастіше «відьми» – наприклад, мати Вакули («Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучей по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле [74, с. 144]»), у той час як молодше покоління жінок підсвідомо прагне його – бажання Оксани отримати царські / імперські черевички: «– Да! – продолжала гордо красавица, – будьте все вы свидетельницами, если кузнец Вакула принесет те самые черевички, которые носит царица, то вот мое слово, что выйду тот же час за него замуж [74, с. 164]». Якщо в попередніх частинах повісті диявольська українська сутність ставала запорукою виконання бажань героїв – побратися з коханою дівчиною, то в стосунках «Вакула – Оксана» нею є царицине взуття, що долучає російський світ до українського диявольського.

Вирізняючи Україну як екзотичне місце, де сконденсовано репресовану цивілізацією автентичну сутність («южная первобытная Россия»), імперська ідеологія потребувала спочатку формування ідентичності українців із залученням у неї російського чинника, надалі – повної асиміляції українського в російське. У повісті «Тарас Бульба» М. Гоголь демонструє задзеркалля національних масок. Автор перетворює своїх героїв на одночасних росіян, малоросів та українців. На початку повісті дізнаємося, що козацтво – це «разгульная замашка русской природы», «явление русской силы». М. Гоголь зараховує навіть Тараса Бульбу до російського дворянства: «Тогда влияние Польши начинало уже сказываться на русском дворянстве.

Многие перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы. Тарасу было это не по сердцу [75, с. 248]».

Зображаючи самотні прогулянки Андрія під час навчання у Києві, автор говорить: «Иногда он забирался и в улицу аристократов, в нынешнем старом Киеве, где жили *малороссийские* (курсив мій. – О. Ю.) и польские дворяне... [75, с. 254]».

Із моменту перенесення дії на територію Запорозької Січі М. Гоголь розпочинає створювати багаторівневу ідентичність: козаки з'являються з «разгульного мира восточной России», їх слава розливається на всю «Украйну», а боронити від поляків вони йдуть «русскую землю».

Пошук кінцевої національної ідентичності супроводжується опозицією польського та російського. В тексті маємо розгортання цієї опозиції на рівні образу Андрія – ополяченого православного та козаків – православних з українсько-російською ідентичністю. Зауважимо, що означник «православний» є досить вагомим у контексті національного самоусвідомлення, адже він стає тим атрибутом, що дозволяє українській ідентичності стати російською (православний народ).

Процес ополячення українця сприймається як зрада, що потребує покарання. Андрій відмовляється від Батьківщини, обравши жінку-польку («Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша. Что милее для нее всего. Отчизна моя – ты! [75, с. 296]»), тим самим перетворившись на поляка («Как наибогатейший польский пан! [75, с. 300]»). Помічаємо, що Андрій, відкидаючи рідну землю, не номінує її російською, а вживає поняття «Украйна». Це наштовхує на припущення, що для М. Гоголя було неможливим укласти у вуста героя відмову від російського. Та й загалом міркування, що вітчизна – це те, що миле для людської душі, а не територія народження, стає виправданням для самого письменника, який утратив українське національне «я».



Внесення українського в російський контекст з остаточним зникненням української національної ідентичності сприймається як органічний процес. Концепт «Росія» у мікро-сміслових наративах – російська земля, російська сила, російська слава («Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!») – стає маркером, що підтверджує легітимність козацької української історії в очах імперії.

Розв'язання конфлікту ідентичностей у «Тарасі Бульбі» забезпечується часовим анахронізмом (дія, за визначенням М. Гоголя, відбувалася ще до Б. Хмельницького, а отже, про ймовірний союз із Росією не йшлося): у кінці повісті автор пророкує появу російського царя, який сформує могутню державу: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!.. [75, с. 350]».

Повість знакова для просування російського імперського дискурсу не тільки тим, що органічно переплела українську й російську ідентичності, а й зображенням українців не як нації, а спільноти. Козацьке утворення втратило своє національно-консолідуюче (державотвірне) значення, перетворившись на спілку людей, що ведуть асоціальний спосіб життя (пиятика, розбій, заперечення шлюбу), виконують дикунські ритуали (покарання за вбивство – поховання винуватця живцем у могилі вбитого), самоврядування яких базоване на індивідуальних уподобаннях, а не на стратегіях потрібності й логічності (обрання нового кошового як помста Бульби попередньому).

### **3.2. Імперський погляд на українську історію: візія О. Пушкіна**

Імперський дискурс потребує легітимізації через трансформацію колоніального досвіду в текст. Російські художні «колоніальні архіви» з'явилися у період романтизму. Таке запізнення вмотивоване тим, що процес розширення імперської території випереджав її культурний розвиток.

Імперський досвід як текст у російській версії відмінний від західноєвропейського. Європейський орієнталізм – це найчастіше наукова практика, яка покликана розповісти європейцям про їх колонії. Російські тексти, що оприявлюють імперську парадигму, наповнені романтичним баченням як завойованої території – «рай», заселений «дивними тубільцями», так і дій самих завойовників – завоювання як любовна пригода (наприклад, у текстах М. Лермонтова). Це веде до романтизації / героїзації імперських дій загалом.

Легітимізації імперського дискурсу на українській території (а також у Польщі, на Кавказі) сприяє явище панславізму (поняття вперше було вжито чехом Я. Геркелем у 1826 році), що з'являється в кінці XVIII – на початку XIX століть. Воно виникає як культурна та політична ідеологія, що мала за мету об'єднання слов'янських народів. Перемоги Російської імперії у війнах (турецька кампанія, наполеонівська війна) призводять до поширення думки про потребу формування політичного об'єднання слов'ян навколо єдиного центру – Росії. Проекти гегемонії Російської імперії у слов'янському ареалі створюються М. Погодіним, А. Самборським, В. Малиновським та іншими.

Все сприяє виникненню міфу про російське месіанство, за яким православна Росія має стати захистом для слов'ян перед ворожим католицьким «західним світом»: ідеї російських слов'янофілів І. Киреєвського, О. Хом'якова, К. Аксакова.

Першим творцем вишуканого консолідаційного імперського міфу став О. Пушкін. Він легітимізував імперські дії на Кавказі, зобразивши російського воїна не як завойовника, а як героя, що несе не руйнування, а цивілізацію недолугому кавказькому народові: «Подібно до французьких та британських імперських учасників експедицій, які описували подорожі до далеких частин світу, йому (О. Пушкіну. – О. Ю.) був властивий зверхній підхід цивілізованого європейського спостерігача, який відвідує дикі землі, що ніколи не долучалися до писемної культури і не мали національної

свідомості [317, с. 104]».

Подібну матрицю поетом було застосовано й щодо України. Відмінність у тому, що легітимність російської імперської експансії на територію українських земель стосувалася не сучасного (Україна вже була частиною імперії), а минулого. Задля романтизації імперських дій щодо України, утвердження права на українські землі О. Пушкін використовує українську історію, пропускаючи її крізь призму російської ідеології. Поет вдається до маніпулювання українським минулим, розставляючи потрібні імперії акценти.

У поемі «Полтава» О. Пушкін використовує епіграф із поеми Дж. Г. Байрона «Мазепа», у якому англійський романтик фатумом вмотивовує програш шведів й українського гетьмана:

The power and glori of the war,  
Faithless as their vain voteres, men,  
Had pass'd fo the triumphant Gzar

Byron [274, с. 87].

Цей епіграф може слугувати антитезою до наступного викладу історії О. Пушкіним. Якщо англійський поет говорить про каверзи долі, то російський – визначає перемогу Петра I як закономірність, обумовлену величиною Російської імперії.

В обох поемах образ Мазепи розглядається крізь призму його любовної історії. Для Дж. Г. Байрон розповідь Мазепи про кохання слугує засобом для розкриття характеру героя, у якому превалюють мужність, відданість коханій, сила. Англійський поет неодноразово наголошує, що перед читачем славний воїн, володар над собою подібними:

Мазепа стелиться в журбі.  
І сам він був, як дуб-титан,  
Землі козацької гетьман [18, с. 209].

О. Пушкін також звертається до любовної історії вже літнього гетьмана Мазепи до дочки Кочубея. Зауважимо, що в пізніших відгуках на поему його сучасниками суперечки навколо постаті Мазепи переважно розгорталися у площині історії кохання. Російська інтелігенція недовірливо поставилася до можливості любові між старим чоловіком і дівчиною, у той час, коли зрадливість гетьмана сприйнялася як така, що не потребує обговорення. Бачимо це з відповідей О. Пушкіна на закиди критиків: «Они, во-первых, объявили мне, что отроду никто не видывал, чтоб женщина влюблялась в старика, и что следственно любовь Марии к старому гетьману (NB: исторически доказаная) не могла существовать [273, с. 336]». О. Пушкін любов номінує «коварством» та старечим «сладострастием». Гетьман нагадує старого Мефістофеля, який спокушає повну чеснот дівчину:

В младай Марии почтена:

Везде прославилась она

Девницей скромной и разумной [274, с. 89].

Після спокуси дочка Кочубея перетворюється на хтиву жінку, яка зганьбила себе коханням до гетьмана-зрадника.

Таким чином, відбувається десакралізація української історії, коли знакова для неї постать не замовчується імперією, а навпаки, презентується, але як недолуга, що стає простором для тлумачення подій навколо цієї постаті як низки помилок, а реакція імперії на ці події виглядає логічним покаранням.

О. Пушкін малює непривабливий образ Мазепи на зовнішньому й на внутрішньому рівні. Він постійно акцентує увагу на його вікові, тим самим протиставляючи молодості й силі царя. Дії гетьмана російський поет вмотивовує не благородними рухами душі, а потягом до лиходійства. Для нього гетьман є тим, хто не знає справжньої любові, а також власної батьківщини:

...Что он не любит ничего,  
 Что кровь готов он лить, как воду,  
 Что презирает он свободу,  
 Что нет отчизны для него [274, с. 94].

Зауважимо, російський поет презентує образ Мазепи-зрадника вже на початку поеми, тобто до моменту здійснення самої зради. У свідомості О. Пушкіна український гетьман не мислимий поза такими уявленнями. Дізнаємося, що в час загострення стосунків між росіянами та шведами в Україні з'являються настрої спротиву Росії. Але коли молодше покоління козаків демонструє свої погляди напозір, то гетьман Мазепа, за версією О. Пушкіна, не просто приховує свою позицію, а хитрує: впевнює старше покоління козацтва, що не збирається переходити на бік шведів супроти Петра I, з молодшим говорить про ймовірну свободу:

С какой доверчивостью лживой,  
 Как добродушно на пирах  
 Со старцами старик болтливый,  
 Жалеет он о прошлых днях,  
 Свободу славит с своевольным,  
 Поносит власти с недовольным,  
 С ожесточеньем слезы льет,  
 С глупцом разумну речь ведет! [274, с. 94].

Дії Мазепи супроти Петра I О. Пушкін розцінює не як бажання незалежності Україні, а як зраду Росії. У російського поета Україна не мислима поза Російською імперією, тому для нього не йдеться про потребу її незалежності, а будь-які кроки у бік незалежності асоціюються зі зрадою. Поет, зображуючи гетьмана Мазепу, використовує два ідеологічно заангажовані наративи – «презирает он свободу» та «нет отчизны», через які кодифікує українсько-російські стосунки: тільки відданість Російській імперії може дати колонізованому народу відчуття свободи й батьківщини.

Дії Мазепи О. Пушкін розуміє як особисту помсту за образу Петра I (маємо вплив «Історії Русовъ», з якою був знайомий російськи поет і у якій присутнє саме таке тлумачення вибору українського гетьмана):

Я слово смелое сказал.

Смутились гости молодые...

Царь, вспыхнув, чашу уронил

И за усы мои седые

Меня с угрозой ухватил.

Тогда, смирясь в бессильном гневе,

Отмстить себе я клятву дал... [274, с. 120].

Цікаво, що потрактування зради в поемі О. Пушкіна амбівалентне. Вирізняючи позицію Мазепи як зраду, він, однак, обминає називати зрадниками Кочубея, Іскру, які, після втечі Марії, відсилають гінця до Петра I, щоб розповісти про дії українського гетьмана. Український колабораціонізм у поемі отримує позитивне смислове навантаження: Кочубей не зраджує Мазепу, бо «он зла Мазепе не желает...», а лише благородно мститься за безчестя дочки. Й знову складні перипетії української історії потрапляють в ігровий контекст «лавсторі» – листа Петру I везе молодий козак, що був закоханий у Марію. Створюється коло дегероїзації історії, коли колаборанти перетворюються на благородних і вірних російських підданих, а українські герої – ворогів як Росії, так і України: Мазепа (закоханий зрадник – індивідуальні мотиви протистояння Росії) – Кочубей (благородний месник – індивідуальні мотиви зради України) – молодий козак (нещасливий коханець – інструмент помсти). Зауважимо, що проміжне місце в цьому протистоянні «титанів» – «Мазепа – Кочубей» – належить молодому поколінню козаків (закоханий гонець), що дозволяє О. Пушкіну архівувати українську самостійність як еру, яка закінчується, адже на місце «титанів» приходять покоління українців, якими можна маніпулювати, що потребують владної руки.

Підтвердженням цього є й епізод, у якому описано умонастрої українців напередодні російської війни зі шведами. Російський поет окреслює позицію молодого покоління козаків як дитячу, тобто таку, що потребує батьківської опіки та настанови. Обираючи емоційно-негативну лексику, О. Пушкін описує настрої козацтва. Він маркує молодих козаків як тих, хто «...роптали, треба зичливо [274, с. 92]». Однак поет одразу ж виправдовує «легкомысленный восторг» козаків, списуючи його на молодість і недосвідченість. Він обирає моралізаторський тон, нагадуючи їм про важливі для Російської імперії, а за його логікою – і для України, історичні події – підписання «святих» угод між Московією і Б. Хмельницьким.

На роль «батька» для молодого покоління українських козаків обрано російського царя. Недосвідченості молодого козацтва та підлій натурі старого гетьмана О. Пушкін протиставляє зрілість і розсудливість Петра I. Російський поет розумів потребу імперії у створенні пантеону богообраних російських правителів, тому цар Петро I подається ним як намісник Бога на землі, а війна зі шведами – освячена Богом:

Выходит Петр. Его глаза

Сияют. Лик его ужасен.

Движенья быстры. Он прекрасен,

Он весь, как божия гроза [274, с. 121].

Любовний дискурс як основна матриця для прочитання подій Полтавської битви остаточно окреслюється у другій частині поеми. О. Пушкін пропонує діалог між Мазепою та дочкою Кочубея, в якому гетьман ділиться своїм бажанням незалежності української землі, створення могутньої держави під своєю владною рукою. Здавалося, цей епізод мав би слугувати позитивним тлумачем наступної «зради» Мазепи – український гетьман прагне свободи для своєї Батьківщини. Але О. Пушкіну вдається спотворити можливий позитивний аспект за

допомогою обрамлення слів Мазепи про незалежність України. Таким обрамленням слугує початок і кінець діалогу. Розмова між гетьманом і Марією розпочинається сваркою, у якій коханка закидає гетьману зраду з іншою. Знову маємо повернення до любовної історії. Після слів Мазепи «Но независимой державой / Украине быть уже пора» у Марії вихоплюється: «Ты будешь царь земли родной!», що понижає національний пафос до фарсу – егоїстичного бажання старого гетьмана стати царем.

Остаточне заміщення історично-героїчного коду любовним відбувається у кінці поеми. Поет говорить про історію Мазепи як про давно забуту українцями, придатну бути лише забавкою для українських молодниць:

Слепой украинский певец,  
 Когда в селе перед народом  
 Он песни гетмана бренчит,  
 О грешной деве мимоходом  
 Козачкам юным говорит [274, с. 126].

Потрактуючи дії Мазепи як зраду, а не як стратегічний хід заради власної держави, О. Пушкін обминає непривабливі для Російської імперії події з історії. Наприклад, він зовсім не згадує про зруйнування гетьманської резиденції – Батурина та страти місцевого населення. Образами Кочубея, старого Палія російський поет доводить, що дії Мазепи абсурдні, а українці добровільно й радо приймають владу російського царя. Така фільтрація історії зустрічається не тільки в «Полтаві». Вдається до неї О. Пушкін і в зображенні подій на Кавказі. Російський поет «забуває», що у свій час Росія так само стала зрадницею щодо Грузії заради інтересів власної держави (відступ Катерини II від свого союзника по війні з Туреччиною грузинського правителя Іраклія II, під час небезпеки для грузинів у військовій кампанії персів супроти них).



У поемі можемо простежити дзеркальність української та російської історії, коли замовчувані поетом дії Петра I після поразки Мазепи й шведів виринають в українському дзеркальному відображенні. О. Пушкін свідомо не звертається до подій після Полтавської битви – час обрання нового українського гетьмана й історії з Полуботком, якого Петро I називав «другим Мазепою». Підсвідомо ж він накладає сюжет «Петро I – Полуботок» на сюжет «Орлик – Кочубей» (історія про скарб). Під час допиту Кочубея Орлик намагається змусити його вказати місце, де знаходиться скарб:

Мы знаем,  
 Что ты нечестно был богат;  
 Мы знаем: не единый клад  
 Тобой в Диканьке укрываем.  
 Свершиться казнь твоя должна;  
 Что ж? отвечай [274, с. 103].

Попри проімперську орієнтацію О. Пушкін, однак, завбачний у тлумаченні політичних подій того часу. Це дозволяє йому перенести акценти з політики на любовну історію Мазепи та його бажання особистої помсти. Однак поет інколи вдається до необережних маркерів, називаючи українців васалами, тим самим демонструє справжній розподіл ролей: Росія – імперський центр, Україна – країна васалів, або колонія.

Розповідаючи про умонастрої в Україні напередодні битви, поет зазначає, що Мазепі було проголошено анафему, українці бажали його усунення від влади:

Кто опишет  
 Негодованье, гнев царя  
 Гремит анафема в соборах;  
 Мазепы лик терзает кат  
 На шумной раде, в вольных спорах

Другого гетьмана творять [274, с. 118].

Це формує відчуття приреченості українського гетьмана і шведського війська, створює поле розриву між Мазепою й українським народом. Воно доповнюється діалогом між Мазепою та Орликом у ніч перед боєм, коли гетьман висловлює сумнів у правильності вибору, називає шведського короля «мальчиком бойким», а Орлик пропонує зрадити Карла та знову перейти на бік Петра I.

Можемо ствердити, що О. Пушкін у межах художнього тексту формує історичний симулякр, тим самим легітимізуючи імперську експансію. Окрім того, він остаточно закріплює в російській та українській свідомості образ зрадливого гетьмана Мазепи, що обумовлює появу поняття «мазепинці». Під цим маркером розуміється категорія українців, які зарекомендували себе як противники проросійської орієнтації. М. Шкандрій, спираючись на дослідження А. Капелера, вказує, що спочатку така частина українського населення номінувалася черкесами, але після «...повстання Івана Мазепи 1708 р. їх усіх колективно затаврували як *мазепинців*. Цей термін відродили наприкінці XIX ст., коли прихильників національного руху називали неомазепинцями [353, с. 48-49]».

Радянська імперія, яка успадкувала міфи царської Росії, залишає недоторканим імперський погляд на постать гетьмана Мазепи. В історичних розвідках він фігурував як гетьман, що перейшов на бік шведів під час Полтавської битви. За ім'ям Мазепи було стабільно закріплено маркер зрадника. Зауважимо, що з прийняттям незалежності України та переглядом історичних подій і історичних постатей ситуація кардинально не змінилася. Російські науковці у переважній більшості продовжують асоціювати постать гетьмана з відступником. Винятком є дослідження російського науковця Тетяни Таїрової-Яковлевої, яка розглядає постать Мазепи не у звичному контексті «герой – антигерой», а як неординарну

особистість, із суперечливим світоглядом, націленим на сприяння розвитку української нації [307].

Цікаво, що й в українській свідомості гетьман Мазепа постає неоднозначно. Якщо нематерикова українська інтелігенція визнає за ним право на національного героя, то материкова сприймає його лише як одного з гетьманів, що сприяв розвитку власного народу.

### **3.3. Небезпечне імперське прикордоння: візія М. Лермонтова**

Російська імперська географія містить території, які можемо номінувати «імперським прикордонням». Одним із таких місць була Тамань, або Тмутаракань, яка в XIX столітті вирізнялася суперечливою національною ідентичністю й уявлялася імперією місцем загадковим (за М. Шкандрієм – «загадкова колонізована ідентичність») та ворожим. Яскраво імперська рецепція Тамані презентована в однойменній повісті М. Лермонтова (мемуаристи свідчать, що в основу сюжету твору були покладені особисті враження автора під час перебування восени 1837 року в Тамані).

Суперечливість ідентичності пов'язана з історіями завоювання цього краю. У свій час Тмутаракань належала грекам, татарам. Після розгрому Хазарського каганату в 965 році київський князь Святослав приєднав її до Русі. Під час правління Катерини II вона стає частиною Російської імперії. Отже, на момент XIX століття у Тамані поєднувалися декілька національних ідентичностей: грецька, татарська, російська, українська.

Після зруйнування Запорізької Січі у 1775 році відбулося два переселення козаків. Спочатку частина козацтва перебирається на Дунай, де утворюється за турецької протекції Дунайська Січ, далі – переселяються на Тамань та Кубань. З 1792 року Тамань стає місцем базування козацької флотилії, територією чорноморських козаків, які, пам'ятаючи минуле, намагаються дистанцюватись від імперії, частково зберігаючи власну

незалежність, мову, культуру. Все це сприяє закріпленню української ідентичності, формуванню ворожості до представників імперії. Печорін (з «Героя нашого часу») / сам автор відчуває цю ворожість на декількох рівнях: ворожа «не-імперська» ідентичність, ворожа територія, ворожа нарація.

Зауважимо, що розуміння колонізованого краю як ворожого місця присутнє у всіх повістях, що входять у структуру твору «Герой нашого часу». М. Лермонтов сприймає національну атрибутику колонізованого як зло, наділяючи представника імперії – росіянина – благородним умінням пристосовуватися / приймати примітивну культуру. Дізнавшись про помсту Казбіча за викрадення коня (вбивство батька Азамата), оповідач розмірковує: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения [200, с. 474]».

Печорін – типовий для XIX століття представник імперії: офіцер-загарбник, який легітимізує імперську експансію, надаючи їй романтичного флеру. Обов'язковим атрибутом такої романтичної легітимізації є зображення колонізованого світу крізь призму любовної історії. Однак Печорін, потрапивши на Тамань, переживає серію імперських розчарувань. Найперше він – представник імперії – залишається чужим на колонізованій ним / його імперією території. Чужинство закріплюється різновекторними суперечливими одна щодо іншої національними ідентичностями, що ворожу до російського офіцера: «Скоро показалась вдали лодка, быстро приблизилась она; из нее, как накануне, вышел человек в татарской шапке, но острижен он был по-

казацки, и за ременным поясом его торчал большой нож [200, с. 508]». Окрім того, на фіаско очікує й любовна пригода.

Традиційно імперський сюжет має базуватися на любовній історії, де є вона – жінка-тубілка, він – представник імперії (найчастіше військовий) та певні обставини чи персонажі, що перешкоджають закоханим. У «Героеві нашого часу» цей сюжет апробований у повісті «Бэла». В «Тамані» відбувається модифікація імперської «лавсторії». Принцип, артикульований у словах Печоріна до Бели: «...ведь ты знаешь, что рано или поздно ты должна быть моею... [200, с. 472]», припиняє діяти, адже з'являється третя персона – він, чоловік-тубілець.

Спочатку історія розгортається за правилами імперської любовної гри між колонізатором і колонізованим. Печорін, зустрівши жінку-тубілку, наділяє її відповідною атрибутикою: дивна й незрозуміла («Старное существо! На лице ее не было никаких признаков безумия; напротив, глаза ее с бойкою пронизательностью останавливались на мне, и эти глаза, казалось, были одарены какою-то магнетической властью, и всякий раз они как будто бы ждали вопроса [200, с. 505]»); дитина, що потребує захисту («...я вообразил, что нашел Гетеву Миньону... [200, с. 505]»), спокусниця, яка пропонує себе з любові («...как вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятьях со всею силою юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо: „Нынче ночью, как все уснут, выходи на берег”, – и стрелою выскочила из комнаты [200, с. 506]»). Однак із появою загрози чоловікові-тубільцю («ты видел – ты донесешь»), любовна історія завершується програшем імперського офіцера. Дівчина запрошує Печоріна на нічну прогулянку човном, маючи намір утопити його: «...она как кошка вцепилась в мою одежду, и вдруг сильный толчок едва не сбросил меня в море. Лодка закачалась, но я справился, и между нами

началась отчаянная борьба... [200, с. 507]». Схема «тубілка – імперський офіцер / щасливий коханець» заміщується схемою «тубілка – імперський офіцер / ошуканий коханець – тубілець / щасливий коханець».

Зауважимо, що в любовній історії ворожість колонізованого світу оприявлюється від початку. Печорін інтуїтивно відчуває, що жінка-тубілка не вписується в імперську систему координат: вона не покірний об'єкт домагань (як Бела), а та, яка щось приховує / хитрує («...в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное... [200, с. 505]»).

Символом ворожого до імперії простору стає і сама територія Тамані. Печорін наділяє її рисами, що іманентні для колонізованого: «тридев'ята земля» – далекий край, російське прикордоння; дивність і примітивність; місце поза цивілізацією, населене неосвіченими / дикими людьми: «Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России. (...) Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал спросонья диким голосом... [200, с. 499]».

Тамань як гинле місце, в якому концентруються знаки, яких не може прочитати наратор, оприявлюється у мікрообразі дому, де «нечисто». Печорін, потрапивши в будинок, акцентує увагу на відсутності в ньому ікон, що підсилює маркер «нечистий», уводить дім у коло світу таємничого зла («Я взошел в хату: две лавки и стол, да огромный сундук возле печи составляли всю ее мебель. На стене ни одного образа – дурной знак! В разбитое стекло врывался морской ветер [200, с. 500 – 501]»). Це зло набуває жіночої атрибутики – відьомства, створюючи схему взаємодії «імперія / чоловік – колонія / жінка» (власницею будинку є стара, поруч якої живе дивна дівчина). Імперський чоловік намагається розчаклувати / підкорити «нечистий» жіночий простір: Печорін здійснює нічну подорож, під час якої дізнається про зв'язок господинь дому з контрабандистами.

Однак героєві не вдається розкодувати колонізований світ. Його дії ведуть до руйнування злагодженої системи існування: дівчина змушена разом із Янком-контрабандистом покинути дім, залишивши напризволяще сліпого хлопчика-помічника: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... [200, с. 509]».

М. Шкандрій, коментуючи роздуми героя після нічної пригоди, зазначає: «Наприкінці оповідання офіцер, усвідомивши ситуацію, шкодує, що порушив непевне існування громадки, з якою зіткнувся, і членів якої називає „чесними контрабандистами”, він висловлює бюрократичну зневагу до жалюгідного життя простолюду, яке він збаламутив, служачи в імперії... [353, с. 103]» та «Схему, де після спокушання ідуть докори сумління та напівсире самовиправдання, перенесено тут на українську колонію [353, с. 103]». Мусимо не погодитись із поглядом дослідника. На нашу думку, в роздумах Печоріна оприявлюється захисна реакція. Неможливість зрозуміти / підкорити Тамань потребує в свідомості імперського офіцера заміщення / виправдання. Переживаючи підсвідоме розчарування від невдалої спроби підкорити колонізований світ, Печорін надає тубільцям ідентичності, яка була йому зрозуміла й усувала атрибут непізнаної загадковості, – «честные контрабандисты» (які, однак, викрадають його речі: «Увы! моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал – подарок приятеля – все исчезло. Тут-то я догадался, какие вещи тащил проклятый слепой [200, с. 509]»); перекладає провину на фатум («И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну! [200, с. 509]»); одягає маску відстороненого споглядача («Да и какое дело мне

до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!... [200, с. 509]»).

У повісті мова також стає простором відчуження / роз'єднання імперії та колонії. Мовлення сліпого хлопчика вказує на суперечливу, незрозумілу для Печоріна ідентичність: із російським офіцером він говорить українською мовою, з дівчиною російською: «Последовало молчание; меня, однако, поразило одно: слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски [200, с. 502]». Відштовхування на рівні мови присутнє й у спілкуванні між Печоріним та старою і дівчиною. Стара жінка відповідає офіцерові лише тоді, коли виникає потреба захисту «свого» (сліпого хлопчика), за відсутності такої потреби вона прикидається глухою («Старуха на все мои вопросы отвечала, что она глуха, не слышит [200, с. 503]»). Мова ж дівчини взагалі видається Печоріну загадковою («загадочные речи»). Наратором оповіді (Печоріним / самим автором) колонізована земля розуміється як екзотичний і ворожий простір («Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить [200, с. 499]»), сповнений хитруванням: він не вірить у сліпоту хлопчика («В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью? Но что делать? я часто склонен к предубеждениям... [200, с. 500]»), вирізняє глухоту старої як ошуканство.

Таким чином, герої оповіді, з одного боку, перебувають у межах імперського мовного простору, з іншого – сприймаються носієм імперської мови як ворожі, наділені подвійною мовною ідентичністю.

### **3.4. Українська історія в контексті імперської двозначності**

XIX століття для Російської імперії стає не тільки часом закріплення та легітимізації імперської експансії у культурі, а й формування контрадискурсу, щоправда, націленого здебільшого не на колонізаторські дії,



а на самодержавство. Презентантами контрадискурсу стали представники декабристського руху («Союз спасіння» у Києві, «Союз благоденства» спочатку у Москві, потім у Петербурзі, «Північне товариство» у Петербурзі, «Південне товариство» у Тульчині, «Товариство об'єднаних слов'ян» у Новограді-Волинському).

Вагомою частиною цього контрадискурсу була українська тематика: «У 1820-х роках читачі, знайомі з творами декабристів, які оспівували свободу індивіда та політичні свободи, вважали новгородське віче та українського виборного гетьмана за приклади демократичної традиції, яку ще можна відновити [353, с. 164]». М. Зеров виокремив чинники, що спричинили хвилю російського зацікавлення українською культурою починаючи з 20-х років XIX століття. Він уважав, що найперше російську інтелігенцію вабила Україна як романтичний край, колоритний своїми степовими пейзажами. Також «...спогади про колишню соціально-політичну боротьбу на Україні, сприймані через „Историю Руссов” псевдо-Кониського (яку так високо ставив Пушкін), давали ґрунт „вольнолюбивым мечтам” поетів [157, с. 102]».

Однак, на нашу думку, в цей період українська історія, культура потрапляють у зачароване коло імперської маніпуляції, що вирізнялася подвійним дискурсом: проімперським та антисамодержавним. Російські письменники зверталися до української теми як джерела, що містить досвід боротьби з чужоземною експансією. З одного боку, вона дозволяла міфологізувати саму боротьбу проти утисків свободи, з іншого – втрапляла в контекст російської імперської двозначності: боротьба українців з поляками, турками ставала полем легітимної героїзації, простір українсько-російських взаємин залишався недоторканим (Україна не мислима поза Росією).

Декабристи, скориставшись українським історичним минулим, у жодному разі не обговорювали ймовірності вивільнення України з-під узурпації імперії. Декабристські ідеологи, формуючи власне бачення

майбутнього Росії, вказували на можливість її перетворення у конституційну монархію, федерацію п'ятнадцяти держав – «Конституція» М. Муравйова; централізовану республіку – «Руська правда» П. Пестеля, але без зміни тогочасних кордонів, без відділення «інших» народів, що утворювали простір Російської імперії.

Зауважимо, що досить амбівалентно в контексті історії українського права виглядає політична праця П. Пестеля. Свою «Руську правду» він базував на пам'ятці Русі – періоді формування першої української державності, у той час як конституційний проект декабриста не має жодного натяку на самостійність українського державотворення. Натомість П. Пестель убачав, що народи, які населяють російську державу, мають асимілюватися в єдиний російський народ. Автор «Руської правди» початку ХІХ століття вживає поняття «руський», що для нього збігається з російським.

Імперську двозначність знаходимо в текстах на українську тематику К. Рилєєва. У поемах «Войнаровский», «Наливайко», думі «Богдан Хмельницький» поет презентує амбівалентний погляд на історію України, можливість її незалежності. Знаходимо декілька варіантів концепту «Україна»: Україна як слава й воля, Україна як колонія, Україна як патріархальна ідилія.

Перший та другий концепти пов'язані з козацькою громадою: Запорізьку Січ він називає вільною («За Сечь свободную стоятъ... [276, с. 164]»).

У думі «Богдан Хмельницький» поет вдається до романтичної міфологізації боротьби українців супроти поляків під проводом Б. Хмельницького. Дума містить елементи «тексту в тексті»: вона розпочинається короткою розвідкою про життя українського гетьмана. У ній автор вибудовує цікавий подієвий ланцюг – від мотиву українського повстання проти поляків (особиста помста Б. Хмельницького: «Чаплицкий,

захватив селение, похитил у него подругу и высек плетью малолетнего его сына. Хмельницкий поехал в Варшаву, жаловаться, но не нашел управы. Тогда он поклялся отомстить всем полякам [276, с. 136]») до наслідків (перехід українців під протекторат російського царя: «Поляки заключили с малороссиянами и запорожским войском мирный договор под Белою Церковию; но, несмотря на сие, не упустили случая оскорблять их. Сии притеснения заставили Хмельницкого просить российского государя о принятии его с войском в подданство... [276, с. 137]»). К. Рилеев закінчує історичну довідку тлумаченням імені гетьмана: «За освобождение отчизны его прозвали *Богданом*, т. е. богом дарованным избавителем [276, с. 137]»). Розвідка сприяє створенню історії Б. Хмельницького, вузловими моментами якої є помста полякам / Чаплінському та злука з Росією, що формує імперський героїчно-міфологічний концепт звільнення українського народу.

Текст поеми стає поетичним варіантом історичної розвідки. Традиційно для російської імперської романтичної рецепції українське національне потрапляє в ігровий контекст любовної історії: майбутній гетьман, порятований закоханою у нього дружиною ворога, повертається в Україну й піднімає повстання проти поляків. На нашу думку, це призводить до заниження національного пафосу: Б. Хмельницький змінює дві різні за своїм ціннісним навантаженням маски – герой-месник, який буде захищати честь українського жіноцтва / викраденої дружини («Отмстит убийства и хищенье, / Бесчестье жен и дочерей! [276, с. 137]») та герой-коханець, який пристає на першу ж пропозицію жінки ворога («Я полюбила – и пылала / Из сих оков тебя извлечь; / Я связь с тираном разорвала; / Будь мой!» – «Я твой!» – «Прими свой меч!» [276, с. 139]»).

Погляд К. Рилеева на ймовірну свободу України / козацької громади двозначний. Коли об'єктом оповіді є українсько-польські взаємини (поема «Наливайко»), він прочитує їх в імперській системі координат, за якою, поляки уявляються ворогами-колонізаторами, а українці – колонізованими:

Едва возникнувший из праха,  
 С полуразвенчанным челом,  
 Добычей дерзостного ляха  
 Дряхлеет Киев над Днепром [276, с. 200].

Автор говорить про потребу позбутися польського колоніального ярма. Українці, які борються проти польської експансії, номінуються К. Рилєєвим героями, їх мовлення сповнене патріотичним пафосом:

Ты прав, мой друг, люблю родных,  
 Мне тяжело видеть их в неволе,  
 Всем жертвовать готов для них,  
 Но родину люблю я боле [276, с. 204].

Негативне ставлення до поляків у контексті українсько-польських взаємин вмотивовується не стільки усвідомленим бажанням свободи української нації, скільки підсвідомою російською ворожістю щодо Польщі, яка вирізнялася суперником Росії у володінні українською територією. Не дивно, що зрідка автор «забуває» про український контекст. Це спричинює понятійну плутанину: Наливайко бажає звільнення Малоросії, «України» (у ХІХ столітті ці назви стосувалися різної території), але заселеної росіянами:

Чтоб Малороссии родной,  
 Чтоб только русскому народу  
 Вновь возвратитъ его свободу...  
 і далі:  
 Мне ад – Украину зреть в неволе,  
 Ее свободной видеть – рай! [276, с. 205].

Авторська амбівалентність щодо української історії з'являється, коли К. Рилєєв говорить про українсько-російські стосунки (поема «Войнаровский»). У цьому контексті українська козацька вольниця розуміється лише як архаїчне славне минуле, звертаючись до якого автор дозволяє своїм героям називати росіян москалями й ворогами:

Ее тоски не зрел москаль –  
 Она ни разу и случайно  
 Врага страны своей родной  
 Порадовать не захотела... [276, с. 188].

У поемі «Войнаровский» українська свобода як неможлива в сучасному для автора світі архаїка кодується двома станами головного героя: ностальгія та залежність. К. Рилєєв неодноразово підкреслює, що Войнаровський тужить за рідною землею:

И с видом нестерпимой муки,  
 В волненьи сильном он сказал:  
 «О край родной! Поля родные!  
 Мне вас уж боле не видать;  
 Вас, гробы праотцев святые,  
 Изгнаннику не обнимать [276, с. 167].

Ідея української залежності як фатальної константи конденсується у фінальній сцені поеми: Войнаровський помирає, так і не скориставшись дозволеною йому свободою.

К. Рилєєв обережний у коментуванні дій російських можновладців. Войнаровський із захопленням говорить, що Петро I силою розуму здатен перемогти ворогів Російської імперії: «Но все усилия тщетны были: / Их ум Петров преодолел... [276, с. 180]». Окрім того, письменник відкидає / забуває неприємні для російської імперської свідомості події, особливо ті, що вказують на російську жорстокість щодо України. Так, Войнаровський не озвучує розправу над Батурином. Гетьманська резиденція представлена радісною землею, що приймає російську узурпацію:

Я из Батурина недавно, –  
 Один из пленных отвечал: –  
 Народ Петра благословлял  
 И, радуясь победе славной,

На стогнах шумно пировал;  
Тебя ж, Мазепа, как Иуду,  
Клянут украинцы повсюду... [276, с. 181].

Подвійний погляд К. Рилєєва й на російську експансію. Він остерігається тлумачити її як однозначне добро, але через оповідь головного героя виказує сумнів, чи так погано українцям під протекцією російського царя:

Что случилось с родиной моей?  
Кого в Петре – врага иль друга  
Она нашла в беде своей? [276, с. 185].

Сумнів знімається у кінці поеми. Міллер приносить звістку про помилування племіннику гетьмана Мазепи. Міркуючи про перспективу вільного Войнаровського, він зазначає:

...Лети в родимые края!  
Там ждут тебя, в стране прекрасной,  
Благословенье земляков,  
И круг друзей с душою ясной,  
И мирный дом твоих отцов! [276, с. 190].

Україна концентрується у топосах прекрасної країни та мирного дому, що оптимізує її колоніальне становище й дозволяє здогад про позитивність перебування української землі в складі Російської імперії.

Звертаючись до знакових для України історичних постатей, письменник демонструє свій погляд у двох нараціях: авторській та героїв-українців. Авторський погляд збігається з імперським. К. Рилєєв до поеми додає життєпис Мазепи, написаний його другом О. Корніловичем, у якому українського гетьмана презентовано як зрадника, хитрого й підступного: «Замыслив измену, повелитель Малороссии почувствовал необходимость притворства. Ненавидя россиян в душе, он вдруг начал обходиться с ними самым приветливым образом; в письмах своих к государю уверял он более

чем когда-нибудь в своей преданности, а между тем потаенными средствами раздувал между козаками неудовольствие против России [276, с. 161]». Дії Мазепи пояснюються не любов'ю до Батьківщини, а честолюбством: «Низкое, мелочное честолюбие привело его к измене [276, с. 162]».

Той самий погляд знаходимо й у коментарях до першої частини поеми: «Между тем коварный Мазепа, завистливый к славе, жадный к богатству, недоверчивый к силе Самуся и Палея, своих соперников, старался очернить их в глазах Петра Великого [276, с. 196]».

«Текст у тексті», що застосовує письменник у поемі, створює поле роз'єднання між вставними конструкціями (історичні довідки О. Корніловича, О. Бестужева) та самою поемою, яка побудована на мовленні головного героя. Це створює простір амбівалентності, який дозволяє К. Рилєєву маскувати власну позицію, ухилятися від однозначності у тлумаченні українського намагання здобути незалежність.

Двозначністю вирізняється мовлення героїв-українців. Наприклад, Войнаровський, з одного боку, висловлює сумнів щодо гідності Мазепи: «Не знаю я, хотел ли он / Спасти от бед народ Украины / Иль в ней себе воздвигнуть трон, – / Мне гетман не окрыл сей тайны [276, с. 182]», з іншого – відтворює мовлення гетьмана, в якому він зізнається, що ладен жертвувати власною честю заради України: «Но я, но я, пылая мезтью, / Ее спасая от оков, / Я жертвовать готов ей честью... [276, с. 177]». У словах Мазепи виринає також спроба примирити свої дії з імперською відповіддю на них: «И Петр и я – мы оба правы... [276, с. 181]».

Цікаво зображено останні хвилини життя Мазепи. З мовлення Войнаровського дізнаємося, що гетьман помирає, страждаючи від докорів сумління – йому ввижається то Кочубей із Іскрою, то Петро I:

Меня и Орлика он звал

И, задыхаясь, уверял,

Что Кочубея видит с Искрой.

І далі:

То в ужасе порой с одра

Бросался он в мои объятья:

«Я вижу грозного Петра!

Я слышу страшные проклятья! [276, с. 183].

Останні слова гетьмана загалом прочитуються неоднозначно. Мазепа промовляє «О, Петр! О, родина! [276, с. 184]», що може розцінюватися як каяття в контексті попередніх докорів сумління або передбачення страшного майбутнього української землі під узурпацією Росії.

Окрім того, Войнаровський якщо й говорить про ймовірне вивільнення українців, то не з-під влади російської імперії, а самодержавства: «Уж близок час, близка борьба, / Борьба свободы с самовластьем! [276, с. 177]». У цій фразі наявне збігання авторського мовлення з мовленням героя. К. Рилєєв – російський декабрист – укладає у вуста українця Войнаровського натяк на події, що мають охопити Російську імперію, – повстання супроти влади царя.

У поемі присутнє також розуміння України як патріархальної ідилії. К. Рилєєв, використавши українську тему, не зміг вийти за межі імперського уявлення про український світ як екзотично-провінційний, сповнений відповідної атрибутики: Україна – простір нецивілізованої землі; український будинок – бідна хата; українські люди – природні та неосвічені:

Под кровом хижины простой;

С моей подругой молодой

Ни разу мы не разлучались,

Среди пустынь, среди степей,

В кругу резвящихся детей,

На мирном лоне сладострастья

С казачкой милою моей

Вполне узнал я цену счастья [276, с. 176].



Ідилічність патріархального життя подається ним як єдино виграшний варіант існування українців. Натомість намагання долучатися до політичних процесів призводить до саморуйнування: Войнаровський, підтримавши погляди Мазепи, втрачає дружину. Автор «повертає» її героєві лише на засланні. Войнаровський, зустрівши дружину, яка його розшукувала, помічає, що життя його налагоджується, змінюється й емоційний стан – притлумлюється відчуття ностальгії: «Я начал реже тосковать... [276, с. 187]».

Автор створює парадоксальний щодо задуму поеми (міфологізація боротьби супроти влади) смисловий контраст: український світ – патріархально-ідилічний (простір щасливої неволі) та бунтівний (простір фатального бунту-зради). Це провокує відчуття, що українців завжди чекає програш, якщо вони відкидають свій патріархальний стан задля боротьби за свою свободу.

Отже, в текстах К. Рилєєва українська тематика потрапляє у коло імперської двозначності. Автор використовує українське історичне минуле задля міфологізації боротьби проти влади. При цьому його погляд на можливість незалежності України залишається в імперській системі координат: з одного боку, він схвалює звільнення українців із-під влади поляків, турків, із іншого – має сумнів у можливості / потребі вивільнення українців від російської імперської експансії.

### **3.5. Репресована українська ідентичність: проблема розщепленої тожсамості О. Толстого**

Російська література створила низку моделей рецепції українського як колонізованого. Переважно ці моделі базовані на чужому / імперському досвіді, – погляд іззовні. Однак у російській імперській текстуальності оприявлені й тексти, в яких наявний свій / колонізований погляд на Україну. Виразниками цього погляду є «люди імперії», які намагаються узгодити в

собі російську та українську ідентичності. Вживаємо поняття «люди імперії», маркуючи під ним маску, що дозволяла українській інтелігенції не тільки долучитися до російського імперського маскараду ідентичностей, а й приховати своє друге «я» (не-імперське походження). Трагізм «людей імперії» в тому, що, граючи за імперськими правилами, вони змушені були вдаватися до притлумлення власного національного «я». Яскравим прикладом носія імперської двозначності є постать О. Толстого, який за материнською лінією належить до українського роду.

Свідомість російського поета XIX століття сформувалася під впливом двох різних чинників: російський – «російське дворянство», до якого він долучений через батька, та український – дитинство на Стародубщині, знайомство за посередництвом дядька А. Погорільського з українською народною культурою (народна пісня, кобзарство). Проте не варто забувати, що більшу частину життя О. Толстой проводить у Росії (Москва, Петербург), де остаточно утверджується його позиція / маска «людини імперії» – талановитий російський поет.

Амбівалентність цієї маски конденсується у презентаціях О. Толстим свого національного «я». Поет демонструє розірваність між імперською ідентичністю (представник російського дворянства) та колоніальною (українець за походженням за материнською лінією). У поезії «Пустой дом» ця розірваність осмислена через два топоси: «пустой дом» – покинута батьківщина / рідний світ та «столица» – чужий світ:

В блестящей столице иные из них  
 С ничтожной смешались толпой;  
 Поветрие моды умчало других  
 Из родины в мир им чужой.  
 Там русский от русского края отвык,  
 Забыл свою веру, забыл свой язык! [316, с. 52].

Ознака «русский» створює двозначність смислу, коли прабатьківська

віра й мова (у світогляді О. Толстого питомо українська) залишаються у російській імперській системі ідентичностей.

Сумнів, амбівалентність позиції, розірваність знаходимо в поезії «Лишь только один я останусь с собою...»:

В сомнении рвется душа пополам.  
 Советов, угроз, обещаний так много,  
 Но где же прямая, святая дорога?  
 С мучительной думой стою на пути –  
 Не знаю, направо ль, налево идти? [316, с. 95].

В останніх рядках цієї поезії автор замінює мовлення ліричного героя голосом стороннього порадника, тим самим уникаючи остаточної констатації вибору (герой / автор може відгукнутися на пораду або ігнорувати її):

Махни уж рукой да иди, не робея,  
 На голос, который всех манит сильнее,  
 Который немолчно, вблизи, вдалеке,  
 С тобой говорит на родном языке! [316, с. 95].

Екзистенційне відчуття перебування у чужому світі впливає на формування уявлення про нього як невірального, що визначає розуміння українського / рідного простору як місця свободи. Це провокує залучення до поезії про рідну землю образів поля, степу:

Край ты мой, родимый край,  
 Конский бег на воле,  
 В небе крик орлиных стай,  
 Волчий голос в поле!  
 Гой ты, родина моя!  
 Гой ты, бор дремучий!  
 Свист полночный соловья,  
 Ветер, степь да тучи! [316, с. 65].

Однак українська вольниця для поета – це архаїка, що залишилася в

пам'яті й з'являється у сні: образи видатних історичних персон (Палій, Сагайдачний, Мазепа), знаменні події (повстання супроти поляків). У реальному часі Україна / Русь трансформуються в топос «зруйнованого замку», місця осиротілого й печального.

Неспроможний О. Толстой уникнути й імперських маркерів. Зустрічаємо у його поезіях розуміння українського як екзотичного – край-рай, де живуть люди, не зіпсовані цивілізацією (Грицьки й Марусі). Поет створює українську буколіку:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,

Где реки льются чище серебра,

Где ветерок степной ковыль колышет,

В вишневых рощах тонут хутора...

(...)

Где из цветов венки плетет Маруся,

О старине поет слепой Грицко,

И парубки, кружась на поже гладкой,

Взрывают пыль веселою присядкой! [316, с. 39].

Репресованість українського в контексті одягання маски «людини імперії» впливає і на авторську рецепцію української історії. Стверджуємо, що однозначність у розумінні історичних подій як частини української історичності наявне тільки у зображенні періоду козаччини. Та й тут поет не спроможний позбутися імперської присутності. Так, оспівуючи козаків, він не тільки акцентує увагу на природності єднання українського та російського народів, а й пропонує імперську схему цього «возз'єднання», за якою українське розуміється як «дитяче», підкорене, а російське як «батьківське», керівне. У поезії «Колокольчики мои...» цар зустрічає козаків словами: «Хлеб да соль! И в добрый час! – \ Говорит державный, – \ Долго, дети, ждал я вас \ В город православный! [316, с. 37]», на що вони відповідають: «Наша кровь едина, \ И в тебе мы с давних лет \ Чаем господина! [316, с. 38]».

Звернення до давніших часів – Русі – веде до втрати історичної однозначності. З одного боку, О. Толстой розділяє український та російський світи як європейський та азійський, з іншого – вплітає київсько-руську історичність у загальний російський історичний контекст.

У творі «Поток-богатырь» головний герой подорожує в часі. Спочатку зустрічаємо його на бенкеті князя Володимира, де українська автетика зображена за допомогою атрибутів «свято», «застілля»:

У Владимира Солнышка праздник идет,  
Пированье идет, ликованье,  
С молодницами гридни ведут хоровод,  
Гуслей звон и кимвалов бряцанье [316, с. 253].

Далі Поток-богатыр засинає і розпочинається різночасова подорож. Він втрапляє до Москви й дивується азійчності, що бачить навколо себе: побиття людей палицями, царське бажання «кого-то рубить или вешать». Поток вигукує: «Что за хан на Руси своеволит?». На перший погляд, бачимо чітке розділення українського світу, де правлять справедливі князі, та московського, де хан-царь запровадив азійський закон насилля, але вживання слова «Русь» і в контексті київської історії, і в контексті московської створює ефект об'єднання українського й російського.

Твір «Поток-богатырь» презентує й авторську неспроможність позбутися імперської домінанти у мисленні. Український світ продовжує розумітися як екзотичний та відьомський: «Вот уж месяц из-за лесу кажет рога, \ И туманом подернулись балки, \ Вот и в ступе поехала баба-яга, \ И в Днепре заплескались русалки, \ В Заднепровье послышался лешего вой, \ По конюшням дозором пошел домовой, \ На трубе ведьма пологом машет... [316, с. 255]», Поток-богатыр – київський боярин – у сприйнятті московської царівни залишається неосвіченим холопом: «Шеромыжник, болван, неученый холоп! [316, с. 256]».

Інакше українська історичність презентована у творі «Змей Тугарин»,

де лірник на бенкеті Володимира в Києві віщує долю руського / українського народу. У його словах чітко розділено руське / українське / європейське та російське / азіатське. Лірник пророкує, що найбільшою загрозою для руського світу є не зовнішнє втручання, а внутрішні зміни, що відбудуться з народом, коли він, обдуривши сам себе, азійський світ назве руським (пряма аллюзія на азійське походження російського національного):

Но тот продолжает, ослабивши пасть:  
 «Обычай вы наш переймете,  
 На честь вы поруху научитесь класти,  
 И вот, наглотавшись татарщины вельсть,  
 Вы Русью ее назовете!...» [316, с. 207].

Спроба одночасної репресії українського та спротив імперській ідентичності заявлені в іронічних текстах О. Толстого. В «Истории государства Российского» знаходимо нерозрізнення української та російської історичності. Твір автор починає цитуванням Нестора-літописця, тим самим долучаючи російську історію до української. Далі поет створює спільний українсько-російський контекст: авторський логічний перехід від київських до московських князів під одним історичним маркером «русські». Це формує відчуття єдиної території, історії – російської.

Натомість у «Песне о Каткове...» О. Толстой опозиційний до імперського бажання нівеляції ідентичностей народів, що входять до російської держави:

Друзья, ура единство!  
 Сплотим святую Русь!  
 Различий, как бесчинства,  
 Народных я боюсь.  
 Катков сказал, что дискать,  
 Терпеть их – это грех!  
 Их надо тискать, тискать

В московский облик всех! [316, с. 357].

Отже, сформувавшись під впливом українського культурного та російського ідеологічного просторів, О. Толстой у творчості демонструє розірваність свідомості між національним / рідним та імперським / чужим. Потреба участі в імперському карнавалі в масці «людини імперії» веде до репресії українського національного «я», що визначає екзистенційну напругу, результатом якої є амбівалентна свідомість. Поет, із одного боку, прагне осмислити в собі українця, з іншого – не спроможний остаточно вийти за межі імперського розуміння українського колонізованого світу. Звідси й повсякчасна «плутанина» понять «руський» як український чи «руський» як російський; історична двозначність – вписування Русі в російський історичний простір із одночасною опозиційністю руського – європейського та московського – азійського.

### **3.6. Конфлікт ідентичностей у художньому світі М. Булгакова**

Революційні події, які охопили Російську імперію на початку ХХ століття, стали каталізаторами пробудження національних сил, що спровокувало спроби творення української держави з незалежним центром влади (Центральна Рада, гетьманат Скоропадського). Це спричинило формування в російській літературі нового імперського погляду на «українську тему». В імперському дискурсі щодо України втрачається однозначність, за якою українське найчастіше вкладалося в контекст екзотично-архаїчної російської «іншості». З російської імперської легітимізації Україна повертається «сама собі», однак це повернення супроводжується наповненням українського національного потрібними для імперії маркерами: від калейдоскопу ідентичностей до кінцевої ідентичності (Україна – не Росія, але російська територія).

Цікаво, що Україну як калейдоскоп національних ідентичностей презентують імперські письменники, для яких українська земля – це своя

(принаймні за місцем народження) територія. Особливе місце серед них належить М. Булгакову. Щоправда, в текстах митця (насамперед «Дні Турбіних», «Біла гвардія») топос «України» протиставлено топосу «Город» (Київ).

Українські студії над текстами М. Булгакова демонструють обережний погляд на українську тему (загалом вона обертається навколо булгаковського виняткового ставлення до Києва). Російські дослідження пропонують однозначне прочитання творів письменника в російській системі координат: «Между тем, сам тип мышления, „восчувствия” жизни у М. А. Булгакова имеют ярко выраженную национальную основу. Русский Логос и русская Душа – центральные в русской классической литературе – были осевыми и для художественной Вселенной писателя [322, с. 3]».

Ця однозначність із огляду на реальність Булгаківського тексту видається ідеологічною. Український модус у драмі «Дні Турбіних», романі «Біла гвардія» існує у межах калейдоскопічності української ідентичності.

У «Білій гвардії» топос «Україна» розпадається на декілька смислових образів-моделей, що разом формують змінну українську ідентичність: російська (Україна – це Росія); національно-маргінальна (Україна – це Малоросія); українська (Україна – це край «диких» людей).

Російська ідентичність базована на тезі «Киев – мать городов русских» («Господа офицеры, вся надежда Города на вас. Оправдайте доверие гибнущей матери городов русских... [63, с. 204]»), тому збіг українського та російського наявний у межах чітко окресленої території – «Город». Вона презентує два варіанти уявлень про Київ: місто-рай та межова територія.

Архетип міста-раю розкривається в контексті зображення апокаліптичного революційного часу, в якому місто мислимо як російський Єрусалим. М. Булгаков «райськість» Києва, з одного боку, підкреслює пейзажами, з іншого – особливою місією. Письменник, описуючи місто, акцентує увагу на його красі та осяянні особливим світлом, обрамленні



садами. Біблійний концепт «саду» підсилює образ міста-раю: «Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира. Они раскинулись повсюду огромными пятнами, с аллеями, каштанами, оврагами, кленами и липами [63, с. 230]».

Наділяє М. Булгаков Київ і особливою місією. Він стає прихистком для російської інтелігенції та плацдармом для нових політичних зрушень: «Портьера раздвинулась, и в зал вошел наш государь. Он сказал: „Поезжайте, господа офицеры, на Украину и формируйте ваши части. Когда же настанет момент, я лично стану во главе армии и поведу ее в сердце России – в Москву”, – и прослезился [63, с. 223]». Зауважимо, що Київ як місто-рай, притулок, місце рятунку від буремної революційної дійсності потрапляє також у коло іронії, що веде до десакралізації «райського» контексту (так, Тальберг події у місті називає «опереткой»).

Розуміє автор Київ і як російський межовий простір, що темпорально відділяє сучасне (революційно-більшовицьке) й минуле (монархічне). Топос українського міста в цьому контексті пов'язаний із ідеєю єдності українського та російського. Символічними образами є мости через Дніпро, що визначають траєкторію «Київ – Москва»: «Зимой крест сиял в черной гуще небес и холодно и спокойно царил над темными пологими далями московского берега, от которого были перекинута два громадных моста. Один цепной, тяжкий, Николаевский, ведущий в слободку, на том берегу, другой – высоченный, стреловидный, по которому прибегали поезда оттуда, где очень, очень далеко сидела, раскинув свою пеструю шапку, таинственная Москва [63, с. 231]».

Концепт «Україна – це Росія» підкреслюється в романі поглядом автора на російську мову, іронією щодо потреби заміни її українською. Російська мова презентується як священна / православна: «– Что ж это,

позвольте, как же? Уж и на православном, родном языке говорить не разрешается? [63, с. 397]».

У романі присутня й маргінально-національна ідентичність – малоросійство. Вона оприявлюється не стільки в номінуванні України Малоросією (хоч і це має місце в тексті – зі слів Турбіна: «Не только Петлюры бы духу не было в Малороссии... [63, с. 222]»), скільки свідомістю героїв / самого автора. Малоросійство виринає у багаторазовому підкресленні потреби формування на території «Города» російського війська. Турбін закидає гетьману запізніле прагнення створити російську армію, що могла би врятувати Росію: «Кто запретил формирование русской армии? Гетман. А теперь, когда ухватило kota поперек живота, так начали формировать русскую армию? [63, с. 221]». Найперше бачимо в мовленні Турбіна (як і більшості героїв) мішанину ідентичностей: він живе на території Києва (український код), закликає формувати російську армію з київських військових (подвійний код), бажає рятувати Російську імперію (російський код).

Малоросійська ідентичність пов'язана з ідеєю несамостійності українського світу, що потребує присутності в ньому владного імперського центру, символом якого стає російська армія. Герої роману, визначаючи Київ – «родиной», не стільки ідентифікують себе з імперією (росіяни), скільки вирізняють російський контекст як бажаний у будь-якій формі існування: царська (монархічні погляди Турбіна), більшовицька (готовність Мишлаєвського вступити до Червоної армії).

Українська ідентичність у романі існує в контексті опозиції Київ – Україна, що прочитується як опозиція Росія – Україні. М. Булгаков місто-рай Київ протиставляє території поза ним – Україні. Якщо в «райському» / російському / малоросійському місті живуть розгублені, але здебільшого благородні герої-інтелігенти, які намагаються пристосуватися до

швидкоплинних подій революції, то поза Києвом перебуває Україна, населена «дикими людьми»: «Это же совершенно дикие звери [63, с. 236]».

Український світ в очах героїв не тільки дикий, а й диявольський. У романі булгаковська київська дияволіада розпочинається зі входження військ Петлюри до Києва. Письменник пропонує ланцюг подій: спочатку у відьомському місці – Лиса гора – відбувається вбивство, потім з-під ув'язнення звільняють Петлюру, й пізніше він захоплює «Город». Таке комбінування фактів провокує розуміння українського як бісівського, дикого й безконтрольного: «– Петлюра, это так дико... В сущности, совершенно пропащая страна... [63, с. 2321]».

Цікаво, що проміжним епізодом між убивством на Лисій горі й звільненням Петлюри М. Булгаков створює сцену купування Василісою молока в селянки Явдохи, під час якого чоловік переживає сексуальну фантазію, номінуючи українську жінку відьмою: «Явдоха вдруг во тьме почему-то представилась ему голой, как ведьма на горе. – Какая дерзость... Разучим? А грудь... И это было так умопомрачительно, что Василисе сделалось нехорошо, и он отправился умываться холодной водой [63, с. 240]». Ця вмонтована сцена забезпечує традиційну для імперського дискурсу модель взаємин: колонія / жінка – імперія / чоловік.

Унесення українського в диявольсько-агресивний контекст (українці – сексуальні люди-звірі) перетворює петлюрівську історію української незалежності на фарс-гру. Вагомою частиною цієї гри є лицедійство / ошуканство, пов'язане з «пошуком» справжнього Петлюри: «Маня, глянь, глянь... Сам Петлюра, глянь, на серой. Какой красавец... – Що вы, мадам, це полковник. – Ах, неужели? А где же Петлюра? – Петлюра во дворце принимает французких послов с Одессы. – Що вы, добродию, сдурели? Яких послов? – Петлюра, Петр Васильевич, говорят (шепотом), в Париже... [63, с. 2402]». Маскарад «Петлюр» має й власне авторський варіант. У авторській рецепції індивідуальне «я» українського політика

замінюється колективним «ми» – народ: «...И было другое – лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неуголенной злобой [63, с. 242]». Однак маскарад Петлюрівських масок, як і сама фарс-гра в незалежність, закінчується констатацією: «– Ну, так вот что я вам скажу: не было. Не было! Не было этого Симона вовсе на свете. Ни турка, ни гитары под кованым фонарем на Бронной, ни земского союза... ни черта. Просто миф, порожденный на Украине в тумане страшного восемнадцатого года [63, с. 242]».

Отже, в романі «Біла гвардія» зустрічаємо калейдоскоп національних ідентичностей: російської, малоросійської, української, репрезентантами яких виступають різні верстви населення. Носіями російської та малоросійської ідентичності стають військові й інтелігенція, які заселяють «Город». Різновекторність у національному самовизначенні впливає і на швидку зміну політичних орієнтирів: від монархічних уявлень з російським центром до українського Гетьманату під протекцією німців; від білогвардійства до більшовизму.

Українська ідентичність іманентна для народу, Гетьманату, військ Петлюри. Вона побутує поза містом-раєм або є його частиною як агресивна «іншість», що завойовує «Город». Зауважимо, що українська ідентичність у романі існує як частина гри-фарсу, коли її учасники, з одного боку, одягають український військовий одяг (Гетьманат Скоропадського), говорять українською мовою, вживаючи звертання, що відсилають нас до козацького минулого (військо Петлюри), з іншого – роблять все це, не відкидаючи російського контексту. Військові з Гетьманата обурюються потребою говорити не російською мовою: «– Сволочь он, – с ненавистью продолжал Турбин, – ведь он же сам не говорит на этом языке! А? Я позавчера спрашиваю этого каналью, доктора Курицкого, он, извольте ли видеть, разучился говорить по-русски с ноября прошлого года [63, с. 221]».

петлюрівці змішують українські та російські лексеми: «—Пан сотник, це не тот документ!.. Позвольте... [63, с. 300]». Гра-фарс із амбівалентною національною настановою спричинює знецінення українського коду, формує маскарадний / несерйозний контекст спроб української незалежності.

### **ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ**

В XIX ст. у російській літературі відбувалася поетапна й цілеспрямована імперська кодифікація образу України. Започатковує цей процес література мандрів, що презентує український простір як «утрачений рай», позначений для російського реципієнта романтичною двоїстістю: він одночасно і відштовхує, і притягує (В. Ізмайлов, П. Сумароков, П. Шаліков, І. Долгорукий, І. Вернет та ін.) реципієнта. До формування образу «України – Другої Італії» або «українського Ельдорадо» долучилися також російські письменники-сентименталісти. Їх замальовки екзотичних красвидів України стають популярними не тільки серед російських читачів, а й іноземних. Також вони вдаються до фіксування обрядів та звичаїв українців, звертаючи увагу на застиглу українську патріархальність («Письма из Малороссии» О. Льовшина, «Малороссийская деревня» І. Калужинського, «Путешествие по святым местам русским. Киев» О. Муравйова).

Російський міф про тубільну Україну підтримується українським «усиновленням» (Е. Саїд), коли відбувається відкидання «синівства» (справжньої ідентичності) та входження («усиновлення») в сильну імперську ідентичність шляхом одягання пропонованих імперією масок. Значною мірою цей процес реалізується у творчості М. Гоголя. Вирізняючи Україну як екзотичне місце, де сконденсовано репресовану цивілізацією автентичну сутність («южная первобытная Россия»), імперська ідеологія потребувала спочатку формування ідентичності українців із залученням до неї російського чинника, надалі – повної асиміляції українського в російське.

Легітимізації імперського дискурсу на українській території (а також у

Польщі, на Кавказі) сприяє панславізм, котрий з'являється наприкінці XVIII – на початку XIX століть. Він виникає як культурна та політична ідеологія, що мала за мету об'єднання слов'янських народів. Перемоги Російської імперії у війнах призводять до поширення думки про потребу формування політичного об'єднання слов'ян навколо єдиного, по суті, імперського центру – Росії.

Першим творцем вишуканого консолідаційного імперського міфу став О. Пушкін. Він легітимізував імперські дії на Кавказі, зобразивши російського воїна не як завойовника, а як героя, що приносить не руйнування, а цивілізацію «недолугому» кавказькому народові. Подібну стратегію поет застосував і стосовно України. Відмінність полягала у тому, що легітимність російської імперської експансії на українських землях стосувалася не сучасного (Україна вже була частиною імперії), а минулого. Задля романтизації імперських дій щодо України, утвердження права на українську територію О. Пушкін вдається до маніпулювання українським минулим, розставляючи потрібні для імперії акценти (поема «Полтава»).

У розділі актуалізований український наратив у імперській текстуальності. Відзначені такі особливості осмислення української теми в російському літературному колоніальному дискурсі:

- Російська імперія як текст починається у XVII столітті за сприяння українського культурно-літературного істеблішменту, а остаточно формується у XIX столітті;
- початок XIX століття сигналізує про процес кодифікації образу України в російському імперському тексті; українське інтерпретується у двох площинах: як екзотичне (література мандрів, тексти М. Гоголя) та як вороже «інше» («Тамань» М. Лермонтова);
- представники романтизму в російській літературі не тільки створюють потрібний для імперії образ колонізованої української землі, а й вдаються до легітимізації імперської експансії через

творення консолідуючої імперської міфологеми;

- у російській літературі XIX століття наявний контрадискурс, що націлений не на колонізаторські дії, а на самодержавство; ваговою частиною його стала українська тематика (К. Рилєєв);
- російська література презентує український колонізований погляд на Україну, що іманентний для російських письменників – вихідців із України; трагедія так званих українців-«людей імперії» у тому, що вони змушені були грати за імперськими правилами, репресуючи своє національне «я» (О. Толстой);
- амбівалентно осмислений топос України й у текстах російських письменників, для яких українська територія – «своя земля». М. Булгаков, життя якого пов'язане з м. Києвом, у творах «Дні Турбіних», «Біла гвардія» створює калейдоскоп ідентичностей, розділяючи «Город» (російська ідентичність) та місце поза ним – земля, заселена «дикими людьми» (українська ідентичність).

## Розділ 4

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ТА ВТОРИННОГО КОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

#### 4.1. Полемічна література як форма антиколоніального спротиву імперській експансії

Фіналом доби Русі стає «агонія Галицько-Волинського князівства, що розтяглася з 1340 по 1380-ті рр., завершившись розподілом держави Романовичів між сусідами – Польським королівством та Великим князівством Литовським... [365, с. 108]». Під польською владою опиняється Галицьке князівство: «Аж до 1430-х рр. територія колишнього Галицького князівства була персональною власністю королівського трону – як домен спершу Казимира Великого та його онуки Ядвіги, а далі її чоловіка та спадкоємця, короля Владислава Ягайла [365, с. 113]».

Розпочинається колонізація українських земель. У процесі «первинної» колонізації особливо вагомим для розвитку українського антиколоніального дискурсу є польський імперський досвід: «Самоідентифікація українства почалася саме в Речі Посполитій, у непростому, але на загал культурно плідному діалозі з іншими націями, в першу чергу – з поляками [263, с. 32]».

Імперська експансія Речі Посполитої відбулася в межах релігійного дискурсу. Це пояснюється особливістю історичного періоду, коли ще не була сформована нація, а народи розділялися найчастіше за релігійною приналежністю: «Як скрізь тоді по Європі, віра була одною з головних ознак національності, так у повній мірі можна було сказати це про православну віру стосовно до української нації [64, с. 322]». З огляду на польський імперський вплив особливої уваги заслуговує 1596 рік, котрий



став часом створення церковної унії між католицизмом і православ'ям, що спонукало до активізації української полемічної літератури, яка стає на захист православної Церкви, а також означає антиколоніальний опір імперському впливу не тільки в рамках вузько-релігійних інтересів, а й загальнонаціональних. Берестейський собор і проголошення унії були з боку польської імперії явищем релігійно-культурницьким та політичним. Річ Посполита через унію намагалася закріпити свою владу в Україні шляхом створення синтетичної релігії, що поєднувала в собі елементи католицизму та православ'я, іманентно приховувала імперське бажання встановлення контролю над завойованим народом засобами релігії та культури.

Політичний аспект Берестейського собору пов'язаний не тільки та й не стільки з Україною, як із потребою закріплення польської імперської влади загалом. Річ Посполита розцінювала Московію як одного з претендентів на українські землі. Побоювання Польщі стосовно Московії підсилювалися фактом, що остання була православною, а отже, релігійно ближчою для українців. Крім того, в 1589 році московське православ'я відділилося від Царгорода, створивши власний патріархат.

Виникнення унії актуалізує українську національну ідею, що спричинює формування української моделі антиколоніального опору. Розвиткові цих процесів сприяли або протидіяли різні верстви українського населення: «покатоличенню» допомагала місцева шляхта, яка відійшла на бік польської імперії; на захист національних інтересів стали князівські нащадки та міщани, котрі зуміли «шляхом самоорганізації (братства) відбитися від страшних нападів католицької церкви, підтриманих державними авторитетом [343, с. 254]».

Цей період позначений і виникненням внутрішнього українського конфлікту власної національної ідентичності. До унії український статус розцінювався як східноєвропейський (візантійського штибу), після її

проголошення – як опозиційний до західноєвропейського (Україна – «інша» Європа) або як синтез східного й західного (Україна – межова європейська територія). Об'єднувало ці етапи розвитку української національної свідомості те, що українці в жодному разі не усвідомлювали себе однією нацією з росіянами. Вже в часи полемічної літератури письменники, інтелігенція вказували на відмінність між українським народом і російським. Так, у текстах І. Вишенського фігурує поняття «Малая Русь» – української землі, на противагу поняттю «Великая Русь». Чітко розрізняв він і народи: «...на полудне и полночи каждый отмѣнный своим голосом зовомым язык, а меновите греци, арапи, сѣверани, серби, болгаре, словене, арабанаши, мултяне, богданци, москва и наша русь... [60, с. 72]». Г. Смотрицький веде мову про слов'янські народи, усвідомлюючи, що «його земля і, ймовірно, московіти – різні національні спільноти [263, с. 112]».

Конфлікт той справді внутрішній, адже зовнішньо, в очах інших націй, він був майже нівельований різночасовими позиціями: у XV – XVII ст. Західна Європа сприймала Україну як європейську націю, дещо іншу, ніж вона, з XVIII ст. «зникає чітке уявлення про відмінність українців та росіян. У текстах цього часу спостерігається плутанина й невизначеність в розумінні термінів „Русь” і „Московія”. Останній термін замінюється більш поширеним „Росія”, в свою чергу, Україна як етноісторична реальність зникає з мапи Європи, розчиняючись в Росії [79, с. 168]».

До польської імперської експансії в українській свідомості панував візантійсько-слов'янський тип культури. Не відкидаючи західноєвропейських впливів на українську культуру (за твердженням І. Огієнка, «Україна ніколи не лякалася *західної культури*, і західний вплив широкою річкою вільно котився до нас [237, с. 35]»), доводиться визнати, що в час конфлікту між католиками й православними Україна

перетворилася на «закриту» від Західної Європи межову європейську територію. Входження українських земель до Речі Посполитої, Берестейський собор створили українську дилему, яка реалізувалася спочатку в форматі зависання України між Східною (Візантія) та Західною Європою («...українські полемісти віддзеркалюють „межову ситуацію” України в геополітичному й культурному часопросторі Європи [324, с. 22]»), а в часи російського імперіалізму переросла в розірваність України між Європою та Азією, в постколоніальний період стала розгорнутою опозицією між нативістами та прихильниками вестернізації.

За спостереженням П. Білоуса, в Україні, яка перебувала в конфлікті з Річчю Посполитою, «...виник внутрішній конфлікт: суспільство розкололося на національно свідому частину українців, представлену, зокрема, письменниками-полемістами, і тих, хто прагнув пристосуватися до нових умов польсько-шляхетського поневолення [34, с. 205]».

У межах самої полемічної прози також відбувся чіткий розподіл на два опозиційні табори: так зване «передове крило» (Мартин Броневський), представники якого були схильні до сприйняття західноєвропейських впливів, і традиціоналісти (В. Суразький, І. Вишенський), які розуміли український простір як закриту територію (наразі можемо помітити активізацію нативізму та вестернізації вже в цей давній період, що мали своє продовження у постколоніальному часі).

Пізніше українці, опинившись між дилемою: шукати допомогу в польській державі, яка мислилася як «чужий» релігійно-культурний простір, чи в Московії, що сповідувала православ'я, – обрали ближчу для них релігію. Певним чином ця «близькість» була на підсвідомому рівні закріплена полемічними текстами, що опозиціонували до католицизму й західноєвропейської культури, протиставляючи їм традиційне для національної свідомості українське православ'я.

Найяскравішим полемістом нативістичного спрямування був

І. Вишенський. Дослідники української літератури й творчості полеміста неодноразово підкреслювали його виняткове значення для становлення українського національного дискурсу (М. Возняк: «...але тим не зменшуються його заслуги ні для історії української літератури, ні для пробудження української національної свідомості, хоч би під плащиком православної церкви [64, с. 436]»).

У більшості студій побутує заувага про постійне повернення І. Вишенського в українській літературі. І. Франко коментує цей феномен прагненням українця-інтелігента доторкнутися справжнього / здорового / «без нервів» (за моральним імперативом самого письменника – «цілого чоловіка»): «Се не простий випадок, що іменно йому присвячується стільки спеціальних праць в наш часі, алчущім і жаждущім ідеалу морального і суспільного, серед сучасного покоління, котре бажало би вирватися з пилу ученості і з гарячки передразнених та перенатужених нервів на вільний світ, у свіжу, здорову атмосферу (...) Нам, здрибнілим епігонам, дорогі такі люди, як взірці сильнішої, здоровішої породи [331, с. 209]».

Про існування феномену твердить і М. Грушевський: «В пам'яті історії на поверхні сучасного культурного літературного руху zostались інші люди, інші ймення, і тільки археографічна й історично-літературна робота останнього півстоліття вигребла старих, пережитих і облишених життям аскетичних ідеалів – Івана з Вишні [87, с. 163]». Г. Грабович вдається до абстрактних зауваг: «...дивлячись уперед в історію української літератури, Вишенський увиразнює глибину структури, котра, як у міті про вічне повернення, приречена повторюватися в цій літературі та культурі [81, с. 254]».

Чітко аргументовані умовиводи стосовно неодноразового виринання І. Вишенського і його текстів (таке «виринання» відбувається найчастіше в ті періоди розвитку української культури, що характеризуються національним піднесенням та потребою опозиційності до імперського)

відсутні. Дозволимо собі інтелектуальне припущення, що зацікавленість постаттю І. Вишенського в різночасові проміжки розвитку української культури пов'язана з тим, що саме він заклав основи української антиколоніальної стратегії (романтичного штибу), яка містить декілька наріжних складників.

У текстах І. Вишенського апробовано українське розуміння антиколоніального спротиву радше як містичної боротьби, ніж реального фізичного опору. Він уперше звертається до ідеї слова-зброї, яка пізніше стане основоположною для української інтелігенції. Вибір такого шляху для І. Вишенського вмотивований його життєвою позицією: відкидання світу й аскетичне богошукання через молитву. Ця позиція оприявлює «класичну» православну аскезу монаха-схимника. Однак у І. Вишенського вона отримує національне смислове навантаження. Письменник не просто стверджує про потребу молитви (слова) як засобу боротьби, а й обирає для цього єдину придатну, за його думкою, мову – «словянський язык», пояснюючи свій вибір його божественною простотою, на відміну від диявольських складностей латині: «Ато для того диявол на словенський язык борбу тую маєт, зане ж ест плодоноснѣйший от всѣх языков и богу любимший: понеж без поганських хитростей и руководств, се ж ест кграмастик, рыторык, діалектик и прочих коварств тшеславных, диявол вѣмѣстных, простым прилежным читаним, без всякого ухищрения, к богу приводит, простоту и смиренне будует и духа святого подемлєт [60, с. 56]». Відстоюючи потребу у використанні цього варіанту книжної мови, він закликає до фізично-вербальної активності (вигнання чужої латинської мови з Церкви й заміни її руською): «Первѣе да очистите церков от всяких прелестей и забобонов еретических и, без пестроты, в простотѣ сердца бога хвалѣте; латинський смрад пѣсней из церкви изжденѣте, простотою же нашею пѣснию рускою поющие бога благодарѣте [60, с. 55]», а також вдається до відкидання мови народної. У цьому парадокс І. Вишенського,

який, обравши слово засобом боротьби за душу народу, не вважає його мову придатною стати цим словом. Виринання глибинної і часто не усвідомлюваної інтелігенцією її одірваності від нації, на захист якої вона стає, веде до створення трагічної ситуації української «непотрібності», коли харизмат-лідер усвідомлюється народом як тимчасова персона, якою можна буде пожертвувати в разі поразки, а пізніше вписати в іконостас шанованих, але «чужих» українських месій.

Тексти І. Вишенського презентують український світ як закриту систему. Будь-які впливи, особливо західноєвропейські, він вважає шкідливими для національної культури, такими, що деморалізують народ. На противагу до нових західних віянь протиставляє тяглість української традиції від Київської Русі, що об'єднує Україну зі Сходом (Візантією), а не із Заходом: «Саме в його творах знаходимо особливу схильність до збереження православної традиції Русі, обстоювання максимальної замкнутості української культури [263, с. 160]». І. Вишенський обрав для себе роль письменника-архіватора, покликаного зберегти автентичну для українців віру – східний варіант православ'я. Нативізм І. Вишенського активізує важливу в майбутньому українську дилему: Україна – це Схід чи Україна – це Захід (із залученням України до європейського простору), що в радянський імперський період перетвориться на дилему: Україна – це Європа чи Україна – це Азія (входження українського в загальноросійський контекст). І. Вишенський пропонує однозначну відповідь, для нього Україна – це Східна Європа: «...Він бо ж проповідував не тільки безкомпромісну боротьбу проти всяких „латинських” новин, „мудростей”, „філософій” і т. п., а й суцільне відмежування від цього західного – і силою факту навколишнього – світу [80, с. 52]».

Обрав він Східну Європу не тому, що не знав Західної, особливо її культури, й не тому, що вона йому зовсім не імponує: «Позиція старовіра-

консерватора, котру він зайняв у своїх писаннях, була позиція, прибрана принципіально, а не результат незнайомості його з сучасною західною культурою! Він вихованець реформаційної доби, тільки православний реакціонер у результаті (...) його різка, безоглядна негація – продукт реформаційного скепсису – не безпосередньої православної традиції [87, с. 96]». Вибір І. Вишенського вмотивований потребою захисту національної релігії – так історично склалося, що вона дотична до православно-візантійського, а отже, східного варіанту, а не до західно-католицького чи західно-протестантського.

У цьому закладено внутрішній конфлікт, вперше проявлений у свідомості І. Вишенського, який пізніше стане основоположним компонентом українського світогляду – конфлікт рецепції українцями європейського єства. Цей конфлікт нагадує айсберг, на поверхні якого нативістичне відкидання свого європейського «я», що інколи дублюється з ідеєю української європейської «іншості», а під водою приховане бажання бути дотичними до західноєвропейського простору.

І. Вишенський, сперечаючись із П. Скаргою, аргументує своє розуміння вищості православ'я над католицизмом спочатку подвигами віри у «Великой России», а далі дивами, що відбуваються в Малій Русі (Україні): «Пойди, Скарго, в великую Россию и прочитай истории житий онных святых мужей, чюдотворцов великих, которые и по смерти мертвыми освященными тѣлесы своими всякие страсти, болѣзни и недуги мирских простых, с вѣрою к ним приходящих, уздоравлиали (...) допусти в Киевѣ в монастырь Печерский, а ту же у тебѣ дома, в державѣ короны Польской, не ленися и выпрашивай о святых онных, чюдотворством мало не равно великороссийским от бога почтенным святым мужем [60, с. 218]». У цих словах закладено порівняльний аспект між московським і українським, коли українське розуміється нижче російського – «мало не равно».

Для полемічних текстів І. Вишенського властива ще одна ознака, характерна для української національної доктрини та антиколоніального дискурсу – орієнтування на майбутнє з відкиданням можливих змін у сучасному. Помічаємо це в назві першої глави «Книжки» полеміста: «Обличение диявола-миродержца и прелестный лов его вѣка сего скоро погибающаго, от совлекшагося с хитроуплетеных сѣтей его голяка-странника, ко другому, будущому вѣку грядущаго, ученое [60, с. 54]».

Така позиція приховує надієвість української інтелігенції та стає формою захисту від укоріненої маргінальності. Відбувається процес неусвідомленого заміщення, коли непосильна активність тут і зараз замінюється перспективним для майбутнього позірним стражданням. Не маючи бажання і сили діяти в реальному світі, він обирає шлях самоусунення через замкненість власного тіла на Афоні, доведенням себе до фізичної смерті. Такий прихований суїцид, підсилений словом-зброєю, мав стати яскравим спалахом, що спонукав би майбутні покоління до правильного вибору.

В українському літературознавстві усталилося пояснення вибору І. Вишенським афонського способу життя світоглядними причинами – сформованою філософською доктриною християнської аскези. Здогад про вкорінену українську маргінальність та фізичний мазохізм заради майбутнього теж можуть прислужитися для тлумачення цього вибору. Дещо надуманою видається хіба що ідея про цілковите заперечення І. Вишенським навколишнього світу. В літературознавчих розвідках ця ідея аргументується розмовою між наратором «Книжки» з дияволом-миродержцем, коли він перераховує атрибутику мирського життя і відкидає її (титули, професії, тілесні бажання). Дослідники не враховують той факт, що І. Вишенський не заперечує світ загалом, а тільки пропонований дияволом. Водночас світ із тією ж атрибутикою, але подарований Богом, він розуміє і приймає. У «Книжці» є підтвердження



цього – у розмові з дияволом наратор зазначає: «Што за пожиток с того дару, коли я сам и от тебе, диявола, того попрагнул и поискал, а не бог небесный мене на тое достоинство везвал и избрал [60, с. 46]»; у третій главі стверджує: «Не мовлю ти, да не имаеши ничего от житейських. Имѣй, але от благословения божия... [60, с. 67]».

Важливий атрибут українського антиколоніального дискурсу – розуміння богообраності власного народу, ознакою якого є страждання. І. Вишенський вирізняє руський народ як богообраний, а тому й стражденний. Автор закликає народ до повторення подвигу Христового мучеництва: «Добре, творѣте и жидом послѣдуйте, и мы нехай Христа подражаемо и от вашего мучительства страдаемо [60, с. 123]». У цьому контексті варто говорити про український мазохізм, який зумовлений особливостями ментальних структур і впливом православної релігійної догматики. Католицьке християнство віддає перевагу досвіду Христової любові, коли й страждання не мислиме поза нею, для православ'я вагомішим є культ страждання: біль заради болю, що веде до очищення.

В українській національній доктрині інтелігенції призначена месіанська роль. І. Вишенський обирає для себе іпостась пророка: «Стосовно Русі Вишенський бачить себе вчителем, духовним проповідником і пророком. У численних конкретних формулюваннях та недвозначному звучанні всього корпусу його творів Вишенський (...) представляє себе новим місіонером у краї, що наново став поганським [81, с. 248]». Цей вибір цілком свідомий. Він будує власний текст, наслідуючи старозавітні пророцтва, в структуру яких входять: залякування, заклик до каяття, обіцянка спасіння (пришестя Спасителя). Залякування супроводжується нарацією, що викриває недолугість власного народу. За І. Вишенським, ополячена українська земля є гріховною («Понеж нѣсть незбожнѣйшее, хулнѣйшее, и несправедлившее, и нечистшее землѣ ни в поганствѣ, як же ваша земля [60, с. 41]»), а народ заслуговує

найстрашнішого покарання: «Ознаймую вам, як земля, по которой ногами вашими ходите и в ней же в жизнь сию рождением произведени есте и нынѣ обитаете, на вас перед господом богом плачет, стогнет и вопиет, просячи сотворителя, яко да пошлет серп смертный, серп казни погибелное, яка же древце на содомяны, и всемирного потопу, котрий бы вас выгубити и скоренити (як ода не скврѣните болшей оную антихристовым безбожным невѣрием и поганським, нечистым и несправедливым житием вашим) могл [60, с. 78]». При цьому автор відмежовує себе від української гріховної землі, використовуючи займенник «ваша»; не відкидаючи власну належність до українського народу, відгороджується від своїх ополячених сучасників.

Далі І. Вишенський закликає до каяття, що подарує народу прощення: «Покайтесь убо, всѣ жители тоя земли! Покайтесь, да не погибнете двоякою погибеллю, и вѣчною и дочною, от скорого гнѣва божия нагло! [60, с. 78]». Повернення народу до Бога (до православ'я, іманентної для українського народу релігії, що підкреслює його національну приналежність) знаменується обіцянкою спасіння: «Даст вам бог по желанию вашему. Не скрѣбѣте убо, но потерпѣте мало. Грядый бо приидет и не закоснит [60, с. 79]». Він розуміє себе як предтечу, зобов'язаного – прийняти страждання, бути незрозумілим у рідній землі, стати вигнанцем за власним бажанням. І. Вишенський-пророк – це суміш біблійного пророка з атрибутикою «класичного» пророчого тексту та голяка-странника з православним бажанням юродства, страждання, що пов'язане з розумінням своєї «малості».

Роль будителя, існування якого є запорукою спасіння, І. Вишенський перекладає не тільки на себе, а й на всіх іноків православної віри. Він стає на їх захист, візуальну недолугість іноків – негарний одяг, неохайність – виправдовує її призначенням лякати диявола: «Или не вѣдаете, бѣдници, если бы не было истинных иноков и богоугодников межи вами, уж бы

давно, якож Содома и Гомора, жупелом и огнем у Лядской земли есте спопелѣли [60, с. 58]».

Отже, у текстах І. Вишенського закладено ознаки українського антиколоніального нарративу, що мали місце й у наступних етапах розвитку української літератури:

- **розуміння слова як єдиної зброї** (українська романтична бездієвість: слово-зброя у Лесі Українки, О. Олеся);
- **орієнтування на майбутнє з відкиданням можливих змін у сучасному** (обов'язковою ознакою часу «тут і зараз» є приниження, відчуття своєї меншовартості, страждання як чеснота, що в майбутньому допомагатиме українцям отримати шанс на краще / вільне життя: ідея недолугості народу в І. Франка, жертвність заради майбутнього в романтиків (Т. Шевченка), модерністів (М. Хвильовий, В. Стус);
- **розуміння власного народу богообраним** (переплетіння єврейської історії про Мойсея з українськими алюзіями в І. Франка; образ дівчини-месниці за Україну, народженої від батька-українця і матері-єврейки (М. Матіос);
- **перебирання автором на себе ролі пророка**, атрибутами якого є страждання, самотність (феномен «непочутості» власним народом), самогубство (у відкритій – самогубство М. Хвильового – чи прихованій формі – цілеспрямовані дії, що закінчуються обов'язковим покаранням і фізичним знищенням (солдатчина Т. Шевченка, ГУЛАГ В. Стуса), юродство (образ юродивого в Т. Шевченка, юродство як блазнювання – бубабісти).

#### **4.2. Від антиколоніалізму до вторинного колоніалізму: дискурс українського бароко**

Барокова культура витворила тенденції, які характеризують період зламу, зумовлений потребою змін і переорієнтацій у світосприйнятті. Він найчастіше пов'язаний із переходом від одного століття до іншого, який супроводжується змінами в політичній та соціальній сферах суспільства, а також із відкриттями, які впливають на світобачення людства і кожної конкретної особистості.

Найпомітніші серед таких ознак – зміна ставлення до традицій, що зумовлюють критику, переоцінку існуючого досвіду; загострення проблеми національної самоідентифікації, бачення власної культури в контексті інших; зародження загального для всіх передчуття трагічної приреченості людини, що спричинює зневіру в можливості налагодження гармонійних стосунків у навколишній дійсності. За таких умов починається пошук шляхів звільнення від тиску обставин і передчуттів. Найчастіше оптимальним варіантом стає втеча від навколишнього оточення в самозаглиблення – від наскрізної релігійності до божевілля.

Доба бароко для українців символізована не лише відродженням культури, закладенням філософсько-психологічних підвалин нового світобачення, а й переосмисленням себе як нації, що характеризується амбівалентністю: антиколоніальною спрямованістю (козацький визвольний рух супроти Польщі) та одночасним створенням перспективи вторинної колонізації (перехід українських земель під владну руку Російської імперії).

Амбівалентністю позначені події доби бароко, свідомість українців як нації. Визвольна боротьба посилила відчуття національної гідності, усвідомлення власної сили й значущості на світовій арені. Однак неоднозначність подій козацького руху, політичні «ігрища» спричинили виринання й закріплення ознак, що характеризують українську

національну свідомість як колонізовану. Основні серед них:

**1. Міфологізація минулого.** В добу бароко формується романтичне українське «застрявання» в потребі міфологізації минулого, що каталізує уникання сучасного й втрату національної активності. Це вмотивовує відродження жанру літописання, який реалізував потребу архівації героїчного минулого, ставши компенсацією втрати героїчного національного коду в теперішньому часі.

**2. Потреба підкорення владному центру.** Українська нація засвідчила власну неспроможність на відцентроване мислення, перейшла в стан постійного пошуку владного центру, якому потрібно підкорятися. В російсько-українських імперсько-колоніальних відносинах підкорення базувалося не на силі однієї нації, що владарює над іншою, а на силі однієї людини – царя чи вождя (відповідно до політичної ієрархії часу). Орієнтування на узурпацію влади одного формує у колонізованій свідомості захисний комплекс «доброго царя», коли імперське зло розуміється як іманентне не для можновладця, якому підкоряються, а для його намісників на периферії. Імперське зло при цьому мислиться як таке, про яке «добрий цар» не знає. Це провокує ілюзію імовірного «виправлення» ситуації.

**3. Формування колоніальної хитрості.** Компенсацією потреби підкорення стає колоніальна хитрість через загравання з імперським центром. Колоніальне хитрування може реалізуватися як іронічна деконструкція («Енеїда» І. Котляревського), театралізована гра (суїцид-сценарій М. Хвильового), уникання (позиція письменника з «вежі слонової кості» В. Шевчука), маскарад (маски О. Забужко: «світ–для–себе» та «себе – для –світу») або в будь-якій іншій формі, що давала змогу приховати «справжнє».

Усі ці ознаки найповніше презентовані в козацьких літописах, що демонструють трансформацію української національної свідомості, коли

спроба реалізації бажання позбутися імперського впливу заміщується вторинною колонізацією як єдино можливим варіантом порятунку. Такий вибір, якщо відкинути зовнішні об'єктивні причини, вказує на вкорінення потреби залежності, маргіналізацію коду мужності, усвідомлення власної меншовартості. На цьому ґрунтується смислова структура літописів, що складається з двох умовних частин. У першій автори описують козацькі звичаї, міфологізуючи й тим самим архівуючи (умертвляючи) український код мужності, в другій – вдаються до виправдання або замовчування процесу його втрати. Авторська міфологізація цілком усвідомлена. Літописці вказують на свою почесну місію.

С. Величко називає себе сином України, якого спонукали взятися за відтворення славних подій минулого синівська любов, а також скорбота за рідною землею: «Надивився я того всього, що кажу, порожнього і мертвого, повболівав серцем і душею – бо ж зробилася пустою ця красна колись і переповнена всілякими благами земля, частка вітчизни нашої україно-малоросійської, і впали в незвідь поселці її, славні предки наші! [147, с. 214]».

Г. Грабянка в своєму слові до читача менш емоційний, вдається до раціонально-виваженої нарації. Він зазначає на свою роль архіватора, дотичну до місії історіографів минулого, зазначає, що «замислив оцю історію написати на незабудь нащадкам [147, с. 877]».

Прийняття втрати мужності, вкорінення залежності в літописців не усвідомлене, а приховане під вербальною грою в пояснення потреби захисту під «рукою імперії» або відстороненим спогляданням. У літописі С. Величка прочитується позиція споглядача, коли автор вдається до опису подій, пов'язаних із політичним союзом Гетьманщини з Московією: «Через те, обтяжившись цією шестирічною війною з поляками і позбувшись надії дійти з ними коли-небудь бажаної згоди й дружби, Хмельницький вирішив, що польську владу треба навечно відкинути й

лишитися з усім народом малоросійським під міцною в Бозі протекцією пресвітлого монарха й самодержавця всеросійського [147, с. 271]». Він розцінює такий вибір як об'єктивну вимогу часу, адже його реалізація забезпечувала цілісність українських земель під сильною владою російської монархії.

Позиція відстороненого фіксатора спонукає С. Величка до неприховування / невиправдовування фактів пізнішого негативного впливу імперії на свою колонію. Його перо фіксує утиски українців із боку гетьмана Самойловича й російського уряду: «Того-таки року в Великий піст гетьман Самойлович виправив кількасот чоловік товариства Гадяцького полку з великоросійськими ратними людьми на річку Самару, щоб через якісь причини випалити степ. Їх був трохи настрахав запорозький чамбул, спіткавши десь у полі. Коли це донеслося до гетьмана Самойловича, то гетьман писав про те до Запорожжя через гадячанина Вечорку уразливий свій лист, який запорожці вчитали, а довідавшись ще від когось, що за указом царських величностей мають від ріки Самари до Низу будуватися понад Дніпром міста, щоб витиснути отак їх, запорожців, із Дніпра та дніпрових лугів, писали 4 квітня, хвалячись, крім того, своїм військом, давніми військовими клейнодами, вольностями й привілеями, через того-таки Вечорку (...) свою листовну відповідь... [147, с. 626]». Описує, не коментуючи, й порушення обіцянок українському народу Петром I: «Цей перший російський імператор Петро Великий (...), утверджуючи малоросійський народ у вірності до себе, й обіцяючи у першій грамоті за ту вірність (...) ударувати малоросіян такими вольностями, якими ніхто не міг похвалитися з підданих під сонцем у своїх монархів, однак цю обітницю притримав і відразу після смерті гетьмана Скоропадського в 1722 році, проти малоросійських сподівань, минаючи давні права й вольності Запорізького війська, замість гетьмана, владнав у Малій Росії колегію та різні збори, яких ніколи дотіля не бувало,

знищив і вельми уярмив усіх малоросіян, як шляхетського козацького чину, так і посполитих [147, с. 618]». Помітна в цих словах і трансформація національної української свідомості: С. Величко констатує не тільки неправдиві дії російського царя, а й називає українців «підданими», вказуючи, що на момент описаних подій така роль стала для них природною.

У літописі Самовидця знаходимо міфологізацію української мужності як жорстокості. Саме жорстокість, що межує з садизмом, стає смисловим наповненням поняття «козацький героїзм». Автор літопису відтворює сцени жаху визвольної війни: «Зараз от боку оного козацтва по разных городах розишовшия, полковников, сотников собі понаставлявши и где человек найшлася шляхта, слуги замковіе, жиди й уряди міськіе – усе забияли, не щадячи ані жон и дітей їх, маетности рабовали, костели палили, ксіонзов забияли, дворі зась и замки шляхецкіе и двори жидовськіе пустошили, не заставаючи жадного цілого. Рідкій в той крові на тот час рук своїх не умочил [204, с. 52]» або «Костели зась римськіе пустошили, склепи с трупами откоповали, мертвих тіла з гробов викидали и обдирали и в том одіню ходили [204, с. 54]».

Процес колонізації України Російською імперією у версії літописця постає як всенародна радість: «И зараз по усіх полках розослали столников с приданням козаков, жеби так козаки, як войти со всім посполитсвом присягу виконали на вічне підданство его царському величеству, що по усей Україні увесь народ з охотою тое учинил. А боярин и дворецкій Василій Василич Бутурлин повернул на Москву до его царського величества и немалая радость межи народом стала [204, с. 67]».

Літопис Самовидця, як і літопис С. Величка, фіксує зміну орієнтирів в українському національному мисленні. Якщо на початку автор нажаханий кровопролиттям минулих історичних подій, однак визнає за українцями мужність та самостійність у діях і рішеннях, то наприкінці вказує на



пріоритет залежності в українській свідомості. На цій підставі до чеснот російського царя Федора Олексійовича зараховує його дозвіл українцям носити іманентний для них одяг, а не московський, а також залучення українського співу до церковного обряду в Росії: «Місяця мая государ цар московській и всея Росії Федор Алексіевич помер с жалем усього християнства в молодих літах, которій великую любов до нашого народу міл, бо и набожества на Москві нашим напівом по церквам и по монастирах отпровати приказал, и одєжу московскую отінено, але понашому носити позволи [204, с. 135]». Насправді йдеться тут про втрату українцями права на самоврядування; гордість від того, що їх мову долучено до імперської релігійної обрядовості. Проявляється зародження комплексу неповноцінності, коли дотичність до імперського центру визначає цінність колонізованої периферії. Автор літопису не тільки визнає право Російської імперії коригувати життя своєї колонії – України, а й сприймає таке право як колоніальну цінність.

Найбільше міфологізована козацька визвольна війна в літописі Г. Грабянки, який у творенні козацької міфологеми вдається до історичної ретроспективи козацького родоводу та гіперболізації. Родовід козаків він починає від хозар («Народ малоросійський, прозваний козаками, має щонайдавніше походження від скіфського роду, – котрий, як кажуть, жив аж біля гір Алянські Аляни, біля річки, що протікає через Бухарську землю в Хвалинське море, – від хазар. Що своєю спорідненістю сягають племені першого Яфетового сина Гомера [147, с. 879]»), що створює відчуття поділу українців на два етноси козаків та не-козаків. Основним їх атрибутом визначає мужність («...і саме тому були настільки хоробрі і настільки страху не знали... [147, с. 879]»), вдаючися до її гіперболізації: «Є кінні та піші, і стільки їх, козаків, стільки на Малій Русі люду, і їх зовсім не треба силою збирати, як ото в багатьох чужоземних краях роблять, не треба наймом заманювати; а кине клич старший або полковник

який і стільки воїнства збереться, що як трава стане... [147, с. 883]».

Однозначний Г. Грабянка в поясненні потреби злуки з Московією. Для нього це найбільше досягнення Б. Хмельницького, логічний результат козацької визвольної війни: гетьман виконав покладену на нього місію, адже «Малу Росію від щонайтяжчого ярма лядського козацькою мужністю вивільнив [147, с. 877]» і «до російського монарха з стольними містами в підданство привів [147, с. 877]». У літописі Г. Грабянки відсутні смислова двозначність або відсторонене споглядання. Він сприймає перехід українських земель під узурпацію Російської імперії як явище не тільки вмотивоване об'єктивними обставинами, а й позитивне, тому будь-який спротив такому переходу розцінюється як зрада. Зрадником він назвав гетьмана Мазепу: «Року 1709. Мазепа зрадив... [147, с. 949]».

Міфологізація української історії простежується і в контексті самоідентифікації українців. С. Величко мислить себе українцем, а Україну – частиною Європи: «Року від створення світу 7162-го, а від утілення сина слова божого, нашого спасителя Христа 1654-го, була тоді чорна великодня літера „Д“, а в році літо було шосте, сталася знаменна в нашій європейській стороні, а в Польській державі зміна з превеликим для неї ущербом – відлягла від її польської влади Мала Росія... [147, с. 272]». Порівнюючи Б. Хмельницького з Мойсеєм, він актуалізує долучення українців до біблійної легенди про єврейський богообраний народ.

У літописі Г. Грабянки національна самоідентифікація більш ускладнена: вона пов'язана з історією виникнення етносу «козаки», що веде до поділу українців на українців не-козаків та українців козаків, нащадків хозар, а також поділу за релігійною ознакою – належність до православних християн, що наближає українців до росіян. Небажання виступу Хмельницького супроти Московії автор пояснює так: «Якось до Хмельницького прибув султан Нерудим і наказав іменем хана йти з ним та з ляхами війною на царя московського; та Хмельницький, не бажаючи

піднімати зброю на одновірців, перейшов під цареву руку [147, с. 905]». Зануреність Грабянки в ідею українсько-російського єдиновір'я внутрішньо споріднена з пізнішим радянським міфом про спільну історичну колыску України, Росії та Білорусії, з тією відмінністю, що для автора літопису знаменником було православ'я, а для радянського міфу – слов'янство.

Позначені козацькі літописи й комплексом «доброго царя». У всіх трьох текстах фігурує ідея про необізнаність імперського центру в несправедливостях, що кояться у колонізованій українській периферії.

Літопис Самовидця основною причиною війни з тогочасною Польщею називає утиски українського народу представниками польської шляхти. Автор літопису щиро вірить у те, що польський король не поінформований про це: «Початок и причина войны Хмельницкого ест едино от ляхов на православне гонение и козаком отягощение [147, с. 45]».

Подібно думав і С. Величко. Подаючи хронологію польської колонізації українських земель, він розділяє верхівку влади – короля, який дає вольниці козакам, і представників цієї верхівки – шляхту, яка ці вольниці відбирає: «Але пани польські та їхні дозорці, що сиділи в руських землях і провінціях, знищили через свій гонор усі королівські мандати й привілеї і через свою ненаситність чинили, як уже писалося, над людьми гніт та наругу [147, с. 221]».

У всіх літописах ідеться про українську потребу в підпорядкуванні владному центру. Спочатку таким центром для українського народу є постать Б. Хмельницького: узурпація влади розуміється виключно як українська. Смерть гетьмана Б. Хмельницького ініціювала пошук владного центру ззовні. Ним стає Російська імперія, влада російського царя, що веде до маргіналізації коду української мужності, вторинної колонізації України.

У літописах Самовидця, С. Величка український владний центр –

постать Б. Хмельницького – має всі ознаки самодостатності. Гетьман України боронить власні інтереси та інтереси українського народу, здійснюючи спробу вивільнення українців із колоніальної залежності. В контексті цього для авторів вагома світова значущість Б. Хмельницького, визнання правомірності його дій іншими можновладцями. В літописі Самовидця увага акцентується на почеснях, що віддають українському гетьманові: «...так зараз по усіх землях слава козацкая и Хмелницкого пройшла, же монархи разніе отзивалися з приязню и подарки присилали [147, с. 56]».

У літописі Г. Грабянки український владний центр втрачає свою самодостатність: основним призначенням Б. Хмельницького вважається виведення українських земель з-під влади Польщі з наступною передачею їх під патронат Російської імперії.

Розкрито в літописах і процес формування української колоніальної хитрості, що реалізується через загравання з імперським центром шляхом надмірної шанобливості. Автори вдаються до звеличення імперської еліти, запобігання перед силою централізованої влади: шанобливо перераховуються титули імперських можновладців, їх вчинки сприймаються як «милості».

Шанобливість можна пояснити традицією тогочасного звертання до представників влади, що базувалася на переліченні їх регалій і звеличенні вчинків. Однак літописці дотримуються цієї традиції лише щодо польських і російських можновладців, щодо українських дозволяють собі негативні й нешанобливі зауваги. Непривабливо постають у літописі Г. Грабянки гетьмани Дорошенко й Мазепа – один через підтримання українського нейтралітету, інший – об'єднання зі шведами проти Російської імперії: «Після того як Самойловича взяли під арешт, 25 червня на гетьмана настановили Івана Мазепу. Мазепа, взявши владу, невдовзі послав за Дніпро за гетьманичем Григорієм, який в цей час перебував там і

успішно воював татар. Без всякого спротиву взяли його, потім відвезли у Сивськ і там відрубали на пласі голову. А його брата Якова, генерала Смоленського, що був зятем Швайковського, заслали в Сибір. Все це було справою рук підступного Мазепи [147, с. 943]».

Таким чином, у добу бароко було сформовано нове естетично-філософське світобачення, яке базувалося на самозаглибленні, спробі примирити суперечності в людині між тілесним і духовним задля досягнення внутрішнього комфорту в умовах нестабільності соціально-політичного ладу та спроби доєднатися до вищих сил, духовного абсолюту, утвердивши всевітню гармонію. Козацькі виступи під проводом Богдана Хмельницького надали дієво-фізичної форми антиколоніальній боротьбі, що точилася на духовному рівні з появою полемічної літератури. Однак спротив польській імперії та події, що наповнили його, засвідчили й одночасну неспроможність українців існувати незалежно, бо антиколоніальний рух проти Речі Посполитої завершився для українського народу колонізацією Московією. Колонізація спровокувала витіснення української дилеми між Європою та Азією у контексті національної самоідентифікації. Пошук ідентифікації, що розпочався усвідомленням українцями своєї європейської «іншості», завершився обранням російської азійської моделі саморозуміння. Пізніше це стало підставою для європейців отожднення українців із росіянами.

#### **4.3. «Історія Русовъ» як російська імперська версія історії колонізованого українського народу**

Особливості українсько-російських колоніально-імперських відносин розкриває твір невідомого автора «Історія Русовъ». Проблеми авторства цього твору й часу його написання, попри невіднайдення однозначних на них відповідей, достатньо висвітленні українськими істориками та літературознавцями (Д. Дорошенко, О. Лазаревський, М. Максимович,

М. Возняк, В. Шевчук та ін.). «Історія Русовъ» дослідниками сприймалася як твір національний, доленосний для розвитку української історіографії, національної свідомості. С. Єфремов стверджував, що автор твору – «це насамперед непохитний український патріот [126, с. 212]», продовжуючи: «Любов до рідного краю, автономія, демократизм, ненависть до всякого поневолення – такі мав позитивні риси цей блискучий, палко і з захватом написаний памфлет [126, с. 214]»; Д. Чижевський: «Той історичний синтез, що справді подає з національного погляду суцільну картину української Історії, належить уже до побарокової епохи: це славнозвісна „Історія Русі”... [343, с. 332]».

Антиколоніальний та національний дискурси у творах справді наявні. «Історія Русовъ» стала потужним імпульсом для відродження української національної самосвідомості, але обмежила рамки цього відродження, оскільки створила основу для легітимізації замаскованого в ній імперського дискурсу. Є багато підстав думати про цей текст як про дозволу імперську версію української колонізованої історії, «забавку» для української інтелігенції, яка, сконцентрувавши увагу на бажаному (правдивий опис історії українців, у якому був натяк на можливість утвердження української автономії, якщо не як фізичного факту, то духовного), «закрила очі» на прихований у ньому російський великодержавний міф про непотрібність української незалежності.

Слушно про позицію автора в «Історії Русовъ» зазначає А. Горбань: «Але більш важливою для літературного „відштовхування” є позиція автора, який, попри представлення потужного антиколоніального дискурсу через імітоване мовлення політичних діячів (...), у власному наративі виявляє ознаки „великоруського” мислення [78, с. 34]».

Підтверджує це й популярність твору 20-х років XIX ст. не тільки серед української інтелігенції, а й російської. Прихильним до неї був О. Пушкін, який став першим, хто легітимізував імперську російську

політику в художній формі. Можна припустити, що пушкінська «заскоченість» ідеєю, за якою, Мазепа переходить на бік шведів супроти Петра I через індивідуальну образу (історія побиття Мазепи Петром I на бенкеті) виросла саме з «Історії Русовъ», у якій автор стверджує: «...Мазепа имѣль умысель, такъ вредный, побужденыемъ собственной его злобы и мщенья, а отнюдь не национальныхъ интересовъ... [165, с. 200]». Тобто позірно переслідуючи так звану національно орієнтовану книгу про правдиву історію українців, імперія давала дозвіл на її приховане існування (існування «позаочі»), адже «Історія Русовъ», з одного боку, задовільняла потребу колонізованого мати ілюзію щодо можливості власної незалежності, з іншого – архівувала її як раритет, що задовольняє національні амбіції, але непрактичний у конкретному часі.

Антиколоніальний дискурс у тексті існує у двох варіаціях: самодостатній і той, що приховує імперську ідеологію. Антиколоніальний дискурс закладено в оповідях про українську визвольну боротьбу проти поляків. В описі історичних подій після Переяславської ради він втрачає самодостатність, набуваючи ознак амбівалентності, а викривання дій імперського центру щодо колонізованого іманентно маскує закріплення російських імперських амбіцій. Створюється ефект одночасного існування антиколоніального та імперського: антиколоніальне представлене найчастіше нараціями видатних діячів українського політичного істеблішменту (Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Полуботка та ін.), імперське – мовленням автора твору.

На нашу думку, більшої уваги заслуговують ті прийоми, що автор використовує для маскуванню російської імперської доктрини:

- долучення російської імперської історії до українського історичного контексту;
- активізація обопільного маркера єдиновір'я для імперії та колонії, що виправдовує експансію, вмотивовує її природність;

- замовчування або викривлення колоніальної історії;
- феномен біблійного «Азазеля» – тлумачення імперського загального зла як індивідуальної провини.

«Исторія Русовъ» складається з трьох частин: оповіді про період незалежності українських земель під владою київських князів; зображення перебування українських земель в об'єднанні з литовськими й польськими; показ українсько-російських відносин. Російський компонент мав би бути найбільше представлений у третій частині, однак автор твору обережно й ненав'язливо фокусує на ньому увагу.

Це створює ефект природної українсько-російської обопільності, що виправдовує / вмотивовує об'єднання українців і росіян у будь-які часові періоди, а також закріплює відчуття нелогічності перебування цих народів окремо. Подаючи давню історію українців як процес незалежного державотворення, він багаторазово озвучує, що поруч із Київським князівством так само сильним і самостійним було князівство Московське, забуваючи зазначити, хто кому тоді був підпорядкований.

У викладі української історії є і незаповнені місця. Поцінувавши данину незалежного періоду Київської влади (найчастіше код української мужності подається як агресія: «...сего народа упражненіе и ремесло состояло въ войнѣ и убійствахъ [165, с. 2]»), не відкидаючи право українців бути рівними серед рівних, автор послідовно нашттовхує на думку про втрату українцями можливості реалізації цього права (втрату коду мужності). Паралельно він підкреслює авторитет росіян, які формують незалежне сильне Московське князівство. Для цього обминає в українській історії активізацію боротьби за власну націю в період первинної загрози втрати незалежності (татаро-монгольська навала), спроби створення українського сильного владного центру. Визволення українських земель від татаро-монголів приписує литовцям: «...знатнѣйшія же фамиліи съ немногими Княжескими сімействами удалились въ сосѣдственное Княжество Литовское... (...)»



подвигнули Литовського владѣтельного Князя Гедимина освободить їх землю отъ владѣнія Татарскаго и соединить ее съ своею державою подь одно право и начальство [165, с. 5]», забуваючи, що традицію української автономізації було перейнято від Київського князівства Галицько-Волинським (певний час воно опонувало Московському князівству), що саме галицькі князі першими протистояли татаро-монгольській навалі (Данилом було здійснено спробу оборони Києва: «...у 1237 р. на кордонах Русі з'явилося сильне монголо-татарське військо на чолі з онуком Чингісхана Батисем. Вогнем і мечем зруйнувало воно місто Рязань, Суздаль і Володимир, а у 1240 р. дійшло до Києва. Хоча місцевий князь Михайло втік, городяни на чолі з воєводою Дмитром, що його послав Данило Галицький, вирішили оборонятися від нападників [304, с. 65]»).

Замовчування ролі Галицько-Волинського королівства потрібне для реалізації авторської концепції вмотивування логічного завершення української історії підкоренням українців іншими народами. Діяльність галицьких князів руйнувала ефект беззахисності українців перед татаро-монгольською навалою, а саме ця беззахисність як український національний атрибут була потрібна авторові «Історії Русовь». Відкидаючи діяльність Галицько-Волинського князівства, він акцентує увагу на беспорядності українців, які спираються не на власні сили, а шукають захисту в сильніших союзників. Автор обминає і той факт, що злука українських, литовських та польських земель була експансією, первинною колонізацією. Йому потрібно вказати на добровільність входження українців до союзу з литовцями й поляками. Саме ця добровільність забезпечувала показ іманентної неспроможності українців до оборони власних національних інтересів (у тексті «Історії Русовь» українська національна еліта **просить** про допомогу литовського князя Гедиміна, що робить хиткою можливість існування українців у союзі з Литвою як рівного народу серед рівних). Це створює однозначну смислову основу для виправдання подібної за суттю злуки

українського та російського народів. Паралельно зображено успіхи Московського князівства, що власними силами дає відсіч татаро-монгольській навалі: «...Князь Московскій Иванъ Васильевич, Третій сего имени, пользуясь слабости Татаръ, изнемогшихъ междуусобными войнами и раздѣлами, отказаль Хану Ахмату отъ ежегодной дани съ народа и отъ своего повиновения... [165, с. 5]».

Ще одним умотивуванням логічності об'єднання українців і росіян стає багаторазове повторення про їх єдиновір'я. Зображаючи різноманітні українські союзи (з литовцями, поляками, татарами), автор послідовно доводить, що всі вони були помилковими, адже позначені відсутністю духовного єднання через віросповідальну відмінність. Союз із Московією подавався як логічний і природній, бо відбувався на основі єдиновір'я. Про уподобання українців знаходимо: «А потому не имѣли они никакого усердія къ Полякамъ и ихъ интересамъ. Напритивъ того врожденная склонность къ единовѣрцамъ и однородцамъ дѣлала ихъ всегда приверженными къ народу Рускому или Московскому [165, с. 43]». Саме це стає основним аргументом Б. Хмельницького, за авторською версією, на користь єднання з Москвою. Про це йдеться в імітованій нарації-листі гетьмана до російського царя: «...передаю вечной анафемѣ и суду Божию всякого, мыслящаго непріятельски на единовѣрцевъ и едиnorodцевъ... [165, с. 171]». Задля обстоювання ідеї злуки як логічного об'єднання єдиновірців, у повісті відібрано потрібний історичний матеріал, непридатний залишено поза увагою, наприклад, вагання Б. Хмельницького і його первинний намір мати союз із Портою: «На думку Хмельницького, зручним кандидатом на роль покровителя і захисника України на міжнародній арені був турецький султан. Він був достатньо могутнім для того, щоб відбивати у поляків бажання нападати на Україну, й водночас надто віддаленим, щоб відкрито втручатися в її внутрішні справи. Відтак, у 1651 р., після обміну посольствами Оттоманська порта формально прийняла своїми васалами

гетьмана і Військо Запорізьке... [304, с. 172]». Прийняття цього факту зруйнувало б однозначність українського вибору об'єднатися з єдиновірцями росіянами. У такий спосіб, імперські інтереси Росії та неоднозначність українських пошуків було сховано під релігійним флером.

Залучення російської історії до українського історичного контексту, активізація єдиновір'я українців та росіян супроводжується багаторазовим викривленням або замовчуванням окремих подій із української історії. В описі взаємин українців та росіян пропущені факти, що зруйнували б однозначність українського вибору Росії як єдиноможливого союзника. У ньому ні слова про небажання Бутурліна принести присягу від імені царя українському народу, що стає підтвердженням васальського статусу України, а також про реакцію Б. Хмельницького на це, яка ледве не стала причиною відмови від союзу з Московією («За прийнятою в Польщі традицією Хмельницький сподівався, що присягатимуть обидві сторони – українці заприсягнуть на вірність цареві, а той пообіцяє боронити їх від поляків та шанувати їхні права й привілеї. Але Бутурлін відмовився присягати від імені свого монарха, кажучи, що, на відміну від польського короля, цар є самодержцем і не присягає своїм підданам. Роздратований цим, Хмельницький гордо вийшов із церкви, погрозивши взагалі скасувати угоду. Проте Бутурлін уперто стояв на своєму. Нарешті, побоюючись втратити підтримку царя через, здавалося б, простісіньку формальність, Хмельницький погодився дати клятву на вірність цареві [304, с. 173]»). У творі наголошується, що така присяга була здійснена: «Онѣ написаны (статті договору. – Ю.О.), и по апробации Гетмана съ совѣтомъ, объявлены послам Московскимъ, которые, согласясь на все, въ нихъ уложенное, *подтвердили присягою своею отъ лица Царя и Царства Московскаго...* [165, с. 119]».

Обмежується автор і офіційною імперською версією війни Б. Хмельницького в союзі зі шведами проти Польщі. За його поясненням, причиною цього було виконання колишніх козацьких зобов'язань щодо

шведів. І зовсім не згадується бажання Б. Хмельницького створити під протекцією шведів незалежне Київське князівство: «Незабаром шведські та українські дипломати вже обговорювали проведення спільних походів проти поляків, а шведи пообіцяли допомогти Хмельницькому у створенні Київського князівства [304, с. 175]». В концепцію повісті не вкладається й той факт, що пізніша війна між шведами й росіянами загострила українсько-російські відносини, й тому він теж умовчується.

Українсько-російські справи потлумачені як низка подій, в яких Росія найчастіше позитивно впливає на Україну, а та, не сприймаючи або відкидаючи цей «позитив», завжди залишається в прогріші. Тому всі українські гетьмани, які відходять від Росії, – зрадники й вороги. В описі виступу Юрія Хмельницького проти Шереметьєва українське військо названо «неприятель»: «Неприятель (війська, очолювані Ю. Хмельницьким – Ю.О.), окружив армію Російскую, стѣсниль ее своими окопами и редутами і держаль вь крѣпкой осадѣ [165, с. 154–155]».

Загалом діяльність українських гетьманів в «Історії Русовъ» нагадує колаж потрібних авторській імперській схемі фактів, що спричинює замовчування або перекручування деталей, які руйнували цю схему. Автор описує політичну «біганину» Юрія Хмельницького, не акцентуючи увагу на підписаних ним невігідних документах, що регулювали відносини Гетьманщини та Московії. Паралельно він применшує старання гетьмана І. Виговського, записуючи його в зрадники імперії. Не згадано, що І. Виговський підписав із Польщею Гадяцьку угоду, набагато вигіднішу Україні за Переяславський пакт, укладений із московитами Юрієм Хмельницьким. Забуто й історію гетьмана Многогрішного, зображеного як однозначного прихильника Російської імперії. Насправді Многогрішний обрав бік царя з примусу: «Цього разу Москва, використовуючи свій шанс, рушила на Лівобережжя, змусивши Многогрішного зректись Дорошенка й визнати зверхність царя [304, с. 189]», а також викривлено історію смерті

гетьмана. За версією автора «Історії Русовъ», Многогрішний помирає від ран: «Въ 1672 году, Февраля 7-го дня, Гетьманъ Многогрѣшный отъ ранъ своихъ вмеръ, и съ великими почестями, военными и церковными, въ Батуринѣ погребень [165, с. 171]». Насправді його було катовано та зіслано до Сибіру: «Побачивши, що непокірний гетьман втрачає підтримку, цар віддав наказ заарештувати Многогрішного, піддати його тортурам і заслати до Сибіру [304, с. 192]».

Подібне сталося і з гетьманом І. Самойловичем. Автор «Історії Русовъ», зауваживши, що його було несправедливо звинувачено й покарано за невдалий похід на Крим, замовчує справжню причину: гетьман Самойлович був невдоволений російською політикою щодо України: «Невдоволений московською політикою Самойлович *неохоче* приєднався до грандіозного походу на Крим, що його у 1686 р. організували росіяни. Хоч у ньому брало участь понад 100 тис. росіян і майже 50 тис. козаків, брак підготовки й тяжкі природні умови призвели до провалу цієї акції та великих втрат. (...) російські воєводи звалили на нього вину за провал походу, внаслідок чого у 1687 р. Самойловича скинули й заслали до Сибіру [304, с. 193–194]».

Контроверсійно зображено й постать І. Мазепи в «Історії Русовъ». У більшості попередніх досліджень ідеться, що в повісті подано прихильне ставлення до Мазепи, відтінено його дії жорстокістю російського реагування на них. Інший ефект створює праця над текстом, де гетьман номінується як зрадник – зрадник щодо Самойловича й щодо Петра І. Крім того, автор «Історії Русовъ» формує вигідний для імперії міф про те, що «зрада» Мазепи базувалася на його власних інтересах. Він переходить на бік шведів через образу на царя: «Гнусный умысль сей породила въ немъ адская злоба за личную обиду свою. Преданіе народное, взятое отъ приближенныхъ съ Мазепою особъ, повѣствуетъ, что въ недавнемъ отъ того времени былъ Мазепа на одному пиру съ Государемъ у Князя Менщикова, и за

противорѣчіе въ разговорахъ ударилъ Государь Мазепу по щекѣ, и хотя за то скоро и помирился съ нимъ, но Мазепа скривъ наружную злобу, запечатлѣлъ ее въ сердцѣ своемъ [165, с. 199]», а не тому, що це потрібно Україні. Ця ідея підтверджується нарацією самого Мазепи, яку імітує письменник: «Начало общихъ болѣзней нашихъ испыталъ я на самому себѣ. Вамъ извѣстно, что за отреченіе мое въ замыслахъ его, выбить я по щекамъ, какъ несносная блудница [165, с. 203]». Мазепа поданий як несправжній українець (гетьман має польське коріння), котрий виступив проти православної віри (легенда про те, як Мазепа плював на ікони). Насправді за гетьманування Мазепи було підтримано й відроджено українську культуру й православну віру: «Людина досвідчена й витончена, Мазепа скеровує значну частину своїх особистих прибутків на розвиток релігії та культурних установ. Ревний покровитель православ'я, він будує по всій Гетьманщині цілу низку чудових церков, споруджених у пишному стилі, що його часом називають мазепинським, або козацьким, барокко [304, с. 206]».

Проблема зради активізується лише щодо постаті гетьмана Мазепи, подібні дії інших українських гетьманів, але на користь Російської імперії, трактуються як об'єктивно потрібні. Наприклад, схвалюється зрада Многогрішного щодо Дорошенка, бо той є ворогом Московії: «Но сей Многогрішний, бывши честныхъ качествъ и хорошого разсудка, предусмотрѣлъ, что шатаніе Дорошенка не обѣщаетъ ничего добраго, а замыслы его суть суетны и вредны, и по тому обьяснился о томъ Князю Ромодановскому, увѣривъ его о непоколебимой приверженности своей и всего войска, имъ командуемаго, къ Царю... [165, с. 167]».

Замовчується або викривлюється діяльність представників української політичної еліти, використовується пониження їх, перетворення на героїв-блазнів (подвійна характеристика Сірка: «Словомъ сказать, Сѣрко былъ человекъ удивительный и рѣдкихъ свойствъ въ разсужденіи храбрости... (...) Но, впрочемъ, он былъ и Запорожець, сіе есть родъ шута или юрода [165,

с. 174]») та антигероїв (іронічне коментування діяльності Орлика: «...и народъ Малоросійскій, отъ временъ Виговскаго и Мазепы, видѣвши столько обманщиковъ, сколько видѣла Великорасія Самозванцевъ, весьма презирал сумазбродства Орликовы... [165, с. 218]»).

Викривлення й замовчування стосується не тільки постатей українських гетьманів, а й російських царів. Автор прославляє правління цариці Анни, забуваючи, що воно було страшним за наслідками для українців; звеличує Катерину II, позитивно коментуючи заміну нею гетьманства колегією («...Коллегія сія вошла въ правленіе, яко роса на пажить, и яко иней на руно... [165, с. 255]»).

Позначено «Історію Русовъ» і феноменом «Азазеля», коли заявлена імперська провина / гріх перекладається на конкретну особу, тим самим перетворюючись із загального довготривалого зла на індивідуальне тимчасове. Оповідуючи про відносини українців і поляків, автор уникає такої проєкції від загального до часткового. Вину за приниження українського народу він не перекладає лише на шляхту, а й вказує на несправедливість польських королів. В українсько-російських колізіях він шукає Азазеля – цапа, на якого можна перекласти гріхи імперії. Наприклад, таким цапом-відбувайлом обирає Меншикова, перекладаючи на нього імперську вину за трагедію Батурина: «Самая обыкновенная казнъ ихъ была живыхъ четвертовать, колесовать и на коль сажать, а дальше выдуманы новые роды мученія, самое воображеніе въ ужасъ приводящіе. И удивительна ли сія жестокость въ такому человѣкѣ, каковъ Меншиковъ [165, с. 206]». Жорстокості царедворця приписано й інші імперські гріхи (розправа над Полуботком та його прибічниками: «Государь, по внушенію прежняго и единственнаго гонителя Малоросійскаго, Меншикова (...) назвавъ ихъ измѣнниками и вѣроломцами, повѣлъ изтязатъ ихъ... [165, с. 228]»).

Непомітно й ненав'язливо розставлено в «Історіи Русовъ» імперські акценти, що створює ілюзію історії українського народу як логічної та

природної частини історії російської. Так, втрату бібліотеки Ярослава Мудрого в пожежі подано як загальнослов'янську (російську) трагедію. Отже, українські пам'ятки розглядаються як спільні для української та російської культурної спадщини.

Багатьма ознаками «Історія Русовъ» справді є твором історичним (близьким до літописного) та літературним (на цій підставі окремі дослідники виправдовують перекручування української історії, вважаючи їх авторською художньою трансформацією історичного матеріалу), але є неспростовні підстави думати про неї насамперед як про публіцистичний твір, у якому під історичним та художнім тлом приховано імперську російську доктрину.

### **ВИСНОВКИ ДО ЧЕТВЕРТОГО РОЗДІЛУ**

Річ Посполита через унію намагалася закріпити свою владу в Україні шляхом створення синтетичної релігії, що поєднувала елементи католицизму та православ'я, іманентно приховувала імперське бажання встановити контроль над завойованим народом за допомогою релігійних та культурних механізмів.

В Україні створення унії детермінувало формування української моделі антиколоніального опору. Цей період позначений виникненням українського внутрішнього конфлікту, що спершу прочитувався як «Україна – це частина Європи», «Інша Європа», а після колонізації українських земель Російською імперією перетвориться на біномний конфлікт і геополітичну антиномію «Україна – Європа чи Азія?». До унії український статус розцінювався як східноєвропейський (візантійського штибу), після її проголошення – як опозиційний до західноєвропейського (Україна – «інша» Європа) або як синтез східного й західного (Україна – межева європейська територія). Об'єднувало ці етапи розвитку української національної свідомості те, що українці в жодному разі не усвідомлювали



себе однією нацією з росіянами. Уже в часи функціонування полемічної літератури автори вказували на відмінності між українським і російським народами.

У полемічній прозі відбувся чіткий розподіл на дві опозиційні групи: так зване «передове крило» (Мартин Броневський), представники якого були схильні до сприйняття західноєвропейських впливів, і «традиціоналісти» (В. Суразький, І. Вишенський), які розуміли український простір як закриту територію, репрезентовану православною традицією. Традиціоналісти стали опосередкованими «винуватцями» поступового зближення Росії та України, поетапної української анексії та інкорпорування в імперське тіло. Цей процес «зближення» був інтенсифікований полемічними текстами, які опозиціонували до католицизму й західноєвропейської культури, протиставляючи їм православ'я.

Доба українського бароко пов'язана з відродженням культури, закладенням філософсько-психологічних підвалин нового світогляду, переосмисленням себе як нації, що характеризується особливою амбівалентністю: антиколоніальною спрямованістю (козацький визвольний рух супроти Польщі) та одночасним посиленням вторинної колонізації (перехід українських земель під владу Російської імперії). Визвольна боротьба посилила відчуття національної гідності, усвідомлення власної сили й значущості. Однак неоднозначність подій козацького руху, політичні «ігрища» спричинили виринання й закріплення ознак, що характеризують українську національну свідомість як колонізовану.

У розділі доведено, що:

- І. Вишенський заклав основи української антиколоніальної стратегії (романтичного стибу), яка містить декілька наріжних складників: розуміння слова як єдиної зброї, орієнтування на майбутнє з відкиданням можливих змін у сучасному,

вказування на богообраність власного народу, перебирання автором на себе ролі пророка, атрибутами якого є: страждання, самотність (феномен «непочутості» власним народом), самогубство, юродство;

- у добу бароко свідомість українців характеризувалася амбівалентністю: з одного боку, антиколоніальною спрямованістю (козацький визвольний рух супроти Польщі), а з іншого – створенням перспективи вторинної колонізації (оприаявлено низку ознак, що характеризують українську національну свідомість як колонізовану: міфологізація минулого, потреба підкорення владному центру, формування колоніальної хитрості);
- попри антиколоніальну та національну спрямованість «Історія Русовъ» є твором, у якому масковано імперський дискурс через використання таких прийомів: долучення російської імперської історії до українського історичного контексту, активізація обопільного маркера єдиновір'я для імперії та колонії, що дозволяє виправдати процес експансії, вмотивувати його як природній, замовчування колоніальної історії або її викривлення, феномен біблійного «Азazelя»: тлумачення імперського загального зла як індивідуальної провини.

## РОЗДІЛ 5

### СТРАТЕГІЇ «ЧОЛОВІЧОГО РЕАГУВАННЯ» НА ВИЯВИ КОЛОНІАЛІЗМУ

#### 5.1. Феномен крутія у творчості І. Котляревського

Світогляд І. Котляревського, як і більшості його сучасників, був позначений комплексом двійництва: орієнтування на Російську імперію і бажання національної ідентичності. Вибір героя-крутія / письменника-крутія уможливив гармонійне співіснування двох взаємозаперечних дискурсів – колоніального й антиколоніального.

Зокрема в «Енеїді» І. Котляревський удається до створення образу національного героя-державотворця, який поєднує у собі риси родоначальника та крутія: «Од його має розплодитись / Великий і завзятий рід; / Всім світом буде управляти, / По всіх усядах воювати, / Підверне всіх собі під спід [187, с. 122]». Найближчим його прототипом є вертепний козак-запорожець. Однак ототожненню троянців із козаками бракує аргументів. Природа обрї богатирів історичного епосу, спільним джерелом творення для яких є народне художнє мислення.

Герой-крутій, створений засобами комізму, слугував ідеальним маскуванням закладеній у поемі «Енеїда» національній доктрині в просторі імперського контролю. «Енеїда», якщо її розуміти не тільки як художній текст, а як художній документ, що поєднує основоположні для кожної нації елементи – мову й історичну пам'ять, – вимагала офіційного статусу твору, який започатковує національну українську літературу. Цей статус міг бути забезпечений друкуванням поеми. За імперської цензури, що не пропустила би «серйозний» національно орієнтований український текст, комічність поеми та її героя відкривали доступ до друкарського верстата.

Маскування підсилює використана автором у тексті стихія народного

карнавалу, для якої також іманентна філософія подвійного стандарту. З цього приводу М. Бахтін зазначає: «Всі ці обрядово-видовищні форми (у тому числі й карнавал. – Ю.О.), як такі, що організовані на основі сміху, надзвичайно різко, можна сказати принципово, відрізнялися від *серйозних* офіційно-церковних і феодално-державних – культових форм та церемоніалів. Вони давали зовсім інший, підкреслено неофіційний, позацерковний та позадержавний аспект світу, людини і людських стосунків; вони ніби будували по той бік всього офіційного *інший світ* й *інше життя*... [24, с. 10]». Одним із атрибутів карнавалу є маска, що в народно-обрядовій традиції мала магічний, чарівний сенс, а в межах середньовічного карнавалу давала змогу приховати вади, видати себе за іншу особу, створити ефект таємничості.

Основною ознакою карнавалу була гра. Гра, як і карнавал, обмежена в часі й просторі, однак карнавал із першої хвилини певною мірою нав'язує людині свою волю, а «усяка гра є добровільною діяльністю. Гра за наказом – це вже не гра, а, в щонайкращому випадку, її силувана імітація [71, с. 14]». Текстом І. Котляревського українська література оприявлює українське національне потрійним маскуванням: герой-крутій реалізується через маски троянця, козака, родоначальника нації у рамках гри розпізнавання / приховування смислу (український читач мав зрозуміти національний підтекст, російська цензура – не звернути на нього уваги).

Автор-крутій присутній у водевілі «Москаль-Чарівник». І. Котляревський, використавши легкий жанр водевілю й мандрівний сюжет про жінку, яка за відсутності чоловіка потрапляє у любовну історію, створює три іпостасі чоловіка в українській колоніальній дійсності: малорос – москаль – українець. Перші дві ролі опозиційні до третьої. Образ українця (Михайло Чупрун) є символом контрдискурсу щодо імперського дискурсу, який реалізується через москаля (солдата Лихого) і малороса (Финтика). Михайло Чупрун уособлює чесноти українця, що

протиставляються російській дияволаді (москаль–чарівник – той, хто знає чорта, сам є ним) і малоросійському відступництву, спричиненому впливом російського / диявольського (Финтик, отримавши імперську освіту, став, за висловом героїні водевілю Тетяни, – «лукавим», адже він не тільки зрікається власного національного начала: «гібридна» мова, намагання копіювати російську верхівку, а й бажає звабити жінку-українку, долучивши її через сексуальну зраду до гріховного кола).

Окреслюючи відмінності між українцем і москалем, І. Котляревський тим самим вказує на них у контексті українського колонізованого й російського імперського. Імперський простір утратив зв'язок із божественним, а колонізованому вдалося його зберегти. На цій підставі формується опозиційна пара: Україна – Росія, що співвідноситься з парою Божий світ – Диявольський світ.

У водевілі представлено дві різні моделі імперського: імперське як справжнє й імперське як маска. Носієм справжнього імперського дискурсу є солдат Лихой. Імперськими масками – тубілець-Финтик, який намагається, перебираючи на себе імперську модель поведінки й мову, підкреслити свою спільну ідентифікацію з колонізатором («Елементом колоніального стилю стає також і модифікований образ тубільця, провінціала, який служить імперії. Останній виділяє себе з-поміж своїх однородців, демонструючи свою причетність до вищої офіційної культури. На це вказують його європеїзований одяг, чужа (канцелярська) офіційна мова, набуті моделі поведінки і культурні знаки, які сигналізують про його бажання ідентифікувати себе з імперською людиною [90, с. 98]»), та Михайло, який приховує за маскою простака-провінциала свою національно орієнтовану позицію. Як бачимо, будь-яка імперія функціонує за карнавальною / маскарадною моделлю. Театралізація імперського світу забезпечує упорядкованість стосунків між колонізатором і колонізованим, а також демаскує колоніальні структури, звертаючи увагу на їх

неповноцінність і негативний вплив на підпорядковану культуру.

Створюючи діалог між Михайлом і Солдатом, уводячи у текст фрази на кшталт «се дивно, що москаль голодний заснув, не побивши хазяйки! [187, с. 303]», І. Котляревський послідовно доводить вищість української моральності над російською агресією, а також відкидає можливість толерантності між народами. Це підтверджується двома подібними за своєю зневажальною тональністю репліками: «Солдат. Ну, што и говорит! Вить вы природные певцы. У нас пословица есть: хахлы никуда не годятся, да голос у них хорош [187, с. 310]» і «Михайло. Пословиця?.. Коли на те пішло, так і у нас есть їх против москалів не трохи. Така, приміром: з москалем знайся, а камень за пазухою держи; од чого ж вона вийшла, сам розумний чоловік догадається [187, с. 311]».

Розмежування російського та українського або псевдоукраїнського відбувається насамперед на мовному рівні. Солдат і Финтик є носіями імперської мови – російської і гібридної російської, Тетяна й Михайло – української. Епізод, коли Солдат намагається співати українську пісню, що викликає глузливу реакцію Михайла і його дружини, створює бар'єр між українським і російським мовними просторами, вказує на бездушність і «нелюдський» характер останнього.

Авторське «крутіство» слугує приховувальній меті – в рамках «несерйозних» жанру й сюжету сформувати власне бачення відносин між російським та українським, зацентрувавши духовну перевагу українського. Однак у тексті існує й обернена гра автора-крутія. І. Котляревський, вдаючись до протиставлення, підкресливши благородство українця й диявольську сутність москаля, вдається до згладжування гостроти задекларованого погляду за допомогою образу Тетяни. Саме вона намагається примирити Солдата й Михайла в їх суперечці: «Годі вам споритися. Тепер чи москаль, чи наш – все одно: всі одного батька, царя білого, діти. Тільки в тім і різниця, що одні дуже шпаркі, а другі смирні...

[187, с. 311]». Крім того, чари (диявольське вміння) москаля набувають позитивного сенсу, адже їх використання вмотивоване потребою захисту чоловіком жінки, яку намагалися спокусити.

Отже, в обох текстах І. Котляревський формує чоловічі національні типи: Еней – родоначальник нації, який характеризується інфантильною зверхністю через імпульсивну статеву й гастрономічну могутність («Енеїда»), та Михайло – представник патріархального світу, якому притаманні раціональність, моральність («Москаль-чарівник»). Вибір героя, для якого властиве гіпертрофоване значення «низу», є вмотивованим явищем в умовах зародження нової української національної свідомості, адже «низ» символізує абсолютний кінець і абсолютний початок. Через силу Енеєвого / козацького / українського «низу», зреалізованого авторським словом / сміхом, відбувається відродження національних структур. Патріархальність Михайла також умотивована, оскільки українській світ уявлявся загальною як патріархальний, що визначало його цінність. Патріархальність асоціювалася зі збереженням. Об'єднує обидва тексти ідея крутійства, що реалізується через власне авторське крутійство й створення ним героя-крутія. Такий вибір пояснюється імперським впливом, що спричинив вироблення в українській інтелігенції подвійних стандартів.

Творчість І. Котляревського варто асоціювати з нативістичною моделлю української ідентичності в межах імперського простору. Саме вона стала візитівкою українця-письменника (давала змогу говорити як народ, від імені народу, заради нього), архетипним щодо української культури явищем (семантика котляревщини присутня у соцреалістичному каноні, українському постмодернізмі). Модель І. Котляревського підірвала основи імперського суспільства, імперської літератури й захищала автора, створивши образ, за висловом Г. Грабовича, «замаскованого гравця». Із цього постає котляревщина – модель української літератури, яка потребує

винятково колоніального простору. Поза ним вона стає недоречною або демонструє недорозвиненість української національної свідомості, неспроможність подолання комплексу неповноцінності.

## **5.2. Інверсивна модель стосунків між колонізованим та колонізатором у повісті «Художник» Т. Шевченка**

Т. Шевченко приходить в українську літературу, коли в західноєвропейських культурах відбулося творення авторських міфів, що забезпечувало консолідацію нації. Він також вдається до перебирання на себе ролі національного пророка, формуючи власний міф.

У пропонованому дослідженні не аналізуватимемо міфологему, що закладена у текстах Т. Шевченка, та феномену його постаті як пророка. Ці проблеми досить широко висвітлені в українських літературознавчих дослідженнях. На нашу думку, пильнішої уваги потребує намагання поетом подолати в собі колоніальну людину.

У контексті цього вагомою є повість «Художник», де автор намагається звільнитися від колоніального «я» шляхом трансформації власної біографії, в якій імперське виступало вищим і рятівним (саме люди імперії подарували поету звільнення з кріпацтва), а колоніальне – нижчим і пригніченим (дитинство в Україні). В повісті використано моделювання оберненої індивідуальної історії, коли українське / колонізоване (оповідач) дарує звільнення російському / імперському (художник-кріпак). Відбувається зсув закріпленої перспективи – українське починає усвідомлюватися як рятівне / вище, а російське як порятоване / нижче.

Інтерпретація повістей Т. Шевченка виявляє присутність у них автобіографічних елементів. Більшість дослідників схильні до зведення оповідача та художника до обопільного маркера – «українці». О. Забужко акцентує увагу на земляцтві центральних персонажів: «...так що насамкінець біля смертної постелі героя закономірно зостається лиш



самотній наратор – земляк-українець... [143, 59]». Об'єднання за національною належністю, на нашу думку, є помилковим – повість підтверджує це.

Описуючи картини Штернберга на українську тематику, художник передає враження Брюллова щодо них: «Он был в восторге от вашей однообразно-разнообразной, как он выразился, родины... [345, с. 374]» та «А в одном эскизе Штернберга он видит всю Малороссию. Ему так понравилась ваша родина и унылые физиономии ваших земляков... [345, с. 338]». Герой уживає конструкції «**ваша** родина», «**ваших** земляков», а мав би, якщо дотримуватися ідеї земляцтва оповідача й художника, – «**наша** родина», «**наших** земляков». Це живить припущення, що Т. Шевченко створює образ оповідача / українця та образ художника / росіянина.

У «Художнику» особистість автора розпадається на доросле (або чоловіче) – оповідач-українець та дитяче (або жіноче) «Я» – художник-росіянин. Із перших сторінок повісті Т. Шевченко окреслює жіночо-дитячу сутність головного героя: «Я остановился. Мальчик (потому что это действительно был мальчик лет четырнадцати или пятнадцати) оглянулся и начал что-то прятать за пазуху [345, с. 338]» та «В неправильном и худощавом лице его было что-то привлекательное, особенно в глазах, умных и кротких, как у девочки [345, с. 338]». У цих словах проглядається і сексуальний аспект – хлопчик видається оповідачеві привабливим, що проявляє можливість стосунків між ними за схемою «суб'єкт, який обирає / діє, – об'єкт, який обраний / підкорюється дії». Такий розподіл ролей заперечує модель імперсько-колоніальних стосунків, за якою імперське мало розумітися як чоловіче, підкорювальне, а колонізоване – як жіноче або дитяче, підкорене. Розгортання подій у повісті підкреслює концепцію, за якою українське розглядається як вище над російським. Оповідач-українець обирає для себе позицію вчителя, «благодетеля», яка забезпечує його право

вести мову про «недолугість» свого учня.

Наратор розуміє, що перед ним талановита особистість (номінує художника «алмазом в кожурі»), однак перші години знайомства дають підстави для закріплення у власній свідомості своєї вищості, що стане початком формування стосунків «учитель – учень». Особливо цьому сприятиме зовнішня бідність художника. Вона викличе в оповідача бажання не бути побаченим поруч нього (сором публічного вияву стосунків): «У мадам Юргенс еще посетителей никого не было, когда мы пришли, и я был очень рад. Мне неприятно бы было встретить какую-нибудь чиновничью вытуженную физиономию, бессмысленно улыбающуюся, глядя на моего, далеко не щеголя, приятеля [345, с. 342]». А також нашттовхне на підсвідому потребу перевірки його рівня освіченості: «После обеда я думал было повести его в Академию и показать ему „Последний день Помпеи“. Но не все вдруг. После обеда я предложил ему или идти погулять на бульвар, или читать книгу. Он выбрал последнее. Я же, чтобы проэкзаменировать его и в этом предмете, заставил читать вслух [345, с. 342]».

«Нижчість» / підкореність художника-росіянина проявляються в його статусі (він кріпак) та поведінці. При першій зустрічі на квартирі в оповідача художник цілує руку своєму новому знайомому: «Я поздоровался с ним и протянул ему руку; он бросился к руке и хотел поцеловать. Я одернул руку: меня сконфузило его раболепие [345, с. 339]». Сцена цілування руки й пізніша реакція обох її учасників закріплює заданий на початку повісті розподіл ролей. Художника не принижує його бажання цілувати руку, радше він лякається можливості, що така милість йому може бути не дозволена: «Как умел обласкал моего приятеля, и, когда он пришел в себя, я спросил его, зачем он убежал из коридора. – Вы на меня рассердились. И я испугался, – отвечал он [345, с. 339]». Оповідач відчуває відразу – «конфуз» від цього, а саме акт «цілування» дозволяє йому вперше перебрати на себе іпостась вищого: «И не думал я на тебя сердиться. – сказал я ему. – Но мне

неприятно было твое унижение. Собака только руки лижет, а человек этого не должен делать. – Это сильное выражение так подействовало на моего приятеля, что он опять было схватил мою руку [345, с. 339]».

Із розгортанням дії модель підпорядкування у стосунках між оповідачем і художником закріплюється у різноманітних рольових схемах. Крім первинної «вчитель – учень», з'являються й інші, серед яких особливої уваги заслуговують: «господар – слуга» та «рятівник – порятований».

Перша модель пов'язана з епізодом прибирання квартири, коли художник, доки оповідач спить, прибирає його квартиру: «Когда я проснулся и вышел в другую комнату, мне как-то приятно бросилась в глаза моя отчаянная студия. Ни окурков сигар, ни табачного пепла нигде не было заметно, везде все было убрано и выметено... [345, с. 342]». Акт прибирання здійснюється за мовчазною згодою обох: художник не очікує подяки, а оповідач не збирається дякувати: «Я, однако ж, не знаю почему, не дал ему заметить моего удовольствия [345, с. 342]». Це формує відчуття органічності ситуації, коли підпорядкований повинен слугувати своєму «господарю».

Друга рольова схема реалізується в історії викупу художника з кріпацтва. Т. Шевченко, зберігаючи основні факти власної біографії (знайомство з Карлом Брюлловим, створення ним портрета Жуковського, продаж якого уможливило звільнення його з кріпацтва), перепроєктовує її так, щоб українське сприймалося як оптимістичне, раціонально сильне, а російське – психічно неврівноважене. Познайомившись із художником, оповідач вдається до дій, що забезпечують звільнення його з кріпацтва. Він залучає до цієї справи відомих російських культурних діячів, а також стимулює розвиток таланту художника. Той реагує на розгорнуту перед ним перспективу звільнення (якщо не цілковитого – викуп, то тимчасового – перебування у квартирі друга) нервовим напруженням, яке закінчується

хворобою, що підтверджує нестійкість його психічної організації.

Автор підкреслює підкореність художника, наділяючи його рисами дитини: «Я послал дворника за Живцовым, частным лекарем, а сам принялся раздевать его и укладывать в постель. Он, как кроткий ребенок, повиновался мне [345, с. 359]». Нестійкість психіки останнього вповні розкривається у фіналі повісті: його неспроможність боротися з обставинами життя, що оприявлюється у втраті таланту, алкоголізмі, божевіллі: «Он вместе с женою и мамашею, как он ее величает, начал тянуть проволоку, то есть принялся за сивуху. Сначала он повторял все свою „Весталку“, и повторял до того, что и на толкучем перестали брать его копии. Потом принялся раскрашивать литографии для магазинов... [345, с. 427]» та «Его, видишли, не допустили к конкурсу, так он, недолго думавши, спятил с ума... [345, с. 428]».

Інверсивна стратегія перебирання колонізованим на себе ознак імперського відбувається за апробованими імперськими схемами. Оповідач, будуючи стосунки з художником, дублює модель поведінки Карла Брюллова, який сприймається ним як учитель / вищий. Він так само, як його «ментор», малює портрет, щоби викупити місяць свободи свого «протеже»: «—Так лучше же мы сделаем вот как, — сказал я, подавая ему руку. — Отпустите мне месяца на два вашего рисовальщика, вот вам и портрет [345, с. 357]».

Підпорядкованість наратора видає його у неодноразовому підкресленні вчительської ролі російського художника щодо себе: «В самый разгар качучемании посетил меня Карл Великий (он любил посещать своих учеников), сел на кушетке и задумался [345, с. 347]» та окресленні власної нижчості перед ним через наявність страху, що констатує нерівноправність стосунків: «Меня чрезвычайно заинтересовал этот таинственный портрет. Я издалека догадывался о его назначении, и как ни сильно хотелось мне убедиться в истине моей догадки, однако я

имел столько мужества, что даже и не намекнул о ней Карлу Великому [345, с. 361]» (тут – прихована самоіронія щодо власної «мужності») або «В продолжение этих длинейших суток я раз двадцать подходил к двери Карла Павловича и с каким-то непонятным страхом возвращался назад. Чего я боялся, и сам не знаю. В двадцать первый раз я решился позвонить, и Лукьян, выглянувши в окно, сказал: „Их нет дома“. У меня как гора с плеч свалилась. Как будто я совершил огромный подвиг и наконец вздохнул свободно [345, с. 363]».

Залежність художника-росіянина від оповідача-українця, формування рольової гри «чоловік – «несправжній» чоловік (фемінний, дитячий) постає на вербальному рівні та через протиставлення «цнот» одного й «недолугості» іншого. Діалог між оповідачем і художником містить низку звертань, які вказують на нерівноправність його учасників.

Оповідач номінує свого друга «приятелем», а також окреслює своє ставлення до нього, створюючи почуттєве тло батьківської / дорослої опіки. Художник відповідає на запропонований варіант стосунків за згодою, називаючи свого опікуна «благодетелем», батьком: «Штернберг почти пришел в себя, по крайней мере, работает и меньше грустит. Даст бог, и это пройдет. Прощайте, мой отец родной [345, с. 377]»; «Не подумайте, мой бесценный, мой незабвенный благодетель, что я забываю вас! [345, с. 393]».

«Недолугість», а отже, нижчість художника остаточно закріплюються в аналізі оповідачем його листів. Оповідач, характеризуючи свого «приятеля», виокремлює в ньому риси, що провокують потребу опіки над ним: «А он, то есть мой художник, принадлежал к категории людей страстных, увлекающихся, с воображением горячим [345, с. 408]»; «А в друге моем я большой осторожности не предполагаю [345, с. 423]». Важливим є діагностування оповідачем невміння його «приятеля» доцільно реалізовувати чоловіче «я» через любов до потрібної / корисної

жінки: «...огненные души удивительно как неразборчивы в деле любви. И часто случается, что истинному и самому восторженному поклоннику красоты выпадает на долю такой нравственно безобразный идол, что только дым кухонного очага ему впору, а он, простота, курит перед ним чистейший фимиам [345, с. 419]».

Таке невміння зробити правильний вибір остаточно підкреслює його емоційну нестабільність та фемінність (якщо виходити з патріархальної ідеї, що жінка, на відміну від чоловіка, більш схильна до обиравання партнера «серцем», а не «розумом»). Художник захоплюється, а потім і одружується з легковажною красунею Пашею. Однак це одруження не супроводжується його сексуальною активністю. Він виступає рятівником честі жінки, яка мала сексуальний досвід із «іншим» / сильнішим чоловіком, від якого вагітна.

Образ Паші в повісті «Художник» може сприйматися як компенсаторний для центрального персонажа, коли підкорена свідомість отримує простір для вияву власної сили.

Паша та «маніпуляції» з нею (навчання її читати, одруження-рятування) створюють можливості Художнику якщо не позбутися ролі підкореного / порятованого / залежного, то хоч би спробувати відтворити ці ролі щодо слабшого об'єкта. В листуванні з оповідачем він підкреслює власну позицію сильнішого / вчительського щодо Паші, наділяючи її рисами дитини, тим самим дублюючи ставлення свого «благодетеля» до себе: «Я попросил ее подержать руку, она, как добрая, согласилась. И что вы думаете? Секунды не подержит спокойно. Настоящий ребенок [345, с. 389]». У контексті всієї творчості Т. Шевченка образ Паші можна розуміти як «омегу» створеної ним галереї жінок-покриток. Вперше він змальовує дівчину, честь якої порятовано, й вона отримує шанс уникнути зневаги як покритка. Право на порятунок автор надає легковажній росіянці («...моя ветренная соседка как ни в чем не бывало выглядывала из моей

комнаты и хохотала во все горло. Никакого самолюбия, ни тени скромности [345, с. 402]»), українці він залишав роль матері-страдниці, яка повинна спокутувати гріх.

Листування розкриває вплив Петербурга (петербурзької публіки) на формування свідомості художника. Якщо оповідачеві вдається вберегтися від спокус «вищого світу», покинувши його та реалізувавши свій творчий потенціал, то художник не спроможний їм опиратися. Він імітує петербурзький спосіб життя: «Вот как я нынче живу! По маскарадам шляюся, в трактире ужинаю, деньги как попало трачу [345, с. 382]», відчуваючи, що інколи втрачає спроможність на щирість: «Правда, что я утратил уже тот непритворный смех и искренние слезы, но мне их почти не жаль [345, с. 394]».

Пониження художника-росіянина кодує ширшу перспективу розуміння Т. Шевченком російського. Крізь призму цього образу він у власній свідомості та у свідомості майбутнього реципієнта деміфологізує російсько-петербурзьку дійсність, не приймаючи розбещеності її богеми: «...Шевченком здійснюється своєрідна „деканонізація” смаків російської столичної публіки, їх осміщення й пониження кудись до рівня тих провінційних салонів, де панянки виспівували під гітару... [143, с. 394]».

Отже, Т. Шевченко, «перереформовуючи» власну біографію, послідовно намагався подолати свою «колоніальну людину», розмежувавши в собі українське «я» – справжнє / автентичне (наратор) та російське «я» – імітоване / набуте (художник).

### **5.3. Раціональне пророцтво у творчості П. Куліша та І. Франка**

В українській літературі пошевченківської доби П. Куліш активізує потребу в переосмисленні минулого (української історії, текстів попередників). Відкидаючи стихійно-містичне пророцтво Т. Шевченка, він пропонує власне раціональне.

У контексті Кулішевого раціонального пророцтва важливими є два його полемічні тексти: «Зазивний лист до української інтелігенції» й епілог до видання російської версії історичного роману «Чорна рада», що презентують протилежні дискурси, які формують один загальний контрдискурс щодо Російської імперії. Об'єкти критики в цих текстах – українська інтелігенція і козацтво.

Основна мета «Зазивного листа» зашифрована в епіграфі, що складається з трьох цитат: слова апостола Павла, «Пословиця», теза Спінози. Кожна з них несе особливе смислове навантаження, декодуючи завдання, які ставить перед собою автор: дидактичне, виражене в словах апостола Павла й «Пословиці» (заклик до духовності й активної життєвої позиції), та аналітичне – цитата зі Спінози (націленість на інтелектуальний аналіз). У цьому тексті помітні дві різні за стилем та емоційністю частини. В першій автор аналізує українську історію, акцентуючи протиставлення: українська інтелігенція / реальна антисила – Україна / трансцендентний дух нації.

Осмислюючи українську історію, П. Куліш послідовно доводить, що в колонізованому стані України винна саме українська інтелігенція, яка не має національного самоусвідомлення. Він дорікає «панству» в пристосуванстві до польської й російської колонізаторської політики в Україні. У контексті власних Кулішевих «пошуків» такий закид може видатися нещирим: він звинувачує українську інтелігенцію не в тому, що вона сподівалася на допомогу спочатку польського уряду, а пізніше російського, а в тому, що піддавалася усвідомленій асиміляції, втрачала власне національне обличчя через забування української мови й культури.

Російського колонізатора П. Куліш звинувачує радикальніше, ніж польського. За його переконаннями, якщо польські впливи були негативними, то російські призвели до вимирання українців як нації: «...наші восточні сусіде самою перевагою власті, сили, достатку позбавили



нас у свою чергу національного верховіття і вслідили той елемент національної життя, котрий у людей наукових уважається за найперший. Не роблячи нам ніякого насильства, вони вичеркнули нас із книги живих націй, а давню нашу національну давнину присвоїли собі як річ, про котру, за нашим мовчаннем, ніхто інший не озивався [197, с. 262]».

Українській інтелігенції П. Куліш протиставляє Україну, її трансцендентний дух, закладений у культурі. Воскресіння цього духу пов'язується із постатями попередників – кобзарів і представників професійної літератури, наприклад, І. Котляревського. Окреслюючи значимість, П. Куліш водночас констатує неусвідомленість і стихійність їх діяльності. Власну позицію він розцінює як раціональну й продуктивну: «Вони робили своє національне діло, буяючи яко люде віку темного; а ми робитимем своє, розмишляючи яко люди, освічені наукою; вони – мечем та кулаччям, а ми – пером та лагодою [197, с. 269–270]».

Друга частина листа містить авторське пророцтво. П. Куліш обирає для себе роль «проповідника Христової свободи». Імітуючи біблійний стиль, він вдається до пророкування майбутнього України. Між його раціональним пророцтвом і містичним Шевченковим – кардинальна відмінність: Т. Шевченко апокаліптичний містик, тому йому майбутня Україна бачиться обкраденою у вогні, П. Куліш – раціональний оптиміст, який вважає, що засобами культури буде порятовано український народ. У пізніших текстах поняття культура співмірне з уявленням про глибинний народний дух – асоціюється з народною культурою. Автор відкидає вплив на свій народ європейської культури / католицької й російської / догматично-православної, вважаючи їх шкідливими: «...наш народ (напучував я) тому зберіг глибину духу, що був сліпий до того світла, яким наповнювали його школи спершу єзуїти, а потім російські схоласти [197, с. 253]». В українській дилемі між Європою та Росією П. Куліш стоїть на позиції контракультурації, тобто спротиву чужій культурі, відкидання її.

Такий спротив однак не виключає критики власного задля його вдосконалення.

П. Куліш бачив себе першим апостолом нового часу, за яким прийдуть інші: «Нехай старий завіт історії стоїть перед нами в своїй повазі. Новий виробить і нове вино, і нові міхи по винотоках [196, с. 270]». У цій цитаті відчувається Кулішеве христонаступництво: використовується новозавітна символіка, дублюється Христова настанова не руйнувати старе, але побудувати нове. Він обирає іпостась новозавітного пророка, який принесе не деструктивні сили, як це, на думку П. Куліша, зробив Т. Шевченко, а помірковано-врівноважувальні.

Такий вибір цілком логічний, адже християнська доктрина, базована на всезагальній любові й примиренні, вирізнялася амбівалентною аристократичністю, притаманною і для П. Куліша: зовнішня революційність поєднана з внутрішнім смиренням (Христове бичування торгівців у храмі то його добровільна згода на власне вбивство).

«Чорна рада» зкінчується епілогом «Об отношении малороссийской словесности к общерусской», який є найяскравішим прикладом амбівалентності поглядів П. Куліша. У ньому автор виправдовується, що створив першу версію роману українською мовою, і водночас вдається до цілеспрямованого її звеличення. Пояснюючи вибір мови роману, а також відмінності між його українським і російським варіантами, П. Куліш, попри атестування себе поняттям «русский писатель», обирає роль малоросійського письменника, основоположним у якій є комплекс меншовартості, за котрим приховано особисту амбіційність. Це диктує розмежування російської та української культур на елітарну, що належить до загальнолюдського надбання, і низьку, пристосовану до утилітарного / народного вжитку: «Это произошло как от различия духа обеих словесностей, так и от того, что, сочиняя подлинник, я стоял на иной точке воззрения, а в переводе я смотрел на предмет как человек известной

литературной среды. Там я по возможности подчинялся тону и вкусу наших народных рапсонов и рассказчиков; здесь я оставался писателем установившегося литературного вкуса [195, с. 481]».

Така позиція вмотивовує позитивне ставлення П. Куліша до М. Гоголя. Автор епілогу натякає, що російським варіантом «Чорної ради» він намагається продовжити шлях письменника, який відкрив російській інтелігенції українську культуру, довів її спроможність на щось визначне. Із цих засад П. Куліш обрав позицію амбітного письменника – українця, який репрезентує українську культуру іншій / російській і доводить її потрібність: «Со времен Гоголя взгляд великороссов на натуру малороссиянина переменялся: почували в этой натуре способности ума и сердца необыкновенные, поразительные; увидели, что народ, посреди которого явился такой человек, живет сильною жизнью и, может быть, предназначается судьбою к восполнению духовной натуры севернорусского человека [195, с. 487]».

Намагання спозиціонувати себе як російського письменника призводить до дистанціювання П. Куліша від українського народу. Воно окреслене опозиційними займенниками «ми» – російські / малоросійські письменники і «вони» – український народ. Співвідносячи себе з «ми», але обираючи українське слово для написання роману, П. Куліш наважується на самонегачію заради першочергового завдання: власним приниженням порятувати ще більш приниженого (близькість до Христової настанови): «Успокой всепобеждающим вдохновением речи одного человека в тяжких сомнениях о бессмертии души человеческой, подними одного ближнего из разврата чувств и понятий, – и ты сделаешь больше заслуги перед богом и людьми, нежели если б доставил легкое и приятное, но бесплодное чтение многочисленному обществу [195, с. 497]».

Поруч із «реверансами» П. Куліша у бік російської культури є в епілозі й визнання цінності української. Розгорнуті тези про це набувають

ознак зверхності українського над російським. Відкидаючи можливість співвіднесення себе з українським письменником, П. Куліш стає на захист української мови, вказуючи на її вищість щодо російської: «Язык земли Киевской должен был служить образцом для всего первобытного русского мира [195, с. 483]».

Особливу місію відводив П. Куліш українській інтелігенції, вважаючи, що саме вона обумовила особливий розвиток російської культури: «Когда Южная Русь, или, как обыкновенно ее называют, Малороссия, присоединилась к Северной или Великой России, умственная жизнь на Севере тотчас оживилась притоком новых сил с юга, и потом Южная Русь постоянно уже принимала самое деятельное участие в развитии севернорусской литературы [195, с. 482]». Розгортаючи міркування про винятковість української культури, П. Куліш приходять до думки про належність українців до вибірково-містичної спільноти: «...величавый образ малороссийского простолюдина, это глубоко нравственное лицо, которое ведет свое происхождение от неизвестного нам общества... [195, с. 490]».

П. Куліш створює образ раціонального пророка, поєднавши Шевченківський і Гоголівський національні типи. Шевченківський тип, пов'язаний із активізацією національної ідеї, яка в П. Куліша переростає у прихований нативізм і контракультурацію. Гоголівський – із комплексом талановитого малороса, роздвоєного між бажанням зберегти своє національне коріння і потребою самореалізації, неможливої без розриву з ним.

Ще один варіант раціонального пророцтва – поема «Мойсей» І. Франка. Вона позначена логічною авторською потребою зревізувати власний життєвий шлях, а також містить візіонерсько-пророчу утопію, в якій осмислюється у межах алузійного простору «єврейський народ – український народ» неоптимістична перспектива майбутнього України з

огляду на її колоніальний статус. Як слушно зауважує Т. Гундорова, «...біблійно-мітологічна основа та символічна постать Мойсея дали Франкові змогу поєднати раціональний аналіз із ірраціональним та мітологічним, а в художньому аспекті – синтезувати ліричні рефлексії, психологічні сугестії та моралізаторські притчі [98, с. 141]».

І. Франко визначає український народ у пролозі як гноблений («Невже тобі на таблицях залізних / Записано в сусідів бути гноєм... [331, с. 525]»), не визнає своїх героїв («Задарма край твій весь политий кров'ю / Твоїх борців? [331, с. 525]»), той, який не володіє власним словом («Задармо в слові твому іскряться / І сила, й м'якість, дотеп, і потуга, / І все, чим може вгору дух піднятися? / Задармо в пісні твоїй ллється туга, / І сміх дзвінкий, і жалощі кохання, / Надій і втіхи світляная смуга? [331, с. 525]»); Мойсей у притчах називає свій народ гіршим і-поміж інших (не має жодного таланту). Найбільшою провиною народу є відлучення від рідної мови, а отже, втрата метафізичної зброї.

Слово в поемі – самодостатнє, не дотичне до нації, або антизброя – гріховне мовлення Авірона й Датана, що збурює людей супроти Бога, а тому веде до саморуйнування. Єдиним носієм справжнього слова є пророк Мойсей, однак його пророцтво не потрібне народу, який не позбувся здатності чути, але позбавлений розуміння.

Захисною реакцією на недолугість рідного народу стає в І. Франка визнання його духовної вищості. Цю ідею він реалізує через дзеркальне відображення єврейського народу (народу Мойсея) – українського народу (його народу). І. Франко вказує на вибраність євреїв, їх історичне призначення духовного панування над світом:

О Ізраїлю, ти той посол,

І будущий цар світу!

(...)

Твоє царство не з сеї землі,

Не мирська твоя слава!

Але горе, як звабить тебе

Світова забава [331, с. 525].

Через ототожнення власної долі з долею Мойсея І. Франко долучає до цієї місії й український народ. Ця ідея особливо приваблива в кризові часи. За неможливості забезпечити для свого народу автономний територіальний простір, що посилюється нівеляцією духовної / національної ідентифікації, культурно-політична еліта вдається до творення міфу про його майбутню всесвітню місію.

Любов Мойсея має й мазохістський характер. Принижуючи народ, він готовий і сам бути заради нього / ним приниженим. Мазохістське бажання страждати долучає Мойсея до його народу (за прикладом дзеркала – І. Франка до українського), встановлює національну ідентичність героя. Франкове визначення Мойсеєвого єврейства тотожне до біблійного: «...і побачила немовля; і ось, дитина плаче (у корзині); й змилостивилась над ним (дочка фараона) і сказала: це із єврейських дітей... [29, с. 70]».

Тлумачі біблійних текстів зазначали про походження імені Мойсей (євр. Моше) від єгипетських Мосе чи Месу [220, с. 152]. Єврейське ім'я Моше і єгипетський варіант Мосе / Месу несуть різне семантичне навантаження: Моше перекладається як «той, хто рятує», «той, хто виводить», Мосе/Месу означає «дитина», «син». За іудейськими переказами, Мойсей, попри виховання серед єгипетської аристократії, ще в дитинстві відчув бажання долучитися до віри *своїх предків*. Це дає підставу для сумніву в правомірність твердження Н. Зборовської, яка посилялася на вчення З. Фрейда, що Мойсей був сином єгипетського аристократа; він, належачи до вищої касты, погодився принести рабському народу розуміння божої обраності [149]. Визнання свого єврейства (Мойсей) – українства (І. Франко), а отже, залучення себе до кола «недолугого» народу оприявлює українсько-інтелігентський мазохізм.

Потреба самопониження героя визначає й епізод із життя Мойсея, який І. Франко творчо трансформує: «Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні [331, с. 634]».

Ідея непотрібності власної жертви – центральна в поемі. Мойсей І. Франка, на противагу біблійному, вмирає самотнім та покинутим народом і Богом. Еволюціонувавши від драгоманівського всезагального до прочитання всесвітнього крізь призму національного, мислячи його найвагомим і самоцінним, І. Франко обирає для себе іпостась пророка, якого можна / потрібно зрадити, але який сам на це права не має / не хоче мати.

Співвідносячи себе з предтечею, а тих, хто з ним ішли, – з минулим / мертвим, Мойсей дозволяє собі сумнів не так у можливості досягти обіцяної землі, як у її придатності забезпечити створення нової Держави (після побаченої обітованої землі): «І упав він лицем до землі: / «Одурив нас Єгова! [331, с. 566]».

Тому не дивно, що Мойсей / І. Франко покладає надії на дітей, до яких «пророцькі слова перейшли / В кров і душу... [331, с. 528]». Пророцтво про майбутнє звільнення народу втілене в образі Єгошуа, який помститься за Мойсея і пробудить людей від сну. Більшість критиків сприймають таку кінцівку поеми як прорив І. Франка від сумнівів до усвідомлення потрібності своєї праці.

Образи Єгошуа й повсталого народу уособлюють Франкове налаштоване на перемогу каменярство, але останніми рядками він послідовно підкреслює, що, крім духовного піднесення, призначення його народу – «Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху [331, с. 571]».

Важливу роль у поемі відіграє образ демона Азазеля, якому І. Франко

надає божественної функції – показати Мойсеєві Палестину (в Біблії це робить Бог). Франкова концепція Азазеля відрізняється від біблійної. У Старому Завіті Азазель – це цап, на якого Аароном покладено гріхи євреїв; у поемі – демонічний пророк, призначення якого не так випробовувати героя сумнівом, як передати йому демонське пророцтво про нещастя його народу на обіцяній землі. Цим у творі І. Франка подвійно закріплена ідея стражденності обраного народу: апокаліптичне пророцтво Азазеля й останні рядки поеми, де людям обіцяється вічний час, сповнений туги й жаху.

І. Франко пропонує у поемі три іпостасі Азазеля: голос у пустелі; демонічний ангел-пророк; жінка / мати. Кожна із них (масок-ролей) позначена певним смисловим навантаженням, і всі можна сприймати як двійників, що кодують у собі неусвідомлені бажання Мойсея. Голос виражає сумнів головного героя, чи справді він був пророком Божим (у момент відчаю чи невдачі відбувається трагічне нерозрізнення власного Его й Божого поведирства): «Ах, від слів тих я чую себе / Сто раз більш в самотині! / Хто ти, вороже? [331, с. 554]».

Припущення, що Азазель є тіньовим двійником-партнером головного героя, дає підстави стверджувати, що в такому його перебиранні на себе місії Бога – говорити народу про майбутнє – присутнє витіснене Мойсеєве бажання стати рівним зі своїм творцем.

Образ жінки-матері виявляє неусвідомлене прагнення героя бути слабким і захищеним. Стосовно матері / демона Мойсей обирає позицію ображеного сина. Він закидає їй нелюбов: «Ти не мати моя! З твоїх слів / Не любов помічаю [331, с. 561]», що породжує відчай – «відмовив понуро». Жіноче мовлення містить трирівневе самовизначення: вона – мати, яка називає Мойсея сином; диявольська сила – демон Азазель; частина Бога: «Ти кленеш мене ним, а я ж сам / Його сили частина [331, с. 562]».



Пророцтво Мойсея / І. Франка декодує опозицію слова й справи: народ, що не володіє власною мовою, – не спроможний використати мову як зброю. Зрозумівши це, Мойсей пророкує євреям перехід від слова до справи в образі Єгошуа, який підніме повстання. Однак жоден із варіантів не забезпечують щастя народу, призначення якого – страждати. Це спонукає думати про пророцтво І. Франка як неоптимістичне: він доводить, що народ, народжений у рабстві, навіть досягнувши обіцяної Богом землі / отримавши державність, не зможе реалізувати власну національну сутність.

## **5.4. Українська література й радянський колоніалізм**

### **5.4.1. Від крутійства до пророцтва**

Політика російського імперського колоніалізму щодо України була продовжена в часи Радянського Союзу. Однак імперський дискурс царської Росії мав відкритий характер, радянсько-імперський – прихований. Радянська Росія позиціонувала себе щодо України як захисниця. Парадокс такого захисту в тому, що вона рятувала Україну від себе (царської Росії), приховуючи під таким захистом ті самі імперські амбіції.

Імперський колоніалізм, поєднаний із закріпленням у російській національній свідомості шовінізмом, став основоположною ознакою російської версії комунізму. Враховуючи досвід опору імперським структурам, українська інтелігенція обирає вже апробовані способи реагування на колоніальні утиски. Це зумовлює виринання дещо модифікованих типів в українській культурі: крутія і пророка. Раніше їх характеризували пристосуванство (крутій) і спроби боротьби (пророк). У радянський період обидва вони проявилися як спротив: крутійство асоціюється з раціонально-виваженою реакцією; пророцтво – з непотрібною / неоціненою жертвовністю.

Варіант крутійства репрезентує у власній творчості В. Винниченко – в іншій від апробованої І. Котляревським моделі. Його світогляд не характеризувався орієнтацією і на своє, і на чуже, крутійство не було для нього способом захисту в імперському суспільстві. Воно дотичне до пророцтва П. Куліша через визначення власного маневрування як логічної необхідності (ідея «корисної мінливості»): «Мінливість у способах здійснення принципів, гнучкість стратегії, вільність маневрування при постійності, незмінності та якості кінцевої мети – це найкраще втілення дієвої, активної енергії як у цілих груп, так і окремих одиниць [59, с. 148]».

Крутійство В. Винниченка – це поєднання логічно виваженої зміни політичних орієнтирів, метою яких була оптимізація колонізованого становища України (подеколи й приховане бажання позбутися колоніального статусу), із розумінням власної особистісної вибірковості, зі спробою перебирання на себе ролі пророка, якого не сприймає рідний народ (звідси закріплена за Винниченком у сучасному літературознавстві іпостась – «пророк не своєї Вітчизни»).

Політична кар'єра В. Винниченка промовисто ілюструє задекларовану «корисну мінливість». Не зраджуючи власної мети – незалежності України, Винниченко-політик змінює шляхи її досягнення. У 1917 р. він спільно з М. Грушевським «очолює український національно-визвольний рух, здобутком якого стало проголошення 4-го Універсалу, тобто легітимізація незалежної української держави у формі Української Народної Республіки [290, с. 14]». Через рік він, не побачивши в гетьмані Скоропадському союзника, бере активну участь у діяльності Директорії. У наступні роки письменник намагатиметься реалізувати ідею незалежності України в межах новоствореної більшовицької держави, але марність їх спричинює агресивну критику В. Винниченком радянського уряду.

Амбіційність і цілеспрямованість В. Винниченка реалізується у постійному підкресленні значущості власної персони. Відповідаючи

опонентам, пояснюючи свої дії, він вирізняє себе як одного, можливо, єдиного, носія якостей справжнього *українського* політичного діяча. У «Справозданні з подорожи на Україну» В. Винниченко підкреслює, що під час перебування в Радянській Україні він сприймався членами ЦК РКП як представник «певної групи», якого наділено вирішувати стратегічні для Радянського Союзу питання, на кшталт кордону між Росією та Україною. Його амбіційність поєднувала індивідуальну волю до влади й реалізацію її в національному (всеукраїнському) масштабі. образу власної персони він проектує на негацію всієї української нації: «І весь час мого перебування в Росії й на Вкраїні, в усіх своїх виступах, переговорах і рішеннях я старався триматися інтересів тільки того колектива, за представника якого я сам себе вважав і за якого вважали мене другі.

І з цього ж погляду я розглядав, наприклад, і зустріч мене в Москві, і перше відношення до мене. Мій приїзд, що визначив собою пропозицію співробітництва й помочи від революційного *українства*, не був ні бажаний, ні потрібний руським товаришам. Це співробітництво вимагало від них зміни їхньої політики на Україні. І через те така холодність, непривітність і офіціальність у переговорах [59, с. 74]». Амбіційність у письменника також амбівалентна: він бажає бути поцінованим сучасниками, а для майбутнього покоління залишитися тим, хто зумів відкинути егоїзм / індивідуалізм заради громадської справи.

На початку політичної кар'єри В. Винниченко вірить у можливість досягнення своєї мети – незалежності України та соціальних перетворень у ній через співпрацю з російською інтелігенцією, а пізніше з російсько-більшовицьким урядом. Зауважимо, що в більшовизмі В. Винниченка захоплювала дієвість. Цим він пояснював власне «відступництво», коли в 1917 році не від'їхав із Центральної Радою. З цього приводу він зазначав: «І чим же іншим большевизм ослаблював нас, більш чутливих, тих, що тужили за внутрішньою психологічною сміливістю, залізною

послідовністю, гордістю здійснення *слів*, втіленням того, що тільки уявлялось, руйнацією того, що з давніх давен втілено [59, с. 58]».

Задля досягнення цієї мети письменник дозволяє собі «загравання» з імперським центром. Це обумовлює більш помірковане реагування навіть на ті речі, що йдуть всупереч Винниченковим уявленням про значення української культури, мови. Досить обережно він закидає російській інтелігенції у нерозумінні «української теми». В «Открытом письме к русским писателям» В. Винниченко вдається до виправдально-застережного тону, вказуючи на помилки, які зустрів у російській літературі в зображенні українського світу. Йому не подобається, що в російських текстах «всегда и всюду «хахол» немного глуповат, немного хитроват, непременно ленив, меланхоличен и порой добродушен [59, с. 36]», він ображений цим, і впевнений, що «большинство русских писателей ни на одну минуту не имеет ввиду причинить кому бы то ни было обиду своими рассказами [59, с. 36]».

Звертаючи увагу на помилки російської інтелігенції, В. Винниченко вдається до розподілу ролей: 1) українська культура («мать-крестьянка»); 2) росіяни як носії російської культури («городовий»). Це наштовхує на асоціації низьке / українське (неосвічена «мать-крестьянка») та високе / російське («городовий» – освічений син, наділений владою). Роль української культури як низької / підкореної підсилюється у В. Винниченка порівнянням її з французькою, яка є для росіян «баринею». Таке зауваження письменника цілком слухне, однак ті асоціативні ряди, що він обирає, і ті маркери, які вживає, видають його витіснений комплекс національної неповноцінності.

Обережний В. Винниченко й у поясненнях заборони української школи (стаття «Птеродактили»). Він ставить у центр розгляду парадокс російської інтелігенції, яка мріє про єдність всіх націй, але не бачить потреби в розвитку української освіти. Цей парадокс пояснює не

імперськими амбіціями, а закріпленими національними звичками, які можливо змінити. Зауважимо, що обережні закиди письменника викликали гостру несхвальну реакцію російської інтелігенції.

Лист до російських письменників отримав негативну оцінку в російській пресі: стаття «Слишком!» К. Пересвєтова («Одесский листок»), стаття у московській газеті «Утро России», стаття «Ась и що» С. Петрашкіна («День»). Автори цих публікацій закидають В. Винниченку хворобливу упередженість, бажання заборонити російським письменникам вживати місцеву говірку. Підтримку вона отримала в українському середовищі – колективний лист українських студентів («День»), редакційна передмова до україномовного перекладу цього листа («Рада») [58, с. 46–50].

Пізніше В. Винниченко вбачав у діях радянського уряду продовження політики царської / імперської щодо України (ставив знак рівності між шовіністом-Горьким і шовіністом-Валуєвим), водночас плекав надії на можливість допомогти Україні через опосередковане звернення до радянського керівництва, яким намагався маніпулювати (роман «Слово за тобою, Сталіне!»).

В. Винниченко-публіцист удається до прямих звинувачень, відкидає будь-які можливості компромісу. Порівнюючи імперіалізм царський і більшовицький, визнає за царатом деспотизм, а дії більшовиків понижує до рівня злодійства: «...царсько-жандармський деспотизм, маючи мене за ворога „народу“, поставивши мене поза свій закон, засудивши мене на еміграцію, все ж таки не мав того ступіня цинізму, щоб грабувати мій заробіток, до ступіня дрібного злодія він не доходив [59, с. 94]». У статті «Демісія Сталінізма» він послідовно прирівнює радянську тоталітарну систему з фашизмом в Італії та нацизмом у Німеччині. Відверто стверджується про існування в СРСР «інституту рабства», що базується на утворенні «концентраційних рабських таборів», де люди «без ніякої платні

виконують найтяжчі роботи і живуть вони в таких дешевих, вигідних для уряду, й в таких страшних умовах побуту (помешкання, годування, одягу, поводження дозорівців), яких ні на одній каторзі інших держав немає. Цих людей русское Гестапо (яке в них колись називалось „чека”, потім „ГПУ”, потім НКВД, а тепер зветься МВД), їхнє безпосереднє начальство має право перекидати з однієї каторги на другу, без ніякого суду карати всякими карами, катувати, навіть убивати [59, с. 269–270]».

В. Винниченко відстоює нативістичну позицію, що межує з ідеєю контракультурації, відкидає будь-який вплив на український світ: «...история наша учит нас: не нужно ни на кого, кроме себя, возлагать никаких надежд, не нужно вверять судьбу нации в руки тех, кто потом продаст её за право власти и господства над ней же [59, с. 42]». Послідовно звинувачує Росію у намаганні створити з України колонію і Європу – що не поцінувала Україну, яка завжди була захисною межею між нею й Азією. Стосовно Європи є в щоденниковому записі В. Винниченка за 28.10.1926 рік таке твердження: «...європейська критика забороняє писати на теми європейські. І тоді, і тепер – тільки етнографія наша може бути допущена. Я все ж таки гадаю, що ми можемо дозволити собі писати так, як дозволяє нам наш розвиток і потреба [363, с. 82]». На його переконання, українська культура цікавить європейців тільки як «екзотика» – культура третього / азійського, але не європейського світу.

Орієнтація на нативістичну модель розвитку України задекларована В. Винниченком і в одному з останніх його текстів – «Заповіті борцям за визволення». Апелюючи до фактів із історії своєї нації (підписання Б. Хмельницьким угоди з Москвою проти Польщі, повстання Мазепи проти Москви через змову зі шведським королем, пошук захисту від більшовиків Центральною Радою у німців), він виступає за потребу будування української державності з орієнтацією тільки на власні сили: «Без орієнтації на свій народ, без його участі в боротьбі, без його

всебічного зацікавлення і ентузіазму зовнішні сили нас роздеруть і задушуть ще на сотні років [56, с. 18]».

У поглядах В. Винниченка на розвиток України поєднуються націоналізм та утопічний комунізм. Спостерігаючи реалізацію комунізму в Радянському Союзі, письменник закидає викривлений характер розвитку цього явища не тільки російським політикам, а й українським. За його розумінням, справжній комунізм має базуватися на ідеї «чесності з собою» у національному питанні: росіяни повинні усвідомити свій шовінізм («Коли в мене на очах топтали портрет Шевченка, коли глузували при мені з української мови, коли з матірною лайкою згадували ім'я мого краю й коли це саме (тільки в більш пристойних формах) робили не прості солдати, але відповідальні партійні діячі большевизму, я з боєм зрозумів, що й большевики (...) такі ж нечесні, непослідовні, несміливі й старі, як перший-ліпший руський чорносотенець [59, с. 58–59]»), українці – подолати пасивність і пристосуванство.

Критикою шовінізму російської інтелігенції пройнятий «Одвертий лист» В. Винниченка до М. Горького, що був відповіддю на образливе твердження того про українську мову (відмова перекладати повість «Мати» на «украинское наречие»). В. Винниченко пов'язує погляд М. Горького з російською імперською настановою щодо української культури як меншовартісної: «У цьому слові („наречие”. – Ю. О.), громадяне Горький, – цілий політично-національний світогляд. В йому ціла історія взаємовідносин двох слов'янських народів. В йому багато страждання, насильства, зла, громадяне Горький. Початок історії цього слова припадає до історії всієї імперіалістично-колоніальної політики руського царизму на Україні. Воно, та ще слівце „Малоросія”, служили тією димовою завісою, під якою Москва, Санкт-Петербург і навіть Петроград впродовж кількох століть експлуатували і руйнували український народ матеріально і духовно [57, с. 36]».

Загалом публіцистика В. Винниченка цілком оптимістична. Усвідомлюючи тяжке становище власної нації, він все-таки вірить у її майбутню силу, що зможе стати антисилою до азіатського типу російського тоталітаризму. В статті «В чем наша сила» зазначає, що російську інтелігенцію українська культура цікавить тоді, коли вона опиняється у центрі якогось скандалу. Такий феномен він пояснює страхом росіян перед українцями: «Но ясное дело, что суть не в разоблачениях, не в «изменниках», не в том или ином факте, а в чем-то другом. Нас боятся. (...) И вот в этом я нахожу большое утешение для нас в эти тяжкие времена. Мы, значит, сила [59, с. 40]».

Ці слова містять амбівалентне ядро: В. Винниченко, бажаючи протиставити український світ до російської / азіатської імперщини, наділяє його тією ж руйнівною силою, призначеною викликати страх, підкорювати. Амбівалентність притаманна й усій статті, яка закликає орієнтуватися на українське (активне, діяльне), відкидати чужі впливи, водночас видає комплекс колонізованого, коли критерієм власної спроможності є увага імперського центру.

Натомість роль пророка пов'язана в українській культурі початку ХХ ст. з постаттю М. Хвильового. Він увійшов в українську літературу як талановитий письменник, автор памфлетів, у яких задекларовано нові поняття: «романтика вітаїзму», «азіатський ренесанс», – що вказували на спробу створення автором мистецько-ідеологічної концепції, своєрідного пророцтва, яке можна охарактеризувати як утопію. Утопізм його поглядів зумовлений спробою поєднання української націотворчості з російсько-імперським варіантом комунізму, запровадженого на території Радянського Союзу.

Проблема не в самому поєднанні націоналізму й комунізму, а в тому, що воно здійснювалося в межах їх антагоністичних варіантів – український націоналізм був орієнтований на незалежність України, а російсько-



радянський комунізм керувався імперськими амбіціями. Для М. Хвильового, який стояв на позиції *українського* комуніста, таке поєднання було органічним. Тому не варто вважати комунізм М. Хвильового його маскою, як це робить Ю. Шерех: «...у памфлетах потрібний був спеціальний „пакувальний матеріал“, в якому можна було б донести до читача свої кровні думки. Таким пакувальним матеріалом, що його вимагала доба, були офіційні твердження, цитати з „отців“ офіційно-марксистської «церкви» [352, с. 149]», або сприймати намагання письменника як парадокс (Я. Поліщук): «Парадоксально, що М. Хвильовому вдалося, не порушуючи загалом засад марксистської ідеології чи вміло ховаючись за риторикою „пролетарської“ критики, порушити такі гострі й важливі проблеми української літератури, культури й політики [257, с. 208]».

Ще більш неприйнятне твердження М. Наєнка про те, що М. Хвильовий був „отруєний“ комуністичною ідеологією». Воно не враховує історичної дійсності, в якій жив М. Хвильовий, скидається на популярні спроби виправдання / маскуванню «ненадійних» елементів світогляду українських митців.

М. Хвильовий усвідомлював неможливість реалізації власної концепції, але спробував привернути до неї увагу, закріпити свої намагання у свідомості сучасників, вибудувавши трифазовий сценарій (ідея – емоція – ефектна розв’язка). Емоція, ідея завжди були позначені в нього «божевільною» тональністю. Він обирає божевільну віру, яка рятує від розчарування, заради якої можна вмерти або, за твердженням С. Павличко, «від якої можна вмерти [242, с. 269]». Власну божевільну одержимість М. Хвильовий декларує у «Вступній новелі», протиставляючи її дійсності: «Я вірю в „загірну комуну“ і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я – мрійник і з висоти свого незрівнянного нахабства плюю на слинявий „скепсис“ нашого скептичного віку [337, с. 35]».

Попри задеклароване божевілля і вибір істеричного стилю писання, «сценарій» М. Хвильового виглядає досить упорядкованим і раціонально виваженим. Особливо це стосується розв'язки. Суїцид письменника можна вмотивувати зовнішніми обставинами – «цькуванням» української інтелігенції в Радянській Україні, що породило розчарування й зневіру, спричинило намір покінчити з собою.

Вагомішими видаються внутрішні – іманентно особистісні, спроектовані обраною життєвою позицією – спонуки самогубства. М. Хвильовий уважав обов'язком наголосити на значущості власних ідей, заради чого обрав театралізовану розв'язку: «Без жодного сумніву, найразючішим і найдраматичнішим із цих моментів є кінець Хвильового, його самогубство. Судячи з різноманітних оповідей і документальних свідчень, це була кульмінація його всеохопної та глибоко вкоріненої віри у свою призначеність зіграти роль, виконати – і ще важливіше, *виписати* – певне покликання, місію [82, с. 239]».

Тема смерті через самогубство варіюється в його епістолярії (листування з М. Зеровим) і художніх творах. Складається враження, що в процесі саморефлексій у прозі він готується до свого призначення – вчинити суїцид заради підкреслення власного пророцтва.

Для героїв, як і для самого автора, смерть стає найчастіше звільненням від «необхідності і водночас неможливості щось змінити навколо себе чи в собі. Герої вбачають у смерті єдино можливий вихід із глухого кута зони, яка своїми хронотопними параметрами породжує застій, змертвіння духовно-моральних засад... [338, с. 73]». Таким чином, смерть вітаїзується, набуває майбутньої перспективи.

Утопічна концепція М. Хвильового базувалася на намаганні утвердити національну українську ідентичність у межах нової імперської моделі – Радянського Союзу – через активізацію українського як колажу європейського та азійського культурних кодів. Спільна для них –

декларативність. М. Хвильовий, обираючи для України європейську культуру, «підганяє» її під власну ідеологію. У памфлеті «Україна чи Малоросія?» він порушує важливу для української культури проблему – її низьку конкурентну спроможність порівняно з російською. В засиллі російськомовної друкованої продукції вбачає загрозу для української літератури: «Висловлюючись вульгарно, але зате й ясніш, боротьба за книжковий ринок, за гегемонію на культурному фронті двох братських культур на Україні – російської й української – це є життєва правда, та проза, яка далека від сентиментів і романтики і яка з кожним днем становиться яснішою [337, с. 734]».

Вмотивування «російської гегемонії» М. Хвильовий знаходить не тільки в зовнішній колонізаторській політиці, а й у комплексі малоросійства, яким позначено свідомість української інтелігенції. Рабська природа такої свідомості стоїть на перешкоді розвитку українського національного генія.

Для М. Хвильового Європа – це психологічна категорія, що маркує традиційні структури свободи, демократії, позитивних соціальних перетворень, культурного оновлення. Саме тяглість європейської традиції між Європою та Україною формує доктрину «романтики вітаїзму». Крім того, у Європі М. Хвильового захоплює її тип героя – романтична сильна особистість, фаустівський тип: «Це – європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, – знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це – доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух [337, с. 674]».

Європейський тип героя М. Хвильовий протиставляє російському, позначеному пасивним песимізмом. У європейському мистецтві він вбачає також песимізм, але активний, будівничий. Саме така особистість має стати творцем нового мистецтва.

Орієнтуючись на сильну індивідуальність, М. Хвильовий заперечує наявний у радянській літературі «масовізм»: «Митцем взагалі» може бути тільки виключно яскрава індивідуальність, яка має не тільки чималий життєвий досвід, але й в силу деяких фрейдівських передумов, зрегулювала свою творчу діяльність по призначеній їй сліпою природою путі» [337, с. 819]. Ю. Шерех уважає, що цим М. Хвильовий відкидає свого непомітного героя революції, кота в чоботях Гапку, обираючи шлях «олімпійства [352, с. 153]». Насправді герої його прози були позначені особливим рівнем індивідуалізму навіть у своїй декларованій «непомітності».

«Романтика вітаїзму» не мислима в М. Хвильового й без урахування надбань української культури, однак і в цьому він досить вибірковий. Звертаючись до своїх попередників, особливо модерністів кін. ХІХ – поч. ХХ ст., він обирає позицію виправдання, за якою М. Євшан, М. Вороний, О. Кобилянська дотичні до твореної нової концепції літератури, адже «стояли на правильному шляху, але стикнувшись із рідним позадництвом, залишилися трагічними постатями, повними протиріч і помилок [337, с. 678]».

Ще менш розроблене у мистецько-ідеологічній платформі М. Хвильового є поняття «азіатський ренесанс». Його «орієнталізм» був не випадковим, а дублював радянські імперські бажання поширення радянсько-комуністичного режиму серед країн Сходу. Україну як незалежну державу він наділяє месіанською функцією – стати центром азіатського відродження (у цьому разі іманентна для української інтелігенції ідея месіанства отримує дієву тональність: «...так нові мистці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю [278, с. 812]»). У Хвильового «азіатський

ренесанс», вбирає європейську традицію, водночас бачиться як нове / опозиційне до неї явище.

Дієва та оптимістична концепція М. Хвильового сповнена постійним пошуком українського національного «я» через аналіз у ньому «іншого» (російського чи європейського). Утопічність його пророцтва зумовлена намаганням позбутися колоніальної залежності української культури у рамках імперії.

Для української антиколоніальної літератури властивий романтичний тип світовідчуття, заявлений найперше у творчості Т. Шевченка. Український письменник за неможливості / невміння змінити колоніальне становище свого народу обирає трагічне месіанство, що поєднує пророцтво – шлях на «Голгофу» (страждання) – смерть. Це видається єдино можливим для митця варіантом вирішення власної драми між бажанням допомогти Україні й розумінням нереальності здійснити це, а також забезпечує амбіції стати для своєї землі пророком.

Таким був шлях В. Стуса, саможертвність якого була зумовлена усвідомленням необхідності виступити супроти колонізованого стану українського народу («Але голови гнути я не збирався, бодай що б там не було. За мною стояла Україна, мій пригноблений народ, за честь котрого я мушу оставати до загину [300, с. 214]») та потребою визначити свою незвичайність / відмінність від інших. Розмірковуючи про його долю, Я. Мельник слушно зауважує: «Тож було б дуже заманливо подати несподівані, неприпустимі в очах влади виступи, дії як продуману програму борця за свободу свого народу, як взагалі потрібну нації самопожертву. Однак десь там, глибше, лежить думка: Стус мав глибоко особисту потребу незвичайного життя... [219, с. 175]».

Вибір В. Стуса стати трагічним пророком, доповнивши своє пророцтво власною фізичною жертвою, вмотивовується його розумінням ролі й призначення поета в умовах колоніальної залежності рідної землі.

Вповні воно оприявлене в його дослідженнях феномену творчості П. Тичини, осмисливши шлях якого, В. Стус приходить до думки, що в радянському колонізованому суспільстві митець приречений лише на роль блазня біля ніг колонізатора. Якщо «традиційний» блазень мав право під маскою сміху відкривати правду, то радянський, блазнюючи, говорити лиш те, що йому дозволено. Відкидаючи таку програму реалізації, В. Стус вказує на радикально інший шлях: «...існувати всупереч реальності, в абсолютно забороненому для себе світі [300, с. 8]».

Концептуальною в трагічному пророцтві В. Стуса є категорія «смерті». Не вимушена смерть, деталь розробленого епатажного сценарію, як це було в М. Хвильового, а єдиний варіант розв'язання конфлікту між поетом і навколишньою реальністю, коли українська земля перебуває під гнітом імперської експансії. Смерть розділяє життя В. Стуса на два світи – віртуальний (творчість як «самособоюнаповнення») та реальний (наближення кінця через обирання шляху фізичного страждання):

Є дві надії. Перша: білий світ,  
що став на голову, таки нарешті  
постане світом, а не тьмою. Друга:  
небавом ти кінець наблизити свій  
і твердю станеш... [301, с. 219].

В обох світах смерть дозволяє митцеві реалізувати ту Україну, яка йому потрібна, й відштовхнути реально існуючу. Відштовхування ним України відбувається через розуміння її суті як упирської. Мікрорівнене упирство українського помічене в розмірковуванні поета про Київ: «Що кращий стає Київ, то він страшніший. Бо, замість живого міста, обернувся на маскарад, машкару вампіра, що п'є кров своїх синів і дочок... [300, с. 221]».

В. Стус першим серед представників української літератури подолав «оте старе тирло – між мазепинським патріотизмом і кочубеївським

інтернаціоналізмом по-російському [300, с. 219]» та залишився «не зловленим» світом. Він близький до Г. Сковороди та Т. Шевченка. Однак, попри намагання дослідників зацентувати на подібність Т. Шевченка й В. Стуса, нічим приховати помітну відмінність у їх світоглядах: Т. Шевченко, викристалізувавши власну національну / антиколоніальну позицію, так і не зумів прийняти ренегатство українського світу, що призвело до утворення любові з ненависті.

Усвідомлення вибірковості власної позиції вмотивовує Стусове зверхнє ставлення до багатьох своїх сучасників, котрі не наважилися на обраний ним героїзм. У таборовому зошиті він безапеляційно стверджує, що в українській літературі читати нічого, що «талановиті автори або мовчать (як Андріяшик), або займаються бозна-чим (скажімо, Дрозд чи Шевчук). (...) Коли почали тягнути жили – найперші упокорилися талановиті) [300, с. 218]».

Зверхність присутня й щодо рідних. Випробовуючи їх неспроможність зрозуміти його, В. Стус приходять до думки, що тільки він розуміє / реалізує своє трагічне призначення. Жертва тих, хто пішов би за ним, марна:

Тож іспитуй, як золото, на пробу  
коханих, рідних, друзів і дітей:  
ачи підуть крізь сто твоїх смертей  
з тобою вслід? Ачи твою подобу  
таки збагнуть – в передкінці життя?  
Чи серцем не жахнуть од ознобу,  
бо вже назад немає вороття,  
лиш відчайдушно стелеться дорога  
несамовитих? Скажуть – слава богу?  
Та тільки шкода – збавлять без пуття  
собі віка – і тільки. Більш – нічого [301, с. 32].

Трагічне пророцтво В. Стуса базоване на героїзмі, що поєднує у собі егоїстично-зверхнє ставлення до оточення (визнання своєї вищості) та милосердя (не вимагає жертви від рідних і близьких, співчуває їм, адже вони змушені бачити його страждання).

Свого часу Г. Марсель зауважив, що героїзм та милосердя у своїй єдності притаманні для мучеників: «Мені здається, лише фіглярські штучки можуть створити ілюзію, що досягнуто єдності героїзму й милосердя. Цього заперечити не можна, за винятком одного єдиного випадку, коли героїзм є героїзмом мученика [65, с. 629]».

Не потребує трагічне пророцтво В. Стуса й реципієнта (принаймні реципієнта-сучасника). Воно спрямоване углиб самого автора, заради спроби саморозуміння та звільнення від реальності. Навіть звертаючись до конкретних осіб, В. Стус постійно мовить про себе як про того, кого вже немає у реальності (він смертник), і це приносить йому полегшення. У листі до дружини він зізнався: «Здається, я дозволив душі зайвину – чути смертником. Це полегшило мені попередній іспит [300, с. 172]». Власна відстороненість від світу, перебування поза ним стають частиною міфологеми:

Перед тобою незбагнений світ,  
 синочку мій, моя пахуча кришко!  
 Твій тато обертається на міт,  
 кудись у безвість вирушає пішки [301, с. 148].

Пророцтво В. Стуса існує заради осмислення власного шляху, а також розуміння України в собі й навколо себе. У його схемі «Україна – Я – Бог» митцеві належить центральне місце. В. Стус створює пророцтво, послідовно асоціюючи себе з українським «я» та божим «я». На цій підставі виправдано трактувати його пророцтво як модерністичне, на відміну від народницьких варіантів попередників (Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка та ін.). Модерністичне пророцтво В. Стуса не націлене на



спонукальну мету (ідея будительства), воно герметичне й самодостатнє. Як пророк, він уперше в історії української літератури спромігся позбутися ідеї «потрібності», коли пророче слово усвідомлювалося як таке, що обов'язково має бути почутим / зреалізованим. Така позиція допомагає уникнути комплексу неповноцінності, за яким, митець відчував провину або страждання через неможливість щось змінити.

Трагізм В. Стуса традиційно осмислюється з огляду на зовнішній аспект його життя: арешти, ув'язнення, відірваність від родини (особливо неможливість спілкування з сином), передчасна смерть. Однак це не було для нього центром страждання, радше його можна вважати бажаним, потрібним.

Трагічність пророцтва В. Стуса в тому, що у своєму світі «самособоюнаповнення» він переживає страх сильніший від реального, адже на зміну мазохісту, який приймає покарання, бачачи перед собою вищу мету, приходять самосадист, який удається до постійного самоаналізу, створення «хімерних» мисленневих надбудов, за якими приховано ідею-фікс – потребу наближення смерті:

Утік з казарми – і подався  
світ за очі. Аби не тут,  
аби забувся, запропався,  
пірнув у смертну самоту.  
Як моторошно в самосвіті!  
Як страшно і нестерпно як! [301, с. 178].

#### **5.4.2. Від пророка до блазня**

Для українського митця притаманна й маска блазня. Блазнювання реалізується в постколоніальний період розвитку української культури як модель деконструкції колоніального минулого. Однак існує й варіант блазнювання як захисної реакції. Він притаманний для П. Тичини, який

долає багаторівневий шлях від національного пророка, що випадає за межі імперського дискурсу, до офіційно дозволеного колоніального блазня.

П. Тичина приходить у літературу в період інфантильних сподівань на українську незалежність: інфантильна революція, інфантильний уряд, великі амбіції за неспроможності здобуття справжньої влади й реалізації сили. Це зумовило потребу в харизматичній особистості, яка б відповідала вимогам того часу. Нею стає П. Тичина. Щодо цього В. Стус зауважував: «Тичині судилося бути щасливим із правила винятком. Його творчість припадає на той час, коли із безкрайої стихії тривалого національного потопа проглянула гора Арарат. Чи не вперше в нашій літературі поетові судилася доля існувати не всупереч сучасності, а у згоді з нею [303, с. 8]».

За таких умов не зовсім доречним є порівняння творчості П. Тичини з творчістю Т. Шевченка, до якого вдався В. Барка: «...хижа сила імперської кривди в царській Росії зневажила мову українську і стримала від повного розквіту. Тоді здійснилося посланництво Шевченка... (...) Те саме призначалося через півстоліття в покликання – для Тичини; і він сповнив [22, с. 17]». Т. Шевченко прийшов в українську літературу справді в несприятливий період, тичинівський кларнетизм зазвучав у час українського національного відродження, тому його пророцтво оптимістично-хаотичне й не має конкретної мети. У Т. Шевченка воно трагічне у своїй неможливості реалізувати прагнення митця бути почутим.

Амбіційність, відчуття й бажання змін, оптимізм наповнюють пророцтво П. Тичини, що реалізується у рамках феномену кларнетизму. Митець перебуває у постійному очікуванні, емоційному піднесенні, тобто переживає стан, у якому людині «нема діла ні до минулого, ні до майбутнього: весь світ – ось перед очима. І ось – тут і тепер водночас – єдиний образ людського щастя [302, с. 265]». Його пророцтво не пов'язане з дією / активністю. Воно герметичне і сфокусоване на самого пророка, який споглядає себе й світ. Самоспоглядання близьке до духовної ейфорії,

за якої панує відчуття всесилля і тривоги:

Йду в простори я, чужий, тривожний

(Гасне день, облітає, мов мак).

В моїм серці і бурі, і грози,

Й рокотання – ридання бандур

(...)

Моя пісня, вогниста, шалена

(Креше небо і котить свій гнів)... [314, с. 42].

Кларнетизм як пророцтво – це «відбиток складного, глибинного психічного життя, духовного горіння й оновлення, де кожний порив, порух душі – відкриття чогось нового в собі і в навколишньому, де нерухомість, застій сприймаються як фальш, як дисонанс, де все пливе і змінюється [186, с. 50]».

Автор свідомий своєї місії, і вона його не лякає, бо не асоціюється з негативним досвідом. П. Тичина оптимістично вірить у себе, можливості нового часу. Навіть смерть він сприймає як абстракт. Для молодого / «не заляканого» П. Тичини вона є долученням до героїчного: «Не сумуйте, смерті той не знає, / Хто за Україну помирає!», життєвою стихією, шляхом із минулого в майбутнє. У «Золотому гомоні» оживлення мерців-предків є символом відродження українського народу, засобом утвердження його молодості через «невгасимість» духу:

Я – негасимий Огонь Прекрасний,

Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! – з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я – молодий!

Молодий! [314, с. 63].

Реальність каталізує формування іншого варіанту пророцтва –

трагічного, зумовленого усвідомленням митцями власного месіанства в умовах дійсності, що унеможлиблює саморозгортання авторсько-пророчого «я». Кларнетизм П. Тичини мав стати новою моделлю в духовному розвитку української свідомості, пророцтвом, яке «може сприйматися і тим містком, що перекидався від прірви небуття до відродження України... [180, с. 7]». Її утворювали історіософічність націєтворення, естетика кордоцентризму, гармонійна релігійність (злиття в єдине ціле язичництва й християнства).

Реальність пропонувала набір опозиційних до декларованих кларнетизмом орієнтирів – інтернаціоналізм, кривава революційність, атеїзм. Кларнетично-національна доктрина в зіткненні з російською тоталітарно-імперською зазнала поразки, а сучасна для П. Тичини Україна й він сам обирають підкорення і витіснення націєтворного у сферу бажаного або імітованого.

Передчуття трагічності свого призначення помітне вже в ранніх творах П. Тичини. Проявляється воно в поезії «Енгармонійне» й остаточно реалізується в «Скорбній Матері», де автор проектує образ своєї матері (через посвяту на початку поезії) на образ біблійної Марії, асоціюючи власну долю з долею Христа. У цій поезії присутнє пророцтво П. Тичини самому собі. Він передбачає своє «розп'яття», а також вдається до традиційного для української інтелігенції песимізму щодо майбутнього Батьківщини:

Христос воскрес? – не чула,  
 Не відаю, не знаю.  
 Не будь ніколи раю  
 У цім кривавім краю [314, с. 52].

Ця схема утворена за антагоністичним принципом: «Автор / Месія – Українській світ» – «втрачене / неприйняте пророцтво раю – земне пекло».

У трагічному пророцтві П. Тичини важливий для нього образ матері –

«Мати / біблійна Марія – Україна» – пов'язаний із вимушеним бажанням матеревбивства. Таке бажання справді вимушене, адже вбивство матері / України для поета не символізує звільнення від власних комплексів, почуття провини, а є потребою часу, коли син заради збереження свого життя мусить відректися / вбити старе, що конденсується в образі матері: вона – берегиня роду, символізує зв'язок із традиційним, національним.

Подвійне зречення / вбивство прочитується в уривку з поеми П. Тичини «Чистила мати картоплю» й листі-виправданні автора щодо нього до редакції газети «Комуніст». Спочатку герой поеми зрікається матері / України («...Ну ріжте, ну бийте, в гроб удавіть мене з дрібними дітьми, / нехай я вже буду вашим коліном придушена, наче ота Україна. / Син засміявся: – Ну, до чого це? Навіщо таке говорити? / Ну, ви стійте собі за свою Україну, а мене теж не чіпайте [314, с. 489]»), а потім погрожує їй («Ленін-антихрист явився, мій сину, а ти про тіатри. / Треба боротись: антихрист явився. / Та ви сперва явіться у сільраду, а тоді будемо про антихриста. / Там... кажуть... / А, та ну його к чорту – / ви таки колись дограєтесь! [314, с. 490]»).

Трагічний месіанізм П. Тичини також пов'язаний із відкиданням свого індивідуального «я», яке не приймає жорстокості реального світу, й підкоренням його колективному народному «ми». Така заміна провокує сприймання жахів революції як буденних речей:

Це що горить: архів, музей? –

а підкладіть-но хмизу!..

З прокляттям в небо устає

новий псалом залізу [314, с. 78].

Найповніше трагічне пророцтво П. Тичини реалізується в збірці «Замість сонетів і октав», присвяченій Г. Сковороді. Ця посвята й рядки поезії «Антистрофа» формують замкнений смисловий ланцюг, що поєднує самоіронію (звернення до того, хто спромігся бути не зловленим світом) і розуміння власного програшу (вибір – «Хіба й собі поцілувать пантофлю

Папи? [314, с. 91]»).

Збірку можна умовно поділити на три частини відповідно до внутрішнього стану автора. На початку він сміливо вдається до звинувачень, проклять і застережень: «Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став! [314, с. 84]», «Не хватайте озлоблених у тюрми: вони самі / собі тюрма [314, с. 85]». Переломною є поезія «Найвища сила», що виказує страх поета перед загрозою фізичного знищення, можливістю реальної смерті. За таких обставин зникає його впевненість, що за Україну вмирати легко («Війна»). Великдень стає моментом не воскресіння, а сумніву й страху:

– Одягайся на розстріл! – крикнув хтось  
і постукав у двері.

Я прокинувся. Вітер розчинив вікно.

Зеленіло й добрішало небо.

А над усім містом величезний рояль грав...

І зрозумів я – настав Великдень [314, с. 87].

Наступні поезії збірки символізують примирення з дійсністю, що притуплює переживання. Автор більше не жахається крові, він констатує факти, філософствує:

Творці революції здебільшого лірики.

Революція єсть трагічна лірика, а не драма,

як то подекують [314, с. 88].

Перехід П. Тичини від народного пророка до майбутнього блазня відбувається у збірці «Плуг». Простежується він у поезії «І Белий, і Блок...». Переробивши рядки А. Белого, у яких утверджується російський месіанізм, автор окреслює власне роздвоєння між бажанням для України нового пророка («Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! – / Тумани, долини, болотяна путь... / Воздвигне Україна свого Мойсея, – / не може ж так бути! [314, с. 65]»), розумінням, що ним є саме він, і страхом перед цією місією,

закладеною в намаганні самопідбадьорювання та виокремленні авторського «я» і «я» поета-Месії («Поете, любити свій край не є злочин, / коли це для всіх! [314, с. 65]»).

Причини і зміст вагань П. Тичини розкриває поезія «Лист до поета», в якій автор на рівні «опосередкованого» діалогу (читання листа) ліричного героя і шанувальниці його таланту вдається до самозвинувачення («Про все в Вас єсть: і за народ, / і за недолю краю. / А як до серця те узять – / даруйте, я не знаю [314, с. 73]») та самовиправдання, що містить приховану обіцянку «виправитися» («А втім, скажу: Ви – сила, / І з Вас ще буде комуніст [314, с. 74]»).

Наступні збірки засвідчили, що з П. Тичиною, як влучно висловилася М. Коцюбинська, відбулася «еволюція навпаки [188, с. 283]». З пророка він перетворюється на блазня, завдання якого – стати рупором колоніально-тоталітарних ідей. Блазнювання П. Тичини страшне в своїй елітарності й самотності. Він відокремлюється від народу, створюючи мистецтво панівної «еліти», але до неї так і не долучається. Одинокий П. Тичина переживає страх перед можливістю фізичного знищення, руйнуючи своє духовне «я» – поетичний талант: «М'який поет, глибокий і проникливий лірик утратив (...) свою первісну ясність духа, „сонячні кларнети” замовкли, заглушені боротьбою [126, с. 623]».

Наповнення поезії панівною ідеологією перетворює її на політичні агітки: з'являються заклики бити всесвітню буржуазію і «внутрішнього» ворога, ідеї інтернаціонального як найвищого витка еволюції світу, коли народ утрачає власне обличчя через використання чужої мови:

...а потім раптом – мова! Мова!

Чужа – звучить мені, як рідна.

Бо то не просто мова, звуки,

не словникові холоди́ни –

в них чути труд, і піт, і муки,

чуття єдиної родини [314, с. 158].

П. Тичина імітує (імітація як приховування і захисна реакція) офіційну «лють» у ставленні до Європи, української інтелігенції в еміграції, радість від «розвитку» молоді радянської державності: «Ростем – хоча кругом окопи – / під лютим поглядом Європи [314, с. 150]». В контексті тогочасних подій його блазнювання набуває садистських інтонацій.

Садизм П. Тичини націлений на власний народ. У поезії «Партія веде», яку було створено під час голодомору в Україні, слова: «Та нехай собі як знають / божеволіють, конають, / нам своє робить [314, с. 143]» проєктуються на український народ за дзеркальними схемами: «уряд / тоталітаризм – голод / геноцид – український народ / жертва» й «Тичина / офіційний блазень – поезія / схвалення нищення – український народ / жертва». Так відбувається дистанціювання П. Тичини від свого народу, розокремленого ним на абстрактне «вони» й міфологізоване «всі пани», або вороги народу. Для себе поет обирає знеособлений маркер «ми», намагаючись долучитись до панівної верхівки, завдання якої визначене словами «будем, будем бить! [314, с. 143]».

Перетворення поета-пророка на поета-блазня відбулося лише назовні. Внутрішньо П. Тичина переживає трагедію невідповідності між тим, що робить, і тим, що справді почуває. Підтвердженням цього може бути поезія «До кого говорить?», у якій автор передає свій стан, спричинений реаліями життя в Україні:

Я задихаюся, я гину.

Я покажу тобі такі речі

В однокласовій ворожнечі.

Я покажу всю фальш, всю цвіль

партійно-борчих породіль [314, с. 377].

Ключем для розуміння «еволюції» П. Тичини може слугувати його щоденниковий запис: «Не можна любити Правду більш за Людину. Бо сама



ж Правда і призначена для Людини [315, с. 398]». Між правдою і самозбереженням він обирає останнє. Цей вибір не варто пояснювати пафосно, як робить Г. Донець, прикриваючи його стратегічним наміром – «вижити за будь-яких умов, щоб продовжити боротьбу [119, с. 163]». Не продиктований він і егоїзмом чи страхом перед фізичними тортурами, смертю. Радше його можна пояснити словами самого митця, що знаходимо в його щоденнику за березень 1920 року: «Я помітив: люди стають коміками з великого горя [315, с. 21]».

#### **5.4.3. Від ерзац-культури до національного кітчу: симптоматика «блазнювання»**

Близькою до стратегії блазнювання є модель презентації українського крізь призму «несерйозного». У романі О. Гончара «Собор» відбулося поєднання елементів ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм як специфічний художньо-стильовий імітат-дискурс) та національного кітчу (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що формує простір модифікованого соцреалістичного кітчу.

Загалом, феномен «кітчу» до сьогодні є досить контроверсійний і мало досліджений. Найчастіше до нього зараховують позамистецькі явища, породжені запитом маргінальних соціальних структур (селянське, постселянське індустріалізоване середовище). Кітч пов'язують із ситуативною потребою творення нового, яка, не відкидаючи інші, найчастіше елітарні форми мистецтва, допомагала наблизити культурний простір до пересічної публіки. Він є полем об'єднання – створює простір, у якому непок'єднані явища не тільки співіснують, а й взаємозамінюються та взаємодоповнюються. Часто він приховує й ідеологічну спонуку, намагання маніпулювати масовою свідомістю. Кітч як антимистецький феномен парадоксально присутній у будь-яких мистецьких явищах. Щодо цього

Т. Адорно зазначав: «Кітч – це не тільки, як того б хотілося послідовникам віри в освіту, відхід від мистецтва, його сторонній продукт, що виник у результаті підступної акомодатії (приспосовування), він ховається в мистецтві, очікуючи постійний момент повернення, що дозволить „вистрибнути” з мистецтва [6, с. 344]».

Радянський культурний простір від свого початку характеризувався розірваністю елементів, а також вимагав або «легітимізації» заперечених як шкідливих щодо існуючої політичної доктрини явищ культури (модернізм чи декаданс), або «відкидання» їх як ідеологічно нестійких. Жодному з цих процесів не було місця, бо «легітимізація» стимулювала б відчуття амбівалентності, а отже, нестійкості ідеологічної догматики, а «відкидання» зумовило б «порожні» місця у новоствореній культурі.

Окрім того, виникла потреба в долученні до мистецтва всіх прошарків соціуму, адже радянський соціальний механізм декларувався як народний (масовий, пролетарський), але практика не давала такої можливості, що формувало відчуття «духовного голоду». Елітарні форми мистецтва залишалися поза межами масової свідомості через брак культурного досвіду, складні обставини життя тощо. Реакцією на це була поява в радянській дійсності ерзац-культури, кітчу, потрактованого як соцреалізм. Соцреалістичний кітч дав змогу «повернути» в культуру раніше відкинуті мистецькі явища (наприклад, реабілітація романтизму [211, с. 248]) та сформувати потрібні ідеологічні контури для існуючих явищ (так, в українську літературу входить трилика «ікона»: Т. Шевченко – перший революціонер (дід у смушевій шапці), І. Франко – виразник пролетаризму (одвічний Каменярь) і Леся Українка – та, яка побачила заграву революції (співачка «досвітніх вогнів»). Соцреалістичний кітч став простором дидактики й ідеології, що забезпечували двостороннє маніпулювання. Такого маніпулювання потребувала мистецька еліта, яку «пролетаризація» культури наближала до народу, допомагала стати ним самим. Потребу в ньому

відчувала й політична еліта: маніпулювання здійснювалися і над самими виробниками кітч – митцями.

У західноєвропейському мистецтві закріпився погляд на кітч як ситуативне явище, що потребує обережного ставлення, а на певному етапі – деконструкції. Західноєвропейський кітч – не єдиноможливий варіант забезпечення культурних запитів, а одна з версій, що залишає простір для вибору (споживач обирає або відкидає його).

Радянський соцреалістичний кітч став доктриною, котра реалізувалася у просторі «безваріативності», коли кітч ставав явищем для всіх, що розширило межі його використання до абсолюту. Він закріпився у свідомості як єдиний культурний дискурс, який передавався від покоління до покоління («спадковість кітч»). За висновком В. Хархун, «соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціюючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномену „радянської літератури” [335, с. 61]».

Для соцреалістичного кітч притаманні: загальнодоступність (стирання індивідуальності, створення ефекту «для всіх і про всіх», наслідком яких стає збіднення мистецьких засобів, трафаретність зображення); загальнообов'язковість (ситуація унеможливлення вибору); наскрізна ідеологічність (підміна бажань та відчуттів, коли бажане видається за дійсне – «теорія безконфліктності», – а дійсність оптимізується через зображення її позитивною; ідеологічно-тоталітарна доктрина стає базисною в свідомості, притлумлюючи та заперечуючи все, що не вкладається в її рамки – потреба в національному замінюється інтернаціональним досвідом; нав'язується «канон» вищості однієї – російської культури, що веде до маргіналізації «інших» культур); здатність до маніпулювання (кітч є засобом контролю за масовою свідомістю та його виробниками – кітчменами).

Соцреалістичний кітч зазнав модифікацій, зумовлених зміною ідеологічної перспективи. В сталінську епоху він був індивідуалізований за

рахунок культу особи вождя – центральне місце в соцреалістичній ерзац-культурі належало сталінському кітчеві. Навколо персони вождя оберталися інші (не-індивідуалізовані) об'єкти, позначені кодом «позитивного героя». Атрибути цього коду – «генетична народність» (належність до селянсько-пролетарського соціуму); штапованість мислення (свідомість утворена з кліше, штампів, загальних відчуттів, рефлексій); інтернаціональний патріотизм (батьківщина притлумлюється штучним та амбівалентним образом «великої Батьківщини» – Радянського Союзу, що маскує імперію і формує уявлення про національне як несправжнє, імітацію); система ритуалів, зорієнтована на обов'язковий перехід від кращого до найкращого (найчастіше через підвищення соціального статусу – стати комуністом); героїчність (потреба померти в звитяжній боротьбі за народ / партію – зовнішній рівень, Сталіна – внутрішній підтекст зовнішнього рівня); цнотливість (відкидання сексуальності або її «гомосексуальна» заміна на бажання Сталіна, насолода від його слова й вчинку). Усю цю атрибутику репрезентує роман О. Гончара «Прапорносці», герої якого – дзеркальне відображення загального образу радянського воїна, який фіксує ідею непереможності сталінізму, просування його за межі Радянського Союзу як визвольного руху, що символізується написом літери «Л», яка для радянських військових є таким самим знаком, що й розп'яття для християн.

У постсталінську епоху соцреалістичний кітч зазнає незначної видозміни: із розвінчанням культу Сталіна втрачається його індивідуалізація; центральна одинична персона замінюється колективним «ми» (комуністична партія).

У період так званої «відлиги» політична ідеологема на якийсь час втратила свою авторитарну тональність. У зв'язку з цим соцреалістичний кітч зазнав найбільшої модифікації, оскільки в його структуру було вмонтовано національний елемент, за яким приховалася антиколоніальна свідомість. Ця хвиля винесла ідею «комунізму з людським обличчям», що

зумовило індивідуалізацію героя кітчю, набуття ним декларативно-національного антуражу. Письменники вдаються до реалізації національного в «несерйозних» формах: національне як сексуальне (О. Ільченко і його невмирущий козак Мамай), як архетипно-екзотичне (О. Гончар і його образ історичної екзотики – Собор). Національне у цих творах мислиться як фольклорне, отже, позначене масовою свідомістю. Так, соцреалістичний кітч доповнюється антиколоніальним кітчем, для якого притаманні: історичність (національна історія сприймається як далека екзотика й «підганяється» під ідеологічну доктрину); індивідуалізація героя за допомогою імітації його національного обличчя (національне й у цьому контексті мислиться як історичне / «те, що було», звідси – засилля «історичних» героїв, сюжетів); поєднання розважального і серйозного («химеризація»), що формує простір доступного. У соцреалістичному кітчі зникає настанова на показ колізії як боротьби позитивного й гіперпозитивного, натомість з'являється опозиція позитивного й негативного.

Повернемося до роману «Собор» О. Гончара. Уводячи національний елемент у текст, автор розділяє минуле й сучасне. У минулому національне набуває ознак кітчю, адже містить у собі серйозне (героїчне козацьке звитязство, дотичність до елітарного мистецтва – архітектоніка Собору) та несерйозне (зображення українського як екзотичного; подання історичного крізь призму сексуального – «козацька лавсторі»: «В давні, в дозаводські часи було, кажуть, на цьому місці велике село, що робило списи запорожцям. І коли мандрували козаки на Січ, то завертали сюди, щоб запитися списками. Отоді, може, котрийсь козак і зачепився тут за якусь молодичю, поклавши початок династії [77, с. 5]»).

У центрі національного тла О. Гончар розміщує Собор. Від початку роману наголошує на його «історичності». Відбувається кодування національного як минулого, того, що потребує охорони, але є не поміченим тоді, коли така потреба відсутня (зачіплянці звертають увагу на Собор лише,

коли викрадено дошку й виринає загроза його зруйнування).

У сучасному для О. Гончара часі національне існує опозиційно до радянського, що розуміється як доба прогресу, позитивна та героїчна. Собор, маркуючи «інший» час, стає місцем негативного досвіду (невдалий сексуальний досвід Єльки, поранення Миколи Баглая). Крім того, в системі радянської політичної догматики він втрачає дотичність до елітарного мистецтва й опиняється у стихії ерзац-культури. О. Гончар досягає такого ефекту комбінуванням «туги» / передчуття Миколи Баглая, що Собор є чимсь особливим, недосяжним («Щоразу перед ним Баглай почуває якийсь дивний смуток і щось навіть тривожне. Собор ніби має в собі щось від стихії, навіває щось таке велике, як навівають на людину степ, або ескадри хмар... [77, с. 16]») з ідеологією радянського атеїзму («Скільком голови дурманив (Собор. – Ю.О.) чадом лампад, облудністю проповідей, наркотичними пахощами ладану розмашистих попівських кадил... Пузаті попи ставали тут ще пузатішими, церковні старости, стрижені під горщик, намащені оливою, бряжчали горами мідяків на тарілі, злодіювали, наживалися на свічках, шахраї підрядчики одним махом відкуповувались тут від гріхів, старці та старчихи вмирали на папертях, а нещасні каліки, що звідусіль тяглися сюди, щоб зцілитися, добутися чуда, так і зоставались каліками, чуда не добувшись... [77, с. 16–17]»). Таке комбінування веде до втрати «серйозного» підтексту національної символізації Собору.

Реабілітація його значущості, але з втратою національного, відбувається і в історії з викраденням таблиці. Автор підкреслює потребу в збереженні Собору не тому, що він є осередком української генетичної пам'яті, а з причини легітимності його існування, визначеної вищим радянським керівництвом: «Розмова в гурті раз у раз поверталася до таблиці, зайшлося про походження її, старші пробували пригадати, коли й ким було її відлито, і виходило так, що ледве чи не за декретом Леніна відлита була вона, ота чавунна зачіплянська таблиця... [77, с. 100]».

Ознак ерзац-культури в межах соцреалістичного кітчю набуває не тільки образ Собору, а й знакова постать української літератури – Т. Шевченко. Святкування його ювілею стає приводом для проведення ремонтних робіт у селі Кобзареве. Ім'я поета потрапляє до радянського фольклору («Нещодавно возила виконавців своїх пароплавом по Дніпру на екскурсію до Канева, відвідали шевченківські місця, село Кобзареве, де з нагоди ювілею поета все було причепурено – і дорога, й будинки, діти повернулись на Зачіплянку в захваті від побаченого, і тепер можна почути, як вони часом галасують біля саги, хором декламують підхоплену у подорожі примовку-жарт: – Спасибі Тарасу за шифер і трасу! [77, с. 149]»), що зумовлює зміщення асоціації від знаковості в минулому (елітарна культура – духовний світ) до знаковості в сучасному (привід поліпшити побут – матеріальний світ).

Про модифікованість соцреалістичного канону нагадує не тільки поява в ньому національних елементів, а й утрата однозначності в трактуванні історичних подій. О. Гончар розгортає амбівалентну версію діяльності Махна, не ставлячи на лінію зіткнення двох ідеологій — національно-анархічної / негативної (махновці) та інтернаціонально-революційної / позитивної (червоноармійці). У романі Махно зустрічається з представником української еліти – істориком Яворницьким.

У такий спосіб О. Гончар зводить до бар'єру дві версії українського, розмежовуючи українське як руйнівне (Махно) та українське як оберіг (Яворницький). Досить двозначно звучать слова історика Яворницького («– То не ідеал, до якого йдуть через руїни та через трупи. Дух руйнівний, стихія руйнацтва – це не моя стихія... [77, с. 178]»), які він промовляє до Махна в контексті історії становлення радянської влади. О. Гончар, відкидаючи руйнацьке, тим самим опосередковано засуджує його в історії виникнення радянської державності.

Амбівалентні в романі й персона Сталіна та проблема «культу». Загалом «культовики» подаються негативно через зовнішню

непривабливість: «Маленький був, як гриб зморщений, і обличчя якоїсь грибною сіризни. Втягнув голову межи плечі і, не відриваючись від паперу, все щось шкрябав, шкрябав пером. Лише зрідка на мить підводив голову, зиркаючи на Лободу злим, жовчним поглядом [77, с. 121]»). Однак О. Гончар не вдається до цілковитого їх засудження, підкреслює цілісність їх поглядів, адже вони не відступаються від своєї ідеї-фікс: «Пропеклий культовик. Сталіністом, каже, був і вмру сталіністом. Все вимагає в мене, щоб бюст вождя витяг із комірчини та на подвір'ї над клумбою поставив... Там він колись і стояв, але ж тепер не поставиш? [77, с. 122]».

У цих словах знаходять самовиправдання автора, а в останньому питальному реченні – певну ностальгію. На ілюстрацію здогаду, що й сам О. Гончар, зовнішньо відкинувши «культовицьке» минуле, не позбувся його на внутрішньому рівні, можна натрапити в романі: «Ті, що Україну воздвигали, вони у віках, Єлька... Не мати анархія її воздвигала. Батько Прометей.... [77, с. 52]». Образ батька Прометея дозволяє здійснити алюзію на попереднє таке ж саме батьківство Сталіна. Бажання батьківської опіки видає несаможиттєвість мислення письменника, його потребу в підкоренні.

Модифікації зазнає і зображення персонажів. О. Гончар, відкидаючи соцреалістичну типізацію героїв, за якою їх поділяли на гарних і дуже гарних, створює колізію, у якій присутні позитивні (родина Баглаїв, Єлька, старий Лобода та ін.) і негативні (молодий Лобода, його колишня дружина) персонажі.

Негативні персонажі, особливо це стосується образу Володьки Лободи, – не абсолютний «мінус». Автор залишає їм простір «виправлення»: Лобода-молодший потрапляє у лікарню з інфарктом, що створює перспективу заслуженого покарання, яке має привести до каяття (зі слів Олексі-механіка: «– Поганих секретарів не буває, затям собі, Романе батьковичу. Затям і більше не пащекуй на цю тему, якщо хочеш у



туристські їздить... – І додав уже без тіні жарту: – З інфарктом лежить у лікарні наш секретар. Мав у центрі якісь неприємності (не за собор, звичайно), тільки повернувся, і просто з літака – в лікарню... [77, с. 226]»).

Зображення позитивних героїв цілковито підпорядковане соцреалістичній традиції. Побіжно торкаючись питання любові (легітимізуючи право на бажання тіла), О. Гончар створює канонічний варіант радянської людини – «людини праці». Цікаво репрезентує цю проблематику Вірунька, дружина Івана Баглая. Формат цього образу нагадує раніше пропонований О. Гончарем образ колгоспниці з «Соняшників» (краса Віруньки розкривається в її праці: «Мов королева, засідає Вірунька десь аж у піднебессі цеху, десь там торкає пальчиками залізу гриву свого велетня крана... [77, с. 9]»). Відмінністю є лиш те, що фізична пишнотілість, дебелисть Віруньки, що прочитувалася у контексті образу колгоспниці з «Соняшників» як непривабливість, у «Соборі» набуває ознак жіночої сексуальності, вдалого сімейного життя.

У зображенні жіночої праці О. Гончар уникає негативів. У «Соняшниках» навіть натяку немає на справжні будні жінки-колгоспниці, змушеної виконувати тяжку працю, в «Соборі» – їх героїзація: «На вічних протягах, в ядучій пилюці, у скреготах заліза – таке її життя в чорній, літаючій над пеклом шихтового двору кабіні... [77, с. 9]».

У цьому – кітчеве, штаповане мислення соцреалістичного тексту, коли відбувається нівеляція статевої ідентифікації та для жінки пропонується роль «бути як чоловік». Зовнішня непривабливість у романі, вмотивована жіночою героїчністю, створює позитивно-сексуальний аспект: «...подруга оця Леся Хомівна, що в неї з фронту півлиця в шрамі червоному. Зовні сувора, мало привітна, фронтовичка від першого знайомства викликала у Віруньки щирю симпатію (...) постала перед нею людина справжня, людина-кристал [77, с. 147]», «Незважаючи на палаючий слід на щоці (чи, може, навіть завдяки йому?), виявив був тоді

до неї цікавість молодий вихователь... [77, с. 147]».

Позитивні чоловічі образи подані у форматі радянських «супер-героїв». З наївно-казковою гіперболізацією виписано силу Івана Баглая: «...просто очам любо дивитись, як Іван у парку із червоною пов'язкою на рукаві, суворий, безстрашний, веде свій заводський патруль! Хміль миттю проходить у п'янчуг, коли забачать Івана Баглая, різні вишкребки в кущі сахаються, бо сьогодні чергують мартенівці, то ж он рудий Іван із своїми дружинниками йде!.. [77, с. 10]».

Є в романі традиційна для соцреалістичної літератури опозиційність між пролетарієм та інтелігентом. Щоправда, в О. Гончара вона зазнає іншого тлумачення – він розмежовує міську інтелігенцію та селянсько-робітничу. Міську вважає фальшивою й розбещеною (образ лектора, який приїздить в Єльчине село розповідати про справжнє кохання, а пізніше намагається спокусити дівчину: «Єлька і слів його не чула, їй аж мурашки бігали по тілу від його фальшивих нот, все боялася, що він таки на півня зірветься, і жарко ставало від пекучого сорому за той верескливий крик, соромно перед дівчатами, перед людьми... [77, с. 28]»). Селянсько-робітничу – справжню, цілісну, позитивно орієнтована, щира на почуття (Микола Баглай).

В образі Кості-сліпого як представника мистецтва й вихідця із пролетарського середовища О. Гончар розгортає ідею творчості як колажу елітарного й масового: Костя має поетичний таланти (він автор слів «Днів моїх золоті бергамоти обшугали, оббили вітри [77, с. 12]») і водночас плете кошики та жене самогон. Саме такому типу мистецтва віддає перевагу нове покоління «пролетарської» інтелігенції (зі слів Миколи Баглая): ««Днів моїх золоті бергамоти» – оце дає смак життю... (...) Мистецтво в наш час притягує найшляхетніших. Мистецтво, Вірунько, – це, можливо, останнє пристанище свободи... [77, с. 12]».

Модифікується у соцреалістичному каноні й образ війни. Мілітарна

тема більше не слугує полем беззастережної героїзації, поетизації військових буднів. У зображенні воєнної тематики О. Гончар вдається до досвіду О. Довженка (роман «Україна в огні»), відкидаючи однозначність «Прапорonosців». У «Соборі» війна – це вбивство, час жінок-покриток (мати Єльки), дітей, які залишаються без батьків (загибель батька в родині Баглаїв), та батьків, які втрачають дітей (смерть синів Ізота Лободи). Письменник більше не прикрашає людину війни: «Солдат саме пробігав мимо окопчика – лице заюшене кров'ю, і рука його перебита бовтається, теж уся у свіжій крові... Все ж він, оглушений боєм, палаючий кров'ю, почув той писк і зупинився над окопом, над породілею. І дитя її новонароджене, тільки оченята розкріпивши, в подиві безтямності вперше побачило цей світ, побачило його в суцільнім кривавищі: заюшене солдатське лице, нависнувши над окопом, горіло кров'ю й розпливалося на все небо, все в небі кипіло червоним, курилося у димах, і сонце було в ореолі крові [77, с. 17–18]».

У романі О. Гончара «Собор» відбулося поєднання елементів ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм) та національного кітчю (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що формує простір модифікованого соцреалістичного кітчю (на кшталт, ідеологеми-кліше «Ми сини такого народу, що протаранював старий рабський світ бронепоездами своєї ненависті. Матері у спадок нам передають не чваньковитість. Не пиху та захланність, а почуття честі, гідності й волелюбства – це ж чогось варто! Сини Барикадних вулиць! Шевченкового гніву, Кибальчича ми сини [77, с. 194]»).

У 60-х роках ХХ ст. в українській літературі активізувалося відродження національного коду, елементами якого стали семантика «котляревщини» і тогочасна імперська / радянська ідеологія. Виникає парадоксальна ситуація, за якої, з одного боку, відбувається відштовхування соцреалізму, з іншого –

створення його модифікованого варіанту шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом. Порушується традиція безликого / анаціонального письма, що стимулює повернення в українську дійсність ідеї створення української національної версії комунізму.

Щоправда, ця ідея оприявлюється у контексті заміщення серйозного / героїчного несерйозним / ігровим, що змодельовало ситуацію неоднозначності й частково втрати імперським центром ідеологічного контролю. Найповніше цей процес реалізувався у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця».

Письменник вдається до пародіювання у бурлескно-травестійній формі імперської ідеї братання українського та російського народів, інтенсивно експлуатованої в 50-і роки: святкування 300-ліття Переяславського договору, що легітимізувалося як вагома історична подія у романах того періоду (П. Панч «Гомоніла Україна», І. Ле «Хмельницький», Н. Рибак «Переяславська рада» та ін.). Автор химерного роману з народних вуст створює іронічну трансформацію імперської ідеології, що провокує руйнування серйозності її сенсу та веде до відродження національного як амбівалентного в рамках гри.

Роман про козака Мамаю має амбівалентну природу: повертає в українську літературу героя-крутія (козака-характерника, блазня), що мало стимулювати відродження національного в прихованих / завуальованих формах гри-маскування; є спробою створення моделі колоніального, що базувалася б на гармонізації національного та імперського. В О. Ільченка національне не мислиме поза імперською ідеологією, як оновлене (українське комуністичне) воно є частиною колоніального дискурсу (радянське комуністичне).

Це вмотивовує неодноразове обговорення у романі спільного майбутнього слов'янських народів, внесення радянської ідеологічної

символіки в текст. У передмові «Пророчий промінь», у якій автор подає роздуми комуніста, що утворені з колажу голосів: історичного – на рівні всієї України («мудрого голосу невмирущого Тараса [163, с. 689]»), на рівні української родини (голоси бабусі й матері, чия «пісня жебоніла, наче вперше співана сьогодні [163, с. 689]»), на рівні всієї імперії («пророчі промені» О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Горького та ін.) і сучасного – власне «я» письменника, який намагається сконденсувати в собі весь досвід задля мети, що подається у рамках шаблонного мислення тогочасної ідеології («Тому-то й роздум комуніста над суперечностями, над прикметами епохи – поривається в прийдешнє від минувшини. Заради миру на планеті [163, с. 692]»).

Авторське мовлення допомагає дешифрувати загальне іронічне тло тексту, відокремити достовірну ідею наратора від будь-яких можливих рецепцій. У контексті концепції роману авторська позиція прочитується як умиротворювальна: намагання узгодити імперську перспективу існування українського національного з відчуттям неприродності колоніального стану України. О. Ільченко, використовуючи колоніальну ідеологію (потреба братання), намагається виправдати підкореність і залежність українців як органічне явище, результат доцільної історії, залишаючи при цьому простір для маневрування.

Амбівалентна природа авторських уявлень провокує й «несерйозне» розуміння національного, єдино можливою формою існування якого стає сексуальне. Українське як сексуальне реалізується у чоловічих та жіночих масках. Центральною чоловічою маскою є образ химерного козака Мамає, який вбирає в себе риси крутія-родоначальника (тип чоловіка-Енея) та блазня (дозволеного імперією національного героя). Як і Енею, козаку Мамаю притаманні гіперболізовані вітальні процеси, розвинена гіперсексуальність, націленість на продовження роду через бажання жінки, яка спроможна народити дітей, безсмертність: «Тож був собі лагідної вдачі мирний чоловік

воїном звитяжним, хитрим та спритним, – щира козацька душа! – таким спритним, що не брали його ні шабля, ні куля, ні німеч, не брали-таки, аж сама пані Смерть, либонь, відступилась від нього так давно, що він уже й не тямив, скільки ж год він парубкує на світі: двісті? Триста? – хоч йому й було ввесь час сорок та й сорок, – ні більше, ні менше [163, с. 23]». Відмінність складає той момент, що Мамай є песимістичною версією українського Енея, адже, попри усвідомлення потреби виконання функції родоначальника, козак неспроможний її реалізувати: «Він же ж мріяв про власне кубло, про дружину, про серденят, про мирний труд, а мусив воювати, рідний край обороняючи... [163, с. 94]».

Роман О. Ільченка подає неоднозначне розуміння добра й зла в національному вимірі. За ідеологічною імперською версією, українське добро – потреба єднання України з Росією під владою Москви, на якій неодноразово наголошує герой, в історичній (незаангажованій) ретроспективі прочитується як зло. Українське зло постає в неомазепенській ідеї зради Росії – на неї зважається гетьман Однокрил, «який, несподівано вдаривши, вже десь суне супроти Москви, порушуючи угоду Переяславської ради... [163, с. 62]». Зло як зрада імперії у контексті індивідуалізованого намагання звільнитися з-під колоніального пресу сприймається як неусвідомлене добро. Імперська / видима версія добра й зла для українського народу та національна / прихована уособлюються в образі козака Мамає: саме він активізує імперську ідеологему, з іншого – стає батьком / творцем / родоначальником спротиву їй (Мамай створив гетьмана Однокрила: «Задумався колись Мамай над долею людською, над казкою цією, і ненароком намалював собі того богатиря з одним крилом [163, с. 128]»). Таким є «хитрування» колонізованого, коли за зовнішньою «слухняністю» приховується неусвідомлене або витіснене бажання бунту супроти агресора.

Символічним продовженням козака Мамає є коваль, а пізніше козак-

сотник Михайлик. Роль Михайлика в романі регулюється грою «у молодого Мамає», що віддзеркалює іманентні риси українського чоловічого: прив'язаність / відштовхування материнського («Я сам, мамо, я сам»), пробудження національної гордості в контексті сексуального як пригніченого й гріховного (сексуальна пригода з Роксоланою), бажання «іншої» жінки (інверсивна вакулівська «цариця» – жінка-українка, вихована на зразках зарубіжної культури).

Через дзеркальне відображення різних варіацій Мамає О. Ільченко трансформує героїчне шляхом іронічної дегероїзації персонажа або створення образу «іншого» героя, який не бореться з «ворогом» (імперією), але власною амбівалентністю провокує відчуття несерйозності імперської ідеологеми. Це не веде до краху імперії, проте демонструє її нетривкість. Оберненою ситуацією є таке саме дегероїчне знецінення національного, що мислиться як викривлене віддзеркалення імперського.

Чоловічу національну героїчну «іншість» дублює жіноча версія національного як сексуального. У романі присутнє тривекторне проектування жіночого: українка / Україна як розбещена жінка, українка як недолуга нереалізована мати, українка як чужа європейка.

Українка як розбещена жінка з'являється на початку роману. О. Ільченко створює образ Роксолани, дружини Демида Пампушки-Стародупського. Автор окреслює жіночість, яку можна асоціювати з психотипом проститутки, націленої на зваблення чоловіка заради доведення його до загибелі. О. Ільченко проектує образ хтивої Роксолани на Україну: «Вони ж таки й побралися з великої любові, хоч, правда, крім кохання, в обох були до шлюбу й усякі інші приводи: не тільки багатство самого Пампушки, а й воістину царський посаг, що його дав пан гетьман, Гордій Пихатий, прозваний у народі Однокрилом, за своєю молодісінькою покоївкою (...) *тілистою й до всіх приязною Параскою, яку саме пан гетьман і прозвав Роксоланою (що з давніх-давен означало ні більше, ні менше, як „Україна“* (курсив мій. – Ю.О.)

[163, с. 36]». Україна, за автором, розбещує своїх чоловіків, їх знищення відбувається через сексуальну розпусту.

Українку як недолугу нереалізовану матір представляє наречена Мамая – Лукія. Автор неодноразово підкреслює її зовнішню непривабливість і передчасне старіння, єдина позитивна якість її в очах чоловіка – репродуктивна: «Це була тонка, суха та гнучка, мов тичина, підстаркувата гончарівна Лукія [163, с. 332]», «– Це Лукія? / – Лукія. / – Чи не пристаркувата ж? / – А я? – посміхнувся Мамай. / – Та й некрасива ж. / – Зате сильна! Мені ж тра такої жони, щоб дітей досхочу [163, с. 523]». Лукія – тіньова партнерка козака Мамая. На неї спроектовано його маскулінну сексуальну неспроможність, масковану потребою бути спочатку воїном-захисником, а в останню чергу коханцем-родоначальником.

Українська жінка як «чужа» європейка реалізується в образі Подолянки. «Чужу» жіночу суть автор наділяє чеснотами, створюючи ідеалізовану ікону. Корнелія Подолянка – сексуально приваблива, патріотка, освічена, мужня: «Тверді надії покладали святі вітці й на Подолянку, бо ж дівчина умом і вродою прегарна, але сталося зовсім не так, як вони сподівалися... [163, с. 171]».

Крім того, для неї притаманна імітація сексуальності (вимушені поцілунки з ковалем Михайликом), що підкреслює її цнотливу недосяжність для українського чоловіка. Це й вмотивовує розв'язку історії ідеальної «чужої» українки: Подолянка зникає / повертається у свій світ (або не-український / європейський, або бажаний український / імітований європейський).

Відстороненим жіночим образом є персонаж-маска Чужа Молодиця. О. Ільченко подає її шаблонний опис – за асоціацією з назвою роману, вона мала стати центральним персонажем. Шаблонність присутня у портретних характеристиках – це шинкарка без імені й національності, яка зовнішністю (руде волосся, пекельні вогники в очах) нагадує чортицю: «В тому шинку



хазяйнувала вже з місяць, зухвало порушуючи новий порядок продажу горілки, тобто заробляючи грошики задля себе самої, а не для московського царя, хазяйнувала, взявшись невідомо звідки, вродлива шинкарочка Настя Певна, котру хто кликав Настею, а хто – Дариною, тобто Одаркою... [163, с. 420]».

Диявольська сутність Чужої Молодиці трафаретна. Автор створює різні варіації жіночої маски: шинкарка, зваблива молодиця, чортиця, смерть. Чужу Молодицю можна тлумачити як іронічного двійника козака Мамаю (песик Ложка), що підкреслює його одночасну здатність і нездатність до серйозного судження [288, с. 74]. Героїня вказує на невмирущість / вічність Мамаю (серйозний атрибут національного героя) та провокує створення семантики сексуального (десакралізація ідеального й абстрактного національного шляхом його «отілеснення»: «– Чого хихочеш? – спитав Козак у шинкарки. / – Раденька. / – Що ось чухраю хлопця? / – Що ти, нарешті... що ти мене... при-рев-ну-вав! (...) – Чого тобі? – прикро ворухнувши зведеною вгору лівою бровою, сердито спитав запорожець. / – Пора б уже нарешті нам... по стількох роках... – і Чужа Молодиця велезначно помовчала. – Пора б нам із тобою нарешті побалакати! / – Про що? – сердито спитав Мамай. / – Про мою до тебе... велелітню любов. / – Марна річ. / – Минуло ж років з двісті... / – Марна річ! [163, с. 531]»).

Іронічній трансформації піддано й топос імперського центру – Москву. В романі О. Ільченка простежується це в «Пісні шостій, Московській» і пов'язано з перебуванням посланця українця Омеляна в столиці та його зустрічі з царем. Імперія іронічно-поважно зображена як місце, де не існує веселого – там не жартують, не співають і не грають на музичних інструментах, відсутні будь-які розваги. Ця серйозність підкреслюється неоднозначно виписаним образом царя: «Навіть гарне пещене обличчя государя, що промайнуло перед Омеляном, теж видалося йому, сердитому, непоказним, хоч сам великий государ і був рум'яний, кремезний і досить

огрядний, з лагідним виразом хороших голубих очей [163, с. 604]». Неоднозначність «невизначеного», але «хорошого» царя, що доповнюється його абсурдними діями (заборона народу співати), створює ефект перевертання: серйозне подається як низьке, що ставить під сумнів імперську ідеологію роману. Розхитування імперської поважності здійснюється і під впливом втручання колонізованого – посланця Омеляна, бо він при цареві відіграє роль блазня (розважання співом), якому дозволено все, наприклад, говорити правду, не коритися. Автор не створює перспективи деконструкції імперського, але вводить його в сміхове поле, урівноважуючи серйозність / верх імперії і несерйозність / низ колонії. З цього приводу Р. Семків зазначає: «...люди імперії можуть зображатися патетично, бути наділеними характерними ознаками сили і влади, але загальноіронічний контекст впливатиме на сприймання таким чином, що змусить реципієнта, дешифруючи це іронічне послання, доповнювати образи її підлеглих гіпотетичними компрометуючими компонентами... [288, с. 77]».

О. Ільченко руйнує ілюзію посестринської допомоги між Україною і Росією. Омелян не отримує реального захисту від царя для українців. Ідея допомоги сильного слабшому, знакова у відносинах імперії та колонії, іронічно трансформується у викраданні сили. Омелян забирає із собою в Україну росіян-утікачів, яких причаклює піснею (сини Корнія Шутова) та чоловічою сексуальністю (дівчина-підліток Арінушка): «Добрі люди поспішали за співаком, характерником і чаклуном, – швидко, швидше, щоб не відстати від пісні. А попереду пісні летіли тривожні думки: на Вкраїну [163, с. 668]».

Іронічна трансформація імперського та колоніально-національного в романі О. Ільченка відбувається на рівні дегероїзації національної «ікони» (козака Мамая) та «людини імперії» (царя), топоніміці (імперського топосу Москви), сюжету та авторської ідеї (колаж імперської ідеології та бажання національного вивільнення).

Загалом, аналізовані тексти О. Гончара й О. Ільченка вказують на виринання симптоматики блазнювання в межах колоніального проекту – ерзац-культури українського штабу. Національний варіант соцреалізму тих років – це комбінація ідеологічної імперської парадигми й національного дискурсу. У цьому випадку «Блазень» не говорить правди (залишається у рамках ідеології), але дозволяє собі в її межах маскувати національні та антиколоніальні наративи.

### **5.5. Концепт «маскарадності» в українській антиколоніальній критиці**

Поняття «радянське літературознавство», «радянська літературна критика» – загальні маркери, під якими приховано російські імперські амбіції. Дослідженням української літератури займалося російське літературознавство, об'єктом якого були українські тексти, та українське літературознавство. Об'єднує їх аналіз українського тексту крізь призму відсутності в ньому України.

Критика намагалася ретранслювати присутню в текстах українську тематику, подаючи її не як виразно національну, а як регіональний «спрощений» колорит. Так відбувалося створення потрібної для імперського дискурсу репрезентації українського колоніального світу. Таку ситуацію Е. Саїд називає перекодуванням присутності, що уможлиблює показ уявлення про об'єкт, а не його самого [287]. Для російського критика процес перекодування присутності був органічним. Для українського дослідника така органічність була неможливою, тому що в кожному разі ретрансляція для нього ставала вимушеною через тиск імперського.

Репрезентація українського в межах імперського дискурсу для українського дослідника ускладнювалася і комплексом меншовартості (індивідуально-національною проблемою), і самими текстами та позиціями

їх нараторів. Критикам, які пристосовували тексти до імперської ідеології, доводилося оминати українську реальність або тлумачити її відповідно до потреб ідеологічної репрезентації. У такий спосіб українське радянське літературознавство формувало геополітичне знання, основною функцією якого був контроль за розгортанням імперського дискурсу.

Варіантом подолання цієї ситуації в українському літературознавстві стала маскарадна критика, представником (у певному сенсі зачинателем) якої є Ю. Шевельов. У сучасних студіях щодо його літературознавчої діяльності вживається поняття «театралізована». Наприклад, Т. Гундорова згадує: «На конференції я довідалася про театралізовану й, на мою думку, близьку до постмодерністської літературну критику Шевельова. Я говорила, що він вибудовував свої статті як театр, вносив у літературний процес колізії, опозиції, пропонував драматичні розв'язки [88, с. 97]». Між цими означеннями – «маскарадна» і «театралізована» – попри їх певну відмінність, немає принципових протистоянь. Один із атрибутів маскараду – маска дещо звужує коло аналізу. Крім того, «маскарадність» видається більш доречною при погляді на критику Ю. Шевельова як породжене імперським дискурсом явище.

Маскарад – один із атрибутів будь-якої імперської формації, що забезпечує впорядковану амбівалентність: з окреслення імперського простору, оприявлення у ньому опозиційності між центром (імперією) та периферією (колоніями); зняття напруги шляхом гри в перевдягання, пов'язаної з проявом індивідуальної свободи. Маскарадна критика базується на використанні автором різних масок, що зовнішньо реалізуються через мову – псевдоніми, а внутрішньо уможлиблюють створення наратором ефектів утаювання справжнього (імені, поглядів) та гри з читачем, який має дешифрувати запропоноване утаювання. Маска дає змогу критикові вдатися до самоаналізу, створити образ, не тотожний до реального «я». Найчастіше – це бажаний образ, який стає способом

відмови від нав'язаних імперською дійсністю стереотипів – подолання у собі «колоніальної людини».

«Маскарадна» критика фіксує уникання ймовірного ототожнення явищ «маскарад» та «карнавал», що стали знаковими для пострадянської української ситуації. Карнавальна стихія, одним із атрибутів якої є також маска, походить із народної культури, а маскарад є модерною моделлю, що зародилася у Європі серед аристократичного бомонду. Отже, маскарадність пов'язана з елітарністю, що обумовлює вживання поняття «маскарадна» щодо критики, опозиційної до офіційної радянської.

Маскарадність через обирання для себе різних ролей-масок забезпечувала захист у політично заангажованому суспільстві, допомагала критикові подолати комплекс колоніального, що відбувалося через самоаналіз, самоіронію та протиставлення на внутрішньому рівні: «я – колоніально / тоталітарно залежний», або «я – вимушений» та «я – вільний», або «я – справжній»; на зовнішньому рівні: «я»– «колонізатор».

Маскарадність реалізується через «маску-тінь» (Гр. Шевчук), «маску-двійник» (Ю. Шерех) і «маску блазня» (реінкарнований Ю. Шерех із «Третьої сторожі»). Обирання маски може відбуватися на рівні самостійного вільного рішення або за необхідністю. Ю. Шевельов-критик демонструє обидві позиції. Маска-псевдо – Гр. Шевчук – була використана з потреби підписання підручника з української мови, створеного іншими авторами (Шевчук, Бойків). Ю. Шевельов придумує псевдо, що стає символічним для розуміння тоталітарної системи, яка жила під подвійними стандартами: визнати авторів і їх підручник шкідливими, щоб надалі перевидати його за містифікованими підписами як здобуток радянської науки. На відміну від маски-псевдо, наступні дві маски (Ю. Шерех та реінкарнований Ю. Шерех) задовольняли потребу Ю. Шевельова в грі з читачем і з собою. Надавши «легітимності поглядові на самого себе збоку чи згори, робить очевидним розрізнення двох образів

автора – того, який виявляється через описування події і враження, та того, який самому авторові найбільш імпонує й видається відповідним [257, с. 238]».

Складність постаті Ю. Шевельова в українському літературознавстві (материковому та еміграційному) в тому, що подолання радянського колоніального минулого, яке відбувається у свідомості критика й реалізується через маскарад іпостасей, не збігається з критичною рецепцією його діяльності, в якій є нерівнозначні, інколи суперечливі й негативні оцінки. На початку своєї кар'єри як науковця й організатора МУРу Ю. Шевельов зазнає критики з боку колег-емігрантів, які закидають йому «радянськість». У його спогадах про той період знаходимо: «Володимир Державин і я, однаково, були «советами», але він був старшим і дістав виховання ще перед революцією, а я в головному після, отже, я був більше „совет”, ніж він [352, с. 375]».

У 90-х ХХ ст., повертаючись до материкової України як український літературознавець і мовознавець, він потрапляє у коло непорозуміння з О. Гончарем. Однак за особистими стосунками, як зазначає Т. Гундорова, було приховано більш глобальний конфлікт між радянським українським світом, який представляв О. Гончар, та нерадянським, а отже, зрадливим / ренегатним щодо радянського, що символізував Ю. Шевельов: «...основним об'єктом дискусії була зовсім не *неморальність* Шевельова, а поняття *радянський письменник*. (...) Гончар повертає весь конфлікт у план ідеологічний: для нього і тепер, у 1990-х, суттєво, що професор-ренегат зрадив свою (...) „радянськість” [96, с. 22]». Поглиблення конфлікту між радянським і нерадянським типами мислення відбулося у 1990 р. на першому конгресі Міжнародної асоціації українців. Конгрес пройшов під знаком двох виступів – О. Гончара і Ю. Шевельова. Промова О. Гончара містила амбівалентне ядро, адже в ній були бажання відкинути радянське минуле і страх перед руйнуванням усталеної системи. Виступ

Ю. Шевельова привносив застереження, яке з позиції сьогодення виправдало себе: під гаслом змін і переоцінок «продуктів» колоніально-тоталітарного минулого можуть приховуватися нові фальсифікації й містифікації.

Погляди О. Гончара та Ю. Шевельова різнилися і ставленням до тоталітарно-колоніального минулого. Для Ю. Шевельова позбування радянськості було дотичне до власної особистості – подолання у собі колоніальної людини; О. Гончар та багато інших представників українського інтелектуального істеблішменту відхід від радянськості бачили в звинуваченні її у всьому, що сталося з українською нацією, відкидаючи в цій історії власну присутність. Така позиція невизнання провокує продовження колоніальної залежності. Зокрема, Е. Саїд, аналізуючи вплив Європи на Схід, уважав недоцільним вдаватися або до позиції обвинувачення європейських імперій у наслідках колоніалізму, або до звинувачувальних закидів самим собі східними народами. На його переконання, «варто розглянути ці питання як мережу взаємозалежних історій. Придушувати ці історії було би безглуздою помилкою, проте зрозуміти їх корисно й цікаво [286, с. 56]».

Аналіз маски-тіні як однієї з іпостасей Ю. Шевельова робить доречним уточнення, що в літературознавстві тінь розуміється як один із трьох принципів відображення, яке забезпечує здатність «матеріальних об'єктів відтворювати з різною адекватністю ознаки, властивості й характеристики інших об'єктів [299, с. 464]». Найчастіше тінь є лише контуром предмета, не набуває у текстах самостійності. Хоч інколи вона може мислитися реальнішою за об'єкт. У нашому випадку концепт «тіні» вказував на маску Гр. Шевчука, яку обирає наратор, не як на просте псевдо, а як контур особистості самого автора та особистості людей, яких він був вимушений замінити.

Так відбувається потрійне тіньове відображення «я-іпостасей»: тіні

реальних авторів та дві тіні містифікатора (Ю. Шевельов – той, хто замінив майже всю практичну частину підручника, та маска Гр. Шевчука – продукт тоталітарної амбівалентності). Контурність / тіневистість спонукає думати про опосередковану дотичність Ю. Шевельова до підписаної ним роботи.

Згодом тіньова маска-псевдо Гр. Шевчука вирине в 1941 році під статтею про українську мову в радянській державі. Це виринання також буде дещо вимушеним, зумовленим відчуттям опосередкованої провини перед справжніми авторами підручника, яку Ю. Шевельов намагатиметься спокутувати словами правди про тоталітарну систему. Ця тіньова маска – данина Ю. Шевельова колоніально-тоталітарній системі. В ній сфокусовано синдром завченого мазохіста, який відчуває задоволення від приниження себе колонізатором і сам шукає його. У цій масці критик обігрує дві ролі – садиста й мазохіста. Радянська людина у Ю. Шевельові змушує його вдатися до імітації авторства (заради порятунку в тоталітарній системі – кар'єри науковця чи життя), щоби пережити біль самоприниження, що пізніше мотивуватиме зародження справжнього альтер-его – Ю. Шереха (антиколоніального, антитоталітарного, постколоніального): «Моральна категорія, що дістала назву Шевчук, порядком виклику (ви мене вбили, а я живу), помсти (живу і говорю правду) і покути (мушу говорити, хоч би й не хотів), ця моральна категорія була автором і писала газетні й журнальні статті [351, с. 21]».

Наступні маски Ю. Шевельова-критика стали етапами подолання автором у собі радянськості. Першою з них була маска Ю. Шереха, оприявлена в 1964 р. у збірці «Не для дітей» у передмові «Юрій Шерех (1941–1956) (Матеріали до автобіографії)». У ній було закладено опозиційність між Ю. Шевельовим та радянською системою. За сутністю ця маска антиколоніальна, презентує український романтичний колоніальний дискурс з його гіпертрофованим ставленням до



національного. Таке ставлення реалізується не за принципом потреби нації, а стимулюється протистояння комусь іншому – колонізатору. Маска Ю. Шереха, існування якої автор датує 1941–1956 рр., опозиційна не тільки до радянської системи ззовні, а і до нього: «Шерех був водночас протестом, щирим до одчаю, проти радянської системи, і прямим продовженням її, в антитезі (Теж, коли хочете, діалектика) [351, с. 37]».

Аналізуючи себе через маску Ю. Шереха, автор виробляє критичне ставлення в собі до проблем національного. Подолання «радянської людини» відбувається двоетапно: спочатку Ю. Шерех насолоджується буттям, у якому він українець, що веде до залюблення «минулим», маркованим поняттям «український національний органічний стиль», наприкінці шляху усвідомлює, що його буття як українця було визначене протистоянням до заборони на національне, до якої примушували його в личині «радянської людини». Але Ю. Шерех розуміє, що цей шлях веде у глухий кут – не в майбутнє, а в минуле: «Культивування національного – законна реакція на многорічну денаціоналізацію. (...) Теза про грядуще царство національно-органічного стилю, не казавши вже про те, що невідомо, що таке цей стиль, була солодкою злудою і самозлудою, а поза тим вела не в майбутнє, а в минуле. Дорога в минуле може бути принадна, але вона не веде нікуди, і йти нею не можна. Минуле не повертається [351, с. 34]».

У передмові до збірки «Не для дітей» Ю. Шевельов вдається не тільки до оприявлення маски Ю. Шереха, а й до її знищення шляхом убивства й самогубства. У вбивстві Ю. Шереха автор передмови звинувачує тогочасну українську інтелігенцію в еміграції, яку пізніше номінує примітивами: «Мусів наступити час мовчання. Публіка могла цього не усвідомлювати, але Шерехові це здавалося ясным. Як він це тоді бачив, це була не просто смерть, це було вбивство. „Убивць було багато, – писав він і вилічував: – всі байдужі, всі нечесні, всі невірні, всі інтригани, всі

примітиви, всі засліплені, всі глухі...”. Це довгий перелік, але всі ці категорії можна охопити одним словом, і воно є в переліку. Це слово – примітиви. Якщо хочете, – з додатком окреслення – люди злої волі [352, с. 9]».

Акт символічного суїциду Ю. Шерех учиняє добровільно, усвідомивши, що радянську людину в ньому було подолано, й настав час мовчання – пошуку нової самоідентифікації. Звинувачуючи у вбивстві інших, Ю. Шерех аналізує і власну причетність до нього. Він не боїться вдаватися до самооголення, послідовно розгортаючи шлях власного становлення. Для його самоаналізу не існує табуованих тем. На початку передмови він розповідає, як, утрапивши до окупованого німцями міста, відчував вдячність до них за те, що вони «допомогли» йому вирватися з радянської системи. Від цього факту Ю. Шерех не відхрещується, як і не замовчує його, але знаходить розуміння того, що сталося: людина, опиняючись у ситуації між ворогом, яким для Ю. Шереха був радянський режим, і його супротивником – німецькою владою, закономірно стане на сторону супротивника свого ворога, й лише пізніше, усвідомивши, що його вороги тотожні (радянська система й фашистська були однаково тоталітарні й націлені на знищення української нації), він обере межову позицію – заперечення свого ворога й уникання співпраці з його супротивником.

Результатом пошуку себе, спроб зробити кар’єру науковця в чужому «американізованому» середовищі стала реінкарнована маска Ю. Шереха. Романтичний націоналізм поступився місцем прагматизму, що вивело його як критика на шлях переосмислення української літератури. Цей перехід супроводжувався для Ю. Шевельова особистісними втратами – спричинив його віддалення від близького друга Ю. Лавріненка, який до кінця життя залишився на позиції перебільшення національного, створення «віртуальних» міфологем. В епілозі «З повісті про двох Юрків»

Ю. Шевельов у інтимній формі, що забезпечене подвійним криптонімом «два Юрки», окреслює своє ставлення до стосунків між ним і Ю. Лавріненком. Аналізуючи це автобіографічне есе, Я. Поліщук робить натяк на почуття провини, яке переживає Ю.Шевельов щодо свого друга [257]. Однак воно є радше самоаналізом, ніж «покаянням» – автор намагається об'єктивно поглянути на себе і Ю. Лавріненка, зазначаючи, що вони сповідували одну віру, «в якій безладно мішалися елементи Шевченкового романтизму, романтичні маріння Миколи Хвильового і, зрештою, совєтсько-комуністичного візіонерства світлого майбутнього, тільки перенесені з місійної святої кляси – пролетаріату на місійну націю, її святе селянство [352, с. 44]», від якої він пізніше відходить, що й стає першопричиною непорозумінь. Ю. Шевельов вибачається лише за запізнілість роз'яснень стосунків і власної позиції: «Я думаю, що ці напівспогади, напівстаттю я винен усім, хто знав нас обох, усім читачам, що цікавляться літературою, і, може, всім майбутнім емігрантам з України [352, с. 435]».

Реінкарнація Ю. Шереха – оживлення «мерця» – відбувалася 1991 року в передмові до збірки «Третя сторожа», що мала назву «Про збірку. Про автора». В ній наратор наголошує, що його маска-псевдо містить не тільки улюбленого героя «Шереха», а й власне особистість автора. Тобто Ю. Шевельов створює маску не заради опозиційності до чогось або когось, а заради самого себе. Цим і вирізняється постколоніальність, що відкриває бачення реінкарнованого Шереха постколоніальною маскою. Оновлений Шевельов-Шерех удається до стилістики, яка нагадує буфонодно-балаганний стиль бубабістів: «Відколи Юрій Шерех – на берегах позасвітнього свого безлюдного Макао – виробив погляд про неможливість перемоги над примітивізмом і потребу *не* воювати з ним, а тільки зберігати тривалість діяння в незалежності, його мовчання, його перебування в засвітті стали етапом перейденим. Як пілот у фільмі

Кльопфштайна, ввесь у ранах і ледь живий, він зміг покинути своє Макао й повернутися до життя. Так, отже, можна тепер спростувати твердження вступу до «Не для дітей» і проголосити всім і кожному: **«ЮРІЙ ШЕРЕХ ЖИВИЙ! ВІН ЖИВИЙ, ВІН ЩЕ НЕ ВМЕР!»** [352, с. 11]». Автор передмови пропонує читачеві постмодерну гру, в якій присутні момент зацікавлення (спогад про вбивство / самогубство й ефектне воскресіння), зверхність та виправдання цієї зверхності, знову таки шляхом доведення, що тільки він – наратор – знає істину, а його читачі лише бачать те, що він пристосував до їхньої обмеженості.

У квітні 1994 року він пише передмову до збірки «Пороги і запоріжжя», в якій замінює самоаналіз «старечою» іронічною констатацією пройденого шляху: «Не місце тут на докладну самоаналізу, лишімо це теперішнім критикам й майбутнім кандидатам наук. Тільки більш-менш випадкові, вирвані з контексту приклади: автор перейшов через дитячу хворобу донцовізму і, здається, трохи порозумнішав; він виплекав у собі трохи критичнішу чи обережнішу настанову супроти назверх патріотичної гасловости (на зразок гасла „національно-органічного стилю” в літературі, політиці й житті. І так далі. Знову ж, і тут нам допоможуть прийдешні провидці й пророки філологічних наук) [351, с. 15]». Ця передмова справляє враження відсутності окресленого вище маскування, хоч питання залишається відкритим, хто перед нами: маска, що стала справжнім обличчям автора, чи автор, який спромігся подолати в собі маску.

## 5.6. Постколоніальний дискурс

Український літературний постколоніалізм кінця ХХ століття – це комбінація постколоніального дискурсу з постмодерною культурною моделлю. Зауважимо, що поняття «національно орієнтований постколоніалізм» залишалось лише теоретичною абстракцією, адже не мало

підтвердження культурними фактами (наприклад, художніми текстами). Український постмодерний постколоніалізм націлений на деконструкцію колоніального минулого шляхом деміфологізації стереотипів. Він послуговується такими засобами, як іронія та самоіронія, гротеск, театралізованість, «стьоб».

### **5.6.1. Колоніалізм як інфекція: пророча візія С. Процюка**

С. Процюк належить до найконтroversійніших авторів сучасного українського літературного процесу. Його творчість намагаються загнати під різноманітні шаблони, серед яких особливе місце належить маркеру «хворобливий», що проявляється в психіатричному романі, оспівуванні невротизму й сексу, проповідуванні патріотизму («Настали часи живої і жорстокої літератури, речником якої в Україні є Степан Процюк – автор національного ритуалу харакірі, цензор „Підручника української психіатрії” [313, с. 179]»). І. Бондар-Терещенко вважає, що С. Процюк «пише відверті „сповіді сорокарічного”, світ його писань принципово катастрофічний, оскільки наповнений реальними людьми, яким нема на кого опертися, ще й сам автор ставить їх у ситуації, де сподіватися на краще не випадає [44, с. 169]».

Принаймні «географічно» С. Процюк мав би належати до Станіславського феномена, хоч сам вважає, що його проза «не вписується» у це явище. У дружньому «посланні» до В. Єшкілева він веде мову про відкидання власної творчості як «хуторянської» презентантами Станіславського феномену й водночас відмовляється від належності до нього, апелюючи до власної антиурбаністичності й не погоджуючись із теорією географічного расизму, за якою «всіх пісателів, що народилися у селі, треба помістити у гігантську резервацію [267, с. 200]». У «посланні» С. Процюк на мовному рівні встановлює чітку опозицію між собою та одним із «батьків» станіславського феномена В. Єшкілевим. Щодо себе

автор уживає українськомовні конструкції, на кшталт «Стефко Процюк», ім'я ж Єшкілева передає за російською транскрипцією, а також указує на різні середовища творення текстів: він пише в Україні, а В. Єшкілев – у Москві. Цим С. Процюк розгортає чітку опозицію українського світу, що репрезентує його творчість, та псевдоукраїнського, що представляють учасники «майбутніх „плером” і „енциклопедій”».

У романі «Інфекція» С. Процюк розгортає історії людей / власну історію перехідної доби. Це покоління 90-х, за плечима якого радянський «тягар» дитинства і юності, а попереду шлях пристосування до нових реалій після проголошення незалежності. С. Процюк часто переходить межу між авторською нарацією і «голосами» персонажів роману. Психологічна надривність тексту часом настільки сильна, що втрачається відчуття присутності героя, котрий губиться в авторському «я»: «Іноді здається, що проблема ідентичності настільки захоплює С. Процюка, що майже повністю витісняє з його оповідей категорії літературного персонажа і сюжету [44, с. 169]».

Діагностуючи проблеми покоління 90-х, автор дублює ідеї, що наявні в текстах його сучасників, створюючи відчуття певної спільності між письменниками 80 – 90-х років. Їх об'єднує радянське минуле, яке для кожного стало травмувальним через неузгодженість бажаного й реального. Це спричинило формування уявлення про Україну / Батьківщину як «недолугу» або «містичну» матір, перейняту думкою про вбивство своїх дітей, а також розуміння її сутності як жіночої й найчастіше погвалтованої та підкореної: «(...) ця земля, як Бермудський трикутник, ковтає енергію та віру, серця і радість, провокуючи лише застаріле галюциногенне видиво співучої беззахисної дівчини, супервродливої та гіпердоброзичливої. Дівчини, яку кожен зайда, чи то із коротконогим монгольським обрисом, чи то у пропітнілих лаптях 45-го розміру, міг брати, скільки заманеться, скільки закладено енергії у його мілітарному пенісі. А дівчина лише

наспівувала йому тужливих пісень своєї землі, обсмикуючись, як курка, після розбещених поз, у які ставив її живий і жорстокий син могутньої імперії... [268, с. 3]». У контексті цього метафорично прочитується назва роману: герої твору, сам автор та його покоління справді уражені інфекцією, що, розпадаючись на різні варіанти, об'єднується єдиним діагнозом – комплекс національної меншовартості.

Україна як земля, що вбиває, – провінція і центр / Київ. С. Процюк не належить до письменників, які вдаються до протиставлення цих топосів як позитивного та негативного. У нього відсутнє ностальгійно-оптимістичне розуміння української провінції. Консервуючи в собі автентичний український дух, вона, однак, залишається закритою й до цивілізаційних процесів – це сприймається героями С.Процюка як відсталість, що пригнічує. Центр, який вабить провінціалів своїм матеріальним забезпеченням навіть на рівні задоволення побутових потреб (існування унітазів, гарячої води), є не місцем оази, а «правдивим Вавилоном, який на шляху до своєї башти втрачає останній здоровий глузд... (...) у його брудних хвилях згинуть ще тисячі Радченків, а столиця стоятиме і надалі пам'яткою української захланності, імітуючи колишню князівську велич, що відбивається позолотою храмів у водах отруєного Дніпра [296, с. 142]».

С. Процюк вдається до аналізу інфекційного колоніального досвіду, розмежовуючи його гендерні варіанти. Чоловіча версія інфікованості колоніальним минулим розгортається у площині двох позицій ставлення до жіночої (української та не-української) суті. Перший її варіант представляє Сава Чорнокрилий, світогляд якого, попри зовнішню українську органічність, що наштовхує на розуміння національного як самодостатнього, позначений закомплексованим розумінням України як погвалтованої матері.

Це викликає у героя почуття провини, потрактоване як «незмивні плями сорому українського чоловіка [268, с. 4]». На рівні Сави С. Процюк

діагностує закріплений імперський стереотип, за яким центр сприймається як сильне / фалічне, а провінція як слабке / вагінне, що формує комплекс неповноцінності. Цей комплекс О. Деркачова окреслює як «інфікованість нелюбов'ю», знаходячи його витoki «у ментальній імпотенції українського чоловіка, „зруйнованого жахом і вічним чеканням біди”, і сприянню її розвиткові українською жінкою, що вдає свою неміч, дозволяє гвалтувати себе, аби він, чоловік, відчувся спроможним на щось [108, с. 221]».

Подолання його переростає на українському ґрунті в ідею пошуку винного. Для Сави «винним» стає Захід або галичани. Герой перекладає на них усі провини, а також трансформує свою національну заздрість, закидаючи їм щасливу історичну біографію, яка давала змогу зберегти гідне національне обличчя: вони не знали голоду, репресій, пережитих радянськими «східняками». Зміщення Савою акцентів зумовлює приховування реального ворога й створення віртуального. Драматизм ситуації підсилюється й тим, що Сава, ненавидячи «західнян», спроможний реалізувати себе як активного сексуального партнера лише поруч із жінкою-«західнянкою». Так у його житті з'являються дружина з Галичини Іванка, пізніше коханка – Мар'яна.

Образ Сави реалізує намагання автора перенести проблему «Захід та Схід» із площини індивідуальної у загальноукраїнську, спонукає думати, що свідомість «розділення» успадкована з досвідом колоніального минулого й іманентна для кожного українця-інтелігента: «(...) і далі висів над Україною густий, як мармелад, туман непорозумінь, злоби і відчуження, і кусали один одного українці за литки, руки, серце; ану, хто болючіше, вправніше, ненависніше... Що ж таке, ми всі хочемо для неї добра, рустикали і західники, слов'янофіли і євроцентристи, львів'яни і донеччани... [268, с. 5]».

Ще одну чоловічу версію інфікованого українського презентує постать Остапа, позначена гоголівським комплексом «Вакули» – бажанням



цариці. Сприймаючи свій орієнтальний світ як провінційний, Остап у зрусифікованому, а отже, наближеному до імперського центру Києві намагається також долучитися до світу «вищих» шляхом сексуального володіння жінкою.

Завоювання «цариці» стає болісним процесом втрати національної ідентичності й усвідомлення неспроможності набути нову. Герой потрапляє у ситуацію чужого серед своїх (від нього відмовляються брат Назар, родина) та чужого серед чужих (батько Ірени ставиться до Остапа зверхньо). Це штовхає героя на створення власного амбівалентного простору, знаковими складниками якого стають імітована байдужість (Остап намагається впевнити себе, що не потребує нікого з орієнтального українського світу) й ненависть до жінки, яку він завойовує: «Остап дивиться на цю розпатлану і розчервонілу, ніде правди подіти, по-своєму ще красивішу, ніж у буденних ситуаціях, генеральську дочку, і йому раптом шалено хочеться виставити її за двері, вигнати голою і босою, чи є мороз, дівчино, чи немає? [268, с. 64]».

Втрата ідентичності й «зависання» героя реалізуються найперше через мову. Завойовуючи «царицю», він набуває зовнішньої сили (долучається до матеріальних статків), але внутрішньо втрачає її. Вичерпання внутрішньої сили відбувається в процесі відкидання рідного мовлення, що ту силу кодує. Імітуючи імперські правила життя, Остап стає носієм й українського варіанту імперського мовлення. Єдиним місцем, де відбувається спроба виринання української нарації, є ліжка, у якому він вивершується над «царицею» фізично: займаючись сексом із Іреною, він говорить українською мовою.

Однак Остап розуміє, що його автентичність у такі моменти в контексті відкидання ним своєї національної ідентичності сприймається коханкою як розважальна екзотика: «...Лише під час пестоців, Остапе, ніяк не можеш забути і випалити архаїчний лінгвобагаж, так-так, „ви і в ліжку

по-українському?» червонієш, голубе, але переважає жага бути природним і не перетрудуватися. Ірен трохи кривиться, але, з іншого боку, є щось екзотично-престижне у тому, щоби бути секспартнеркою натурального аборигена... [268, с. 42]».

Чоловіча рецепція колоніального позначена романтичною візією власного національного, яка артикулюється в тіньовому (щодо реального) світі мрій, фантазій, снів, думок. Романтичне уявлення про національне не є прерогативою тільки колоніального часу, але реалізується у межах постколоніального синдрому. Героїчно-романтичною фантазією сповнене уявлення Сави про ідеальну українку: «...Сава із статечною стриманістю повідомляє Іванці, що думав про неї, вона є втіленням українки його мрії, котра мусила прийти саме із далекої таємничої Галичини, де всі дівчата, схиляючись ночами над донцовською публіцистикою, із затиснутими кулаками та заціпленими устами зневажають разом із автором, яко ідеальні реципієнти, народницьке антимилітарне каганцювання і безперервну роздвоєність хохлацького інтелігента-свинопаса [268, с. 15]».

Жіноча версія переживання колоніального досвіду спричинена спадковою інфікованістю страхом. Важливою в контексті цього є постать Іванки, близької за своїм дитячо-юнацьким досвідом до героїні «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко. Вона переживає психологічну травму дитини радянського політв'язня: «Іванка чула із малих літ, що мусить бути дуже обережною, постійно носити жовтенянську зірку, піонерський галстук, комсомольський значок, аби змогти без ексцесів вступити до вузу, тавро інакшості, безперервний самоконтроль. Вона знала, що хлопець, який залицяється, може бути кадебістським агентом, він закрутить дівчині голову, а вона, дурепа, видасть йому, що батько іноді веде за кухонним столом антирадянську агітацію, нічого, що пошепки [268, с. 8]».

Її батько, заляканий можливістю арешту та потраплянням до Сибіру за

національні переконання, створює два світи, що оприявлюють різнорівневу гру: «Жах, параноїдальний невроз колишнього в'язня звив у мозку настільки глибоке гніздо, що багато років опісля в'язниці, за умови найменшого нічного шурхоту Микола Васильович зривався з ліжка, наче тортурований фантомами білої гарячки, уявляючи безжальність мускулястих чекістів у червонозоряних погонах, які зараз прийдуть у помешкання [268, с. 5]».

Перший рівень гри реалізується в макросвіті чужих. Батько Іванки грається в «страшного комісара». Видаючи себе за кадебіста, він імітує тактику виявлення ворога, насолоджуючись приниженням і страхом об'єктів своєї гри. Такими діями він позбувається комплексу неповноцінності й винятковості, коли власна зрада в контексті існування великої кількості таких самих зрад видається доцільною й логічною. Другий рівень гри – мікросередовище родини: він будує родинні стосунки за принципом залякування, що призводить до власної кастрації (рання імпотенція) та створення почуття провини в його дочки. Іванка, вражена страхом утратити батька, поділяє світ на своїх (родинне коло) та чужих (секоти й система), що знецінює будь-який зовнішній досвід й орієнтує на самотність.

Власний досвід розуміється нею як універсальний, характерний для країни: «У нашій хаті назавжди звив гніздо сум і розпач, невідбулість і зневіра, вони усмоктувалися у мій дитячий мозок, і мені здавалося, що таке усюди, що люди скрізь, в усіх країнах, українках та окраїнах, живуть для того, щоб важко працювати і підозріло оглядатися удень, а вночі виливати тугу тихими переляканими голосами, жаль за іншим життям, якого, напевне, ніде, у жодних країнах, українках та окраїнах, не було і не могло бути... [269, с. 23]».

Іванка неспроможна позбутися отриманої у дитинстві інфекції страху. По смерті батька, втрапляючи до Києва, імітуючи життя пересічної

української студентки, вона підсвідомо шукає чоловіка – уявного сильного батька (не з реальності – заляканого, а зі снів – мужнього національного героя). Таким чоловіком для неї стає Сава. Він «висмикує» її з кола життя жінки, яка втратила вже апробовану схему поведінки, й повертає у світ дитинства. Ставши дружиною Сави, Іванка реінкарнує стихію страху втратити чоловіка / віднайденого батька.

С. Процюк удається до зображення жіночої родової спільності, вмотивованої чоловічими фобіями. Спільницею Іванки стає покійна мати через її листи. Їх об'єднує жіноче невдоволення чоловіком (наприклад, на сексуальному рівні – мати мала чоловіка-імпотента, Іванка – чоловіка, секс із яким не приносив їй задоволення) та страх їх втратити.

Присутня в романі й ідея чоловічої спільності, яку С. Процюк подає як чоловічу взаємозраду, що постає на декількох рівнях: братозречення як символічне братовбивство (модифікація гоголівського варіанту протистояння братів – зрадника й національного героя), що реалізується через стосунки Назара та Остапа; дружнє розчарування, коли втрачається можливість дружньої взаємоідеалізації — стосунки між Савою та Кирилом: перший руйнує в очах другого ідеал українського чоловіка – патріарха родини («Його вразило не Савине захоплення коханкою, ні факт зради дружині, ні роздвоєння, бо кого зараз цим здивуєш?.. Кирила зачепило інше – впав один із малочислених бастіонів його власної віри. Так завжди було приємно спілкуватися із трохи нервовим, але справедливо жорстоким приятелем, що любив своїх рідних і жив для них [269, с. 9–10]»), другий – ідеал українського митця («Як я вірив Кирилові! Ні, я не йому вірив, а вірив Художникові, наївно сподіваючись, що мій приятель є ним, не зважаючи на реверанси до комерції. Ти вбив мою віру, Кириле... [269, с. 64]»).

Роман «Інфекція» близький до пророчого тексту, що окреслює різні рівні свідомості покоління 90-х задля пророкування наближення

апокаліптичного часу. Трагізм цього покоління підсилюється вкрапленням у текст мрій героїв, які, на перший погляд, видаються фантазіями, що, враховуючи інертність і маргінальність людини межового часу, ніколи не мали б вираження. Але (й у цьому парадокс окресленого в романі часу) саме ці фантазії збуваються, та знову-таки не приносять полегшення, а навпаки, ще більше підсилюють відчуття приреченості.

Так, вимріяна родина, що мала стати модифікованим світом дитинства для Іванки, заляканої батьком, параноїдально зацикленим на переслідуванні себе як націоналіста в шовіністичному, тоталітарному суспільстві, перетворюється на зашморг самотності, виходом із якої стає релігійність; пізнє кохання Сави, що мало бути оазою серед тривіальних сімейних буднів і психологічних проблем, викликаних неможливістю реалізувати національні візії, закінчується емоційною порожнечою; матеріальний статок, якого бажалося художнику Кирилу, вбиває його талант; бажана перемога провінціала Остапа над столичним мегаполісом завершується для нього втратою душі, яку запродано дияволу збайдужіння не заради одвічної фаустівської потреби пізнання світу, а заради долучення до цінностей імперського та неоімперського просторів. Герої роману, уражені інфекцією національної меншовартості, що обумовлює інфантилізм і маргінальність: «Ви, українці, інфіковані, слабуєте національним СНІДом, ще трошки – й інфекція запустить отруйні щупальця метастаз, а ви далі будете співати про пришелепкуватого хлопця, що розпрягає і запрягає коні, і хвацько вибивати лакейського малоросійського гопака... [269, с. 98]».

### **5.6.2. Блазень у пошуках ідентичності**

Довготривале перебування української культури в колонізованому стані спричинило появу в ній комплексу «для загального добра», за яким мистецькі твори розглядалися з позиції їх корисності. Цей комплекс зумовив штучне

приписування текстам обов'язкових складників: дидактизму (повчати націю) та ідеальності (автор не має права на похибку).

У 80–90-ті роки ХХ ст. такий погляд утратив свою привабливість. Це супроводжувалося болісним подоланням закріплених схем розуміння місця й призначення літератури. Серед текстів, що започатковують його, – і твори Ю. Андруховича, чия проза отримала різновекторні оцінки: викликала захоплення як перша постколоніальна / посттоталітарна („Рекреації” просто створюють вільне місце для нового – вони показують, що старі рами вже не зобов'язують і що там, де є українська література, є багатюще джерело, з якого можна черпати для вільної, привабливої, не пригніченої завданнями, культури: культури високої, масової – якої завгодно [245, с. 253]») та негативне ставлення як національно маргінальна («(...) „Перверзія” (...) зміщує спустошене українське бароко, новокотляревщину, імперську ідею карнавалу з європейським постмодернізмом, створюючи інфантильне мовлення „пастіссімо”.... [149, с. 407]»).

Не уникли такої «заскоченості» на ідеї «для загального добра», або особливої місії, й останні студії творчості письменника. Такої позиції дотримується, наприклад, О. Гнатюк: «Перший роман „Рекреації” (1992), відображав переломовий період, у якому над антиімперським дискурсом нависла тінь імперії! [73, с. 257]». Цей метафоричний вислів має принаймні два складники, що вимагають пояснення: «переломовий період» (авторка не акцентує, кого він стосується: Ю. Андруховича чи України); «антиімперський дискурс» (навіть чи варто вважати літературу 90-х антиімперською або антиколоніальною, хоча б з урахуванням зовнішнього / нелітературного рівня – Україна була незалежною, отже, переживала постколоніальний синдром). Прояснює ситуацію есе Ю. Андруховича «...Но странною любов'ю», в якому він окреслює час написання роману «Московіада», що якраз збігається з виокремленим О. Гнатюк «переломним періодом»: «Імперія прагнула зростися знову, що зовсім не вимагало якихось

надприродних пасіонарних зусиль. Іноді здавалося, що це справа кількох тижнів або й днів. Із цим слід було щось робити – я робив, що міг. Отоді я й покінчив із Росією вперше [10, с. 80]». Отже, то був особливий етап саме для України (щоправда, дещо пізніше, аніж за версією О. Гнатюк, – написання не «Рекреацій», а «Московіади»), у якому Ю. Андрухович обирає роль «прихованого спостерігача» (автор «із башти з слонової кості» – перебування митця у Мюнхені), котрий намагається не так подолати «тінь імперії» над Україною, як у самому собі. Письменник створює колаж спогадів та думок про Росію, формуючи амбівалентне ставлення до неї – «центральноєвропейську любов»: «Моя любов до Росії центральноєвропейська. Вона містить у собі пам'ять про кривди, про кожну газову атаку минулого. Але вона не відмовляється від надії. Центральноєвропейська любов до Росії – це зовсім не химера, вона чинна, вона всюди там, де люди ще можуть (хоч і не завжди хочуть) говорити російською і читати кириличними літерами. В цьому, певно, криється несамотньо цікавий потенціал. Назовімо цю реальність омпотентною [10, с. 89]». В есе Ю. Андрухович окреслює мрію українця про Росію як неімперську державу, у якій «російська анархія перемогла російську деспотію [10, с. 90]». Ця мрія не позначена антиколоніальною симптоматикою, це постколоніальна проекція, де колишній колонізований готовий до діалогу з імперією.

Не ставлячи під сумнів жодної з моделей розуміння прози письменника, маємо підстави стверджувати, що його тексти потребують сприйняття як проекція авторського пошуку національної ідентичності. За Ю. Андруховичем, відкидання імперії має здійснюватися на внутрішньому / особистісному рівні через подолання в собі «колоніальної людини».

Насправді «постколоніальний» український простір залишався закоріненим у колоніальне минуле. У пошуку оптимальної художньої моделі

Ю. Андрухович обирає стихію карнавалу, який завжди був офіційно дозволеним місцем «свободи». В межах карнавалу людина ховалася за маскою, нею для Ю. Андруховича є Блазень: «Блазень – найнижчий ступінь ієрархічної тріади, на яку розпався єдиний колись архетип (Бог – Король – Блазень). Б[лазень] однак зберігає в собі первинні риси як Бога, так і Короля. Він великий у своїй фізичній потворності (горбатість, клишоногість, непропорційність окремих членів, найперше статевого, зизоокість тощо) і всемогутній у своїй глупоті (найчастіше маскованій божевіллям). Довколишній світ усе більше переконує нас, що після Епохи Бога (панування теократії) та Епохи Королів (панування монархій і аристократії) людство вже близько двох століть перебуває в Епосі Б[лазня]. Сучасна цивілізація все більше нагадує перманентне й захоплююче Свято Дурнів. Людство сміючись прощається із самим собою [8, с. 24]».

Власний шлях пошуку національної ідентичності Ю. Андрухович починає романом «Рекреації», у якому через серію масок оприявлено перехід героїв від радянської до української (незалежної) доби. Ю. Андрухович розуміє гротесковість і кітчевість цього переходу, коли нав'язана традиція «совкової» особистості заміщується «відродженою» / віднайденою традицією, у якій намагаються співіснувати два види минулого досвіду: доколоніальний (козацький, бароковий) та колоніальний (радянський). «Відроджена» традиція наскрізь амбівалентна: вона дублює апробовані імперські схеми в поєднанні з неімперським; нав'язує подвійну ідентифікацію – бути «совковим» поетом чи українським героєм; коригується обов'язковим дозволом і неможлива без маніпулювання.

Колаж імперського та не-імперського досвіду присутній у «географії», що пропонує автор: «Ближче до Чортополя гори знову нижчають, робляться лагіднішими, за вікнами пропливають старенькі пансіонати з



сецесійними башточками і гіпсовими піонерами... [14, с. 37]». Міфіві відродження Ю. Андрухович протиставляє різні варіанти ідентифікації героїв, які розуміємо і як авторський «шлях до себе».

Першим відображенням є Мартофляк – поет, який поєднує «совковість» та українськість; він живе як представник радянської богемі: безгрошів'я, пиятика, секс, але в межах українського слова – Мартофляк український поет-патріот. Українськість його декларована, на підсвідомому рівні він залишається радянською людиною з російськомовним мисленням. У романі немало свідчень його амбівалентності: думки про поета дружини Марти («...розквітаючий геній, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, надія згасаючого шляхетного роду, позбавлений спадщини граф, алкогольний маніяк, пристосуванець, офіційний поет, бич Божий, зняряддя диявола [14, с. 39]») та повії («...я потихеньку зняла з нього светер, сорочку, виключила музику, штани, він тільки щось муркав, „а я нашел другу“... [14, с. 84]»).

Наступним відображенням авторського «я» є постать Гриця Штундери. На рівні цього образу в ідентифікації автора присутнє відкидання імперії через пригадування трагічної історії: нічна подорож Гриця до Сільця, де мешкали його рідні перед виселенням у Караганду. Поборення колоніального досвіду в героя / автора – це процес мазохістський та автоеротичний: «Вони все спалили, вони все спалили, вони все спалили, вони всіх убили, вони все зжерли, вони все заламали, вони все забрали, вони все змішали [14, с. 78]», самоіронічний через усвідомлення, що трагедія українця вже минула подія, якої не потребує сучасне покоління.

Ю. Андрухович руйнує романтичну міфологему спадковості страждання українців, коли жертвна смерть заради майбутнього залишається непоцінованою наступним поколінням: Гриць Штундера бачить на місці романтизованого його батьком Сільця недобудований

Центр «міжнародного туризму» «Гуцулочка» та захолий труп гангстера, що унеможливило сакралізацію трагічної української території / землі.

Третім відображенням автора є постать Юрія Немирича, нічна пригода якого позначає спробу Ю. Андруховича створити власний варіант історії, надавши українському європейський контекст. Герой опиняється на балу в диявола серед представників еліти Австро-угорської імперії. Випикування балу за зразком імперського тексту (роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова), а також показ західноєвропейського як демонічного формують амбівалентність євроцентричної української ідентифікації.

Ю. Андрухович у романі «Рекреації» окреслює шлях пошуку української ідентичності, або «воскресіння» духу, як затисненого між радянським минулим (його ініціює «масовік-затейнік» Павло Мацапура) та вигаданою європейськістю (дійство фінансує західний професор Попель). Роман відобразив кризу особистісного «я» людини наприкінці століття, котра, шукаючи себе в собі, перебираючи ролі й маски, вдається до містифікацій (найпростіший рівень: «— Я є громадянин Швейцарії, доктор медицини Попель, — відрекомендувався дідусь, коли вони рушили, — приватна лічниця в Люцерні, кантон Байонна. — Штундера, — повідомив Немирич. — Немирич, — повідомив Штундера [14, с. 42]»), які, своєю чергою, підкріплюються містифікованою дійсністю, що її варто означити як реальну фантасмагорію.

Кожен із героїв переживає власну нічну подорож страху й самотності, намагаючись вирішити внутрішню проблему на зовнішньому рівні, найчастіше через секс і алкоголь (вибір на пряму власного руху проектується на засадах химерної свободи, вдаваної, а не реальної, яка, попри твердження на кшталт: «Кожен з нас вільний у своєму виборі. Невільні люди не створять вільного карнавалу. Хочеш бути вільним — будь

ним [14, с. 50]», вичерпується ранковим усвідомленням кожного з героїв, що вони були лише ляльками в руках усесильного Мацапури).

Події, люди, які трапляються на шляху, стають каталізаторами наступних дій. Під ранок містифіковане оголення кожного з героїв: жіночого втомленого «я» Марти, яка стверджує, що «найгірше те, що я наперед знаю, як воно все там буде, в Чортополі... голова тріщатиме, очі розчервоніються, ах, як усе це відомо, звично, ці свята, це Воскресіння Духу, ця порожнеча... [14, с. 39]», самотнього й фізично невдоволеного «я» Мартофляка («І сам я на всьому світі, і нікому мене не треба... і сам я тепер на всьому світі, який є не що інше, як марнота марнот і повне безглуздя [14, с. 75]»), одірваного від етнічного кореня, пошматованого, зомбованого владою «я» Штундери, потребує нових вражень «я» Немирича – завершується містифікацією, що робить героїв ще розгубленішими, перетворюючи на юродивих.

У «Московіаді» Ю. Андрухович удається до виокремлення власного національного «я» шляхом десакралізації імперського дискурсу, коли імперський «верх» перетворюється на демонічний «низ».

«Розчаклування» імперії у романі відбувається на рівні чіткого протиставлення Росія – реальна Азія та Україна – уявна Європа. Рівень опозиційності проявляється вже в експозиції роману, де герой / автор описує московський гуртожиток як символ всієї радянської імперії (багатонаціональна спільнота людей, єдиним бажанням яких є стати частиною «центру», навіть за умови розуміння його ущербності: «Потрапити до Москви на цілих два роки! Потрапити до Москви, де, безсумнівно, нарешті помітять і вознесуть! Потрапити до Москви, аби лишитися в ній навіки! Бути в ній похованою (кремованою!). Потрапити до Москви, де генералів, секретарів, іноземців, патріотів, екстрасенсів – як гівна! А головне – повно бананів!.. [12, с. 7]») та цитує власні листи українському королю, в яких присутня інша / українсько-європейська

вигадана дійсність: «Сидимо вдвох при вміло сервірованому столі у бароковій лоджії блакитного каменю, час від часу з'являються неметушливі слуги, переважно індуси або китайці, з позолоченими тризубами на вилогах фраків... [12, с. 9]».

Таким чином, створивши опозиційну пару в своїй свідомості, Отто фон Ф. починає шлях подолання у собі / навколо себе радянськості та пошуку національного. Десакралізація імперського відбувається через багаторазове повторення / чаклування словесною комбінацією – «імперія подихає»: «...просто хребтом відчуваєш, як тріщать усі її шви, як розлазяться навсідч країни й народи, кожен з яких має нині значення цілого космосу чи, щонайменше, континенту [12, с. 19]». Та «імперія подихає» не тільки навколо героя, але й у ньому самому. Блукання Москвою, що супроводжується пиятикою, сексом, втрачанням того, що любив (плаща, жінки, касети з музикою), саморефлексіями (каяття у співпраці з КДБ та визнанням за собою страху перед системою), є переосмисленням імперського минулого, декодуванням її найважливіших знаків.

Демонтуванню піддаються імперські кліше, які імперія не виробила, а запозичила, намагаючись створити нову всевітню модель володіння. У цій моделі накладено матрицю християнства (релігії, базованої на ідеї «лівої щоки», а отже, смиренності) на догматику імперської версії комунізму. Отто фон Ф., долаючи в собі радянську людину, починає бачити всю абсурдність цієї еkleктики, коли риба (символ причастя) стає перепусткою до пивбару: «Риба – це перепустка до пивного причастя, сакральний і смердючий символ, збережений ще, можливо, з часів раннього християнства. Збережений і спотворений, бо тут відбувається одна з блюзнірських мес, апокаліптична забава для горлянок і сечових міхурів [12, с. 29]», голуб (символ надії та примирення Бога й людини) перетворюється в образ дитячої печалі радянського періоду: «І щасливі

радянські діти, розмазуючи сльози невдоволення по щоках, несуть під пахвами літаючих паперових голубів. Розчарування, і втрати, і скрегіт зубовий [12, с. 85]».

Наступним рівнем десакралізації, а також подорожі героя є потрапляння ним до підземної Москви, де відбувається нарада імперських мерців-вождів. Саме там починається перетворення вмираючої імперії / центру на карнавал / демонічний низ, у якому присутнє намагання відродити нову Росію – імперську країну, що буде базуватися не на зовнішній колонізації (країни старої імперії отримають атрибутивну незалежність), а на внутрішній, незримій: «Насправді вони готуватимуть наше майбутнє. На чолі новоспечених, пардон, незалежних урядів виникнуть апробовані нами і нами ж призначені виконавці. Хаос породжуватиме хаос. Там, де це можливо, до влади прийдуть просто виб(...)ки. Або політичні проститутки [12, с. 140]».

Серед карнавальної вакханалії Отто фон Ф. обирає для себе маску рудого блазня, яка підкреслює абсурдність навколишньої дійсності, а ще позначає пошук героєм своєї ідентичності. Він розпадається на багаторівневі «я», що існують у ньому та навколо нього: «я» – радянська людина (роздвоєння між страхом, який штовхає на підкорення системі, та психозом, викликаним каяттям за страх: «І ти, український поет Отто фон Ф., ти фізично відчуваєш, як гризуть тебе докори сумління, як вони проїдають у тобі діри щораз більшого діаметра, аж колись ти вийдеш у коридор гуртожитку цілком прозорим, дірчастим, і кожен калмик навіть не привітається з тобою [12, с. 5]»); «я» – щур (подвійне кодування образу – авторське «я»: Ю. Андрухович / герой народився 13 березня 1960 року, за гороскопом – це рік Щура, та символ краху – щури першими покидають корабель, що тоне); «я» – блазень (іпостась, яка допомагає Отто фон Ф. перейти від самоспоглядання та романтичних розмірковувань, на кшталт проповіді в барі, до активності – розстрілу імперських символів-вождів у

підземеллі).

Апофеозом фальшивого маскування стає символічне самогубство, коли головний герой вбиває себе / блазня, стимулюючи тим самим відродження української ідентифікації: «Тобі залишилося скинути маску блазня. А тоді влучити собі у праву скроню. Принаймні з тебе не посиплеться тирса. Адже ти справжній. Адже ти не манекен, Отто. Адже іншого виходу звідси немає [12, с. 149]».

Відірвавшись від імперського центру, він повертається до України або повертає Україну в собі. Однак процес реінкарнації української ідентифікації – це не шлях амбіційного самоусвідомлення, а самоаналіз українця-мазохіста, який зник, що його життя визначене кимсь іззовні, а не ним самим. Така позиція стає захисною, а також підставою перекладати провину на когось або на щось: на не те географічне положення: «Якби свого часу Хтось, Хто Роздає Географію, порадився зі мною, то нині все виглядало б інакше [12, с. 151]», на чужий вплив, що зробив українців «хитрими, боязкими, сварливими, зробив недбалими, покірними, співучими [12, с. 151]».

Крім того, для Отто фон Ф. / автора Україна – це Європа, але вигадана. Бажання розуміти себе українцем, а отже, частиною Європи, ґрунтоване на галюцинаціях-зустрічах з вимріяним українським королем-європейцем, снах («Іноді насниться Європа [12, с. 151]»).

Пошук ідентифікації героя пов'язаний із сексуальністю. Отто фон Ф. (як і багато його попередників чоловіків-українців, наприклад, Вакула з «Вечорів...» М. Гоголя) потребує перемоги над чужою / імперською царицею. Нею в романі стає Галя – російська дослідниця змії. Поєднання жіночого та зміїного є алюзією на біблійний трикутник Єва – змії – Адам. Галина зрада імперії (врятування Отто фон Ф. із клітки в підземці) символізує вивершення чоловічого / українського над жіночим / російським, що веде до фемінізації центру (завойований) та маскулізації

периферії (завойовник).

Наступним витком авторської ідентифікації стає роман «Перверзія», у якому московіадні «сни про Європу» перетворюються на реальність. Герой, подолавши в собі роздвоєння, відкинувши потребу у відродженні з дозволу й за імперськими схемами («Рекреації»), десакралізувавши імперію й убивши в собі радянського блазня («Московіада»), буде українську ідентичність як європейську, реставруючи історію через винайдення традиції євроцентричності.

Роман «Перверзія» починається створенням українського як європейського за формулою «Україна – не-Азія» шляхом протиставлення світовідчуття головного героя та «інших» / неєвропейців, які потрапляють до Західної Європи. Про це йдеться вже на його початку: післякарнавальна пригода Стаха Перфецького в Мюнхені. Тотожність європейського та українського Ю. Андрухович констатує на рівні ландшафту: «...я тим часом трохи зосередженіше розглянувся по оселі, то був один із типових чиншевих будинків з минулого століття, у Львові тисячі таких... [13, с. 26]».

Далі автором, для утвердження власної європейськості, вибудовується «азіатське тло», що сприймається за імперськими стандартами як бажаний об'єкт володіння (сексуальне домагання жінки-мулатки: «Пригода тут таки знайшла мене: присадкувата й червоногуба мулатка, коротконога і в короткій спідниці, з шаленими заокругленнями, обвішана брязкальцями, в обшитому блискітками тісному декольте, повія... [13, с. 24]»); як екзотика (чудернацькі співи, ритуали); як варварський світ (убивство риби / християнського знаку: «...перший удар тесаком – і рибу пробито наскрізь, але вона ще тріпоче (я валюся з ніг), другий удар – усі кричать „а-ах!”, у риби проколєно жабра, але вона ще тріпоче (я вже не дихаю, повітря витікає з мене, як із прорізаного м'яча), третій удар – усі кричать „у-ух”, просто в риб'яче серце, вона ще трохи потріпається й затихне, а я: все

підтма дно нуль гаплик нічичирк [13, с. 35]»).

Відчуваючи себе серед «східного» світу європейцем, герой удається до «перетягування» міфу Західної Європи на себе, що створює комплекс провини за імперські амбіції: «...їх мордували голодомором і бомбами, пошестями, СНІДом, хімікаліями, ними наповнювали запаскуджені криниці і найдешевші борделі... (...) Я ходив поміж них, ніби причмелений, ніби в усьому винний, ніби причина причин цього дебільного світу... [13, с. 30]». Після азіатської вакханалії Стах Перфецький прокидається «головою на захід», що символізує потрапляння ним у вже своє європейське середовище, в якому він потребує ще одного підтвердження легітимності свого права на європейськість – завоювання жінки з Європи (але обов'язково автентичної українки): «Вона (Ада Різенбокк. – Ю. О.) все розуміє, сама з походження українка... [13, с. 25]». Пошук «європейськості» для українця Перфецького – це шлях самотності й «хибних» уявлень. Імітована його західноєвропейськість не збігається з рецепцією на його представниками бажаної ним Європи.

Опозиційність домагань та дійсності присутня в запрошенні до карнавалу, програмі й звіті, який готує родина Різенбокк про Стаха. Лист-запрошення констатує, що для європейського світу українська культура залишається не тільки орієнтальним матеріалом, а й ідентична до поняття «російська»: «або так само Ви можете захотіти щось нам повідомити про Достоєвського, Горького, Булгакова, Сахарова та інших Ваших письменників... [13, с. 37]».

Звіт про подорож героя до Венеції за стилізацією нагадує кадебешні протоколи спостереження за «неблагонадійними», а також сповнений зверхньою іронією: «Прийшовши до тьми вже на австрійській території, Респондент дещо ожив, називаючи себе „історично підданим тутешньої держави” і почав через це вимагати „пару ковтків алкоголю” [13, с. 44]».

Відповіддю на зовнішні програші Перфецького стає втручання



авторського голосу, який вдається до іронічного аналізу західного світу: «Як довідаємося через хвилю при допомозі духмяної пані Цитрини, будуть це почергово прелегенти семінару пані Шалайзер зі З'єднаних Стейтів Америки, Джон Поширко (хтось у родині мусів бути українцем прецінь!) з Джамейки і всесвітньо знаний француз Дежавю [13, с. 58]».

У такий спосіб Ю. Андрухович вибудовує багаторівневу схему ідентифікації: Україна – не-Азія, але уявна Європа (свідомість Перфецького) – Україна – Азія (бачення європейців) – Україна – інша Європа (погляд самого автора).

Важливе місце в романі належить промові Стаха Перфецького, у якій він визначає українську європейську «іншість» як базовану на поєднанні в ній Європи та Азії: «Там, де Європа лише починала зводитися, проростати, конструювати, тієї ж миті бунтувала Азія, вимагаючи повного запровадження свого деспотичного і водночас анархічного статусу [13, с. 217]».

Дзеркальним відображенням виступу Стаха є текст «Атлас. Медитації» самого Ю. Андруховича. Відмінність у тому, що герой роману сам визначає межовість України: вона і Європа, й Азія, вона та, що лежить «між», тоді як для автора есе цю межовість нав'язує Україні Європа: «...країна між сьогодні є Україна, Білорусь і Молдова. І то Україна – з усіх трьох найвиразніше: на чотирнадцятому році радше формальної незалежності вона таки фактично унезалежнилася від Росії (Сходу), але все ще не дістала ані запрошення, ані жодної обіцянки такого запрошення від Заходу [10, с. 127]».

Світ героя роману – це суцільна комбінація непоєднуваного, абсурдного, потворного, що провокує відчуття трагізму, який межує з банальністю, за умови трагічності всього, що існує довкола. Самогубство без смерті Стаха, як ідея зникання з натяком на постійне повернення, засвідчує нестабільність пропонованої Ю. Андруховичем національної

ідентифікації. Українськість як амбівалентна рекреація, «анти-московщина», перверзійна європейськість стає «тінню Перфецького» / Андруховича / «іншого» українця-європейця, який знає, що є «несамовитий кайф: зійти з поїзда на невідомій станції і щохвилини вигадувати для себе можливості нового початку. Здається, тепер мені вже дано це зрозуміти. Я сподіваюся [13, с. 268]».

### **5.6.3. Нативізм і контракультурація як наслідок травмованої свідомості**

«Житомирська прозова школа» – це утворення індивідуальностей, орієнтованих на світогляд, у якому присутні нативізм та контракультурація – націленість на сприймання власної нації як вибіркової та спротив будь-яким впливам. У рамках «Житомирської прозової школи» твориться міф про самодостатність українського народу, що супроводжується відкиданням зайвих елементів: радянського минулого, російського чи європейського майбутнього / сучасного.

Мистецтво стає місцем формування національної міфологеми, у якій нація існує як «річ-у-собі», а митець є її пророком або й самим Богом («Українською можна виразити найтонші порухи душі, але насправді мова – не просто інструмент передачі інформації, а субстанція метафізична. Принаймні так її потрактує Біблія. За біблійною версією, Бог – письменник, а наш світ – його романи [100, с. 5]»).

Нативізм характеризується відродженням автентичної культури та протиставленням її культурі-агресору. Творчість В. Шевчука демонструє підсвідомий рівень нативізму, коли заглиблення в давні структури української літератури стало екзистенційним простором опору імперській культурі (соцреалізму) та породженому колоніальним впливом українському варіанту захисту (народництву). Для письменника таким «аборигенним» простором є доба бароко.

Бароко не тільки входить у коло наукових зацікавлень письменника, а й впливає на його творчість: елементи бароко присутні вже в ранній його новелістиці. Аналізуючи новелу «Продавець квітів», написану в період творчого вибору, В. Шевчук зазначав, що вона характеризується «використанням елементів барокової поетики [348, с. 155]».

У текстах В. Шевчука нативізм, контракультурація межують з антиколоніальним дискурсом. Найповніше він проявлений у повісті «У пащу дракона», де в образі «драконової землі» сховано алюзії на Російську імперію. З перших сторінок твору автор / наратор окреслює його мету – вона дидактично-застережна: «У 1636 році митрополит київський Петро Могила прислав Іларіону листа, який, власне, й порушив моє спокійне іноче життя в монастирі, і саме з того моменту, як то кажуть простолюдини, мій віз покотився з гори, про що я похапцем хочу розповісти в цьому писанні, яке частково записав раніше, а довершую у дивній і жахній землі, куди потрапив, *а чиню це, щоб захистити потомні покоління від нерозважливості, в яку потрапив сам* (курсив мій. – Ю.О.) [346, с. 120]».

Місія героя позначена флером української романтичної героїчності, коли трагічна загибель однієї людини стає проекцією порятунку всієї нації у майбутньому: «Але я мовчав. Гоготіло полум'я, і грала музика. Летів кінь, і я з ним. А полум'я наближалось до мене з жахнучою швидкістю. Дихнуло крижаною хвилею, крижаним диханням – це і був перший доторк до мого лица Драконового вогню. Я зціпив зуби і заплющив очі. Світло померкло. І той другий я з височини заламав у пієті руки. Адже збагнув призначення моє – не відбудувати на рідній землі Храм, а перепинити Драконові дорогу, хай і піду заради цього йому у жертву [346, с. 212]».

В. Шевчук майже не описує драконової землі, до якої подорожує його герой. Лише на початку він окреслює сутність народу, який заселяє драконову землю, зазначивши, що вони вважають себе «єдиновірними» порівняно з іншими народами: «(...) люди Дракона щиро вірять, що тільки

вони справжні Господні слуги і тільки вони правильно вірять у Бога, а всі іноземці – боговідступники, і знищувати їх – це воля Божа [346, с. 123]», а також створює емблему Драконової імперії: «Отож іти до Дракона – це йти у його безодню, а безодня його – це і є його царство, в якому він зводить народи. І безодня та весь час розширюється, бо Дракон мусить весь час ковтати нові народи, і вже півсвіту зайняв, і люди посліпли і не бачать того, і не зупиниться Дракон, бо хоче з'їсти цілий світ [346, с. 139]».

Акцентування уваги на богообраності людей із драконової землі наводить на думку про богопомазаність російського царя («– Воля Божа твориться через волю царя, – сказав поважно ігумен. – А від царя йде до його воєвод, інакшого шляху волі Божої в нас немає [346, с. 203]»).

Надалі «пізнання» драконової землі відбувається шляхом розгорнутої нарації героя і людей, які йому зустрічаються на шляху, а також у містичній площині через присутність поруч нього «істоти в розрідженій плоті», що асоціюється з його страхом перед місією: «Стояв у молитві, і знову прийшов до мене страх, ніби впливла в моє мешкання істота в розрідженій плоті, простягла темні руки, обхопила мене ззаду, заліпила тими руками очі, притислася і впливла мені в нутро; я ж затремтів усім тілом... [346, с. 122–123]».

Сутність Драконової землі як місця гріховного й страшного, реального пекла прочитується й у ставленні оточення до головного героя. Рішення піти до Царства Дракона «виштовхує» наратора зі світу живих, тому кожний, хто дізнається про його місію, ставиться до нього як до покійника або смертельно хворого: «І справді, тепер ніхто не вдавався зі мною у довшу розмову, а коли й розмовляли, то десь так, як здоровий із хворим, жаліючи його, може, навіть співчуваючи, але, однак, знаючи, що той хворий уже на ноги не стане [346, с. 131]». У подорожі герой наштовхується на опозицію світу живих, який його відштовхує (кожний, до кого він потрапляє, намагається відмовити його від продовження

шляху), та мертвих (наприклад, із ним подорожує привид дякона Неємії).

Зображення Драконової землі сповнене вітаїзації смерті. В. Шевчук одним із атрибутів страшного царства визначає постійне перетворення живого на мертво, що мислиться як рухоме, оживлене. Так, поглинання їжі, що асоціюється з продовженням життя, забезпеченням життєвою енергією на фізичному рівні, в Царстві Дракона – це процес блювання та відторгнення.

Релігійність, пов'язана з життям духовним, наповнюється смертю через поєднання її з надмірним катуванням тіла, а також убивством: «...але служба почалася на величезному майдані, який звався Кривавим, мабуть, через те, що там стояли колоди для рубання голів, стовпи з колесами і з залізними шпильями, на які насаджували людей, перебивши їм перед цим руки й ноги, палі із крицевими наконечниками для саджання живих засуджених, місця для катування, тобто биття [346, с. 149]».

Формування образу Драконової землі відбувається через зображення В. Шевчуком народу, який заселяє цю землю, й пояснення принципу управління ним. В описі людей Царства Дракона автор акцентує особливу увагу на їх підступності: «...люди в царстві Дракона підступні й хитрі, в них і цінять так: хто може обдурити, той у них і розумний; назверх вони ніби чемні, навіть приязні по-особливому, а коли хтось від гурту відіб'ється, того хапають, і невідомо, де такий дівається... [346, с. 185]». Внутрішній світ народу базується на його психічному нездоров'ї: вони уражені хворобою «кликуши», що перетворює людину на тварину: «Почали розчинятися у хатах двері, і з них вискакували чоловіки, й жінки, і діти, ставали біля дверей, зводили вгору голови й починали вити... (...) Кликуша все ще стояв з матір'ю серед вулиці і вив, але раптом його наче стьобнуло батогом, і він, не перестаючи вити, побіг вулицею, за ним помчала мати його, і всі люди, вивалившись із дворів, пустилися бігти й собі, завиваючи [346, с. 193]».

Отже, емблематично-алегоричний образ царства Дракона – алюзія на Російську імперію, основним атрибутом якої є рабський світогляд («Через це ми й зємо себе рабами воевод наших і царя нашого, бо чин наш у світі таки рабський [346, с. 203]»).

Для творчості ще одного житомирця В. Даниленка характерне поєднання нативізму з конракультурацією, яка реалізується не тільки і не стільки на зовнішньому рівні, як на внутрішньому. Письменник опозиційний і до «чужого» (радянського, російського, європейського), і свого «іншого» (Станіславського феномену).

Якщо співвідносити творчість В. Даниленка, за традиційною схемою, з певним періодом української літератури, то він за світобаченням належить до письменників–вісімдесятників, для яких не притаманні ілюзії шістдесятників про можливість існування «комунізму з людським обличчям», та герметизм сімдесятників, які шукали притулок у слові, ховаючись за ним від гнітючої дійсності.

Ідея контракультурації прочитується в передмові В. Даниленка до антології «Вечеря на дванадцять персон». Вона побудована на чіткій опозиції «житомирської» та «галицької» шкіл, що розгортається у ширший простір протистоянь Сходу та Заходу або України та Європи. Асоціюючи галицький феномен (його євроцентричне відгалуження – діяльність Ю. Андруховича) зі стилізацією під західноєвропейські зразки: «...стерилізатор через естетичні кальки з чужих літературних зразків вихолощує національний дух [55, с. 8]», автор протиставляє йому житомирського «мутанта», «який формально уподібнювався до культури-агресора, але зберігав у собі дух власної культури [55, с. 6–7]». В. Даниленко визначає житомирян як «схід».

Цей маркер досить амбівалентний: «схід» як територія не дотична до Житомира з погляду на реальну географію, «схід» як «проросійськість» неможлива за умови заявленої опозиційності щодо імперського дискурсу.

В певному сенсі «схід» як опозиція до «заходу» може прочитуватися у площині зіткнення душі та розуму. Пізніші твердження В. Даниленка мають дотичні до цієї зауваги мотиви: «Західну цивілізацію завів у тупик розум. Разом з тим, східні цивілізації не мають кризи. ...Ці цивілізації розвиваються, вони не бачать ніякого цивілізаційного тупика [130, с. 31]».

Проблема «Європа – Азія» у В. Даниленка існує в межах пари «Європа – Імперія» (заміщення дивне з огляду на те, що європейці були наймогутнішими колонізаторами багато століть). Визначення європейськості України позначене негативною семантикою: «Ми абсолютно звичайна пересічна європейська нація з усіма її хворобами, комплексами, недоліками [130, с. 31]». В той час імперське (китайське, російське, отже, за логікою азійське) трактується як позитивне: «...для імперських націй головне не егоїзм, а велич їхніх імперій [130, с. 31]».

Подвійно тлумачиться й ідея «мобілізації» як антипошук «третьої сили»: «Одвічні українські пошуки третьої сили, яка має вирішити духовні, політичні, економічні, соціальні проблеми, – заструпнявний комплекс неповноцінності, від якого існує єдиний порятунок – мобілізація решток національного духу, який тліє в провінції, аби з'єднати розчакнуту між проросійською і проамериканською течіями національну свідомість... [55, с. 11–12]». В. Даниленко розуміє її як «дух, що тліє у провінції» й має бути опозиційний до будь-якого центру (російського, американського, європейського), й бачить, що житомиряни покидають житомирську мекку й перебираються до Києва, «вбачаючи в ньому український Париж, місто втечі від провінційної задухи [55, с. 8]».

Подібні погляди задекларовано в інтерв'ю, вміщеному в ювілейному виданні «Житомирський феномен», – В. Даниленко знову окреслює осі контракультураційних процесів у розумінні української літератури, це нагадує протиставлення галичан та житомирян. Він створює різновекторну часову ретроспекцію, що становить відмінність між ними. Тяглість

традиції «галицької» школи він починає з постатей В. Стефаника, І. Франка, О. Кобилянської. Підбір авторів дивний, враховуючи, що вони досить далекі один від одного за мистецькими уподобаннями (В. Стефаника співвідносять із експресіонізмом, І. Франка – реалізмом, О. Кобилянську – неоромантизмом).

Відлік традиції житомирських прозаїків В. Даниленко починає з фундаторів школи, не згадуючи впливів з минулих епох. За його висновком, «галицька» прозова школа має історичне минуле, а «житомирська» дистанціюється від нього, що створює ефект самодостатності й позачасовості.

Контракультуративність есеїстики В. Даниленка розгортається в площині зіставлень Божого та «не-божого» світів. Божественне начало автор приписує українському / «житомирському», вихолощеність гри без Бога – європейському / «галицькому».

Взагалі В. Даниленко схильний до створення міфологеми письменника-пророка, або, за його ж словами, – «лісоруба в пустелі». В однойменній книзі він, аналізуючи процес появи потягу до писання, виокремлює декілька етапів на шляху до міфологізації.

Перші – «чаклування», що не залежить від майбутнього письменника; його місію «йому хтось нашіптує»: «Я зрозумів, що буду письменником у п'ять років. Ніхто про це не говорив, але саме тоді в мене з'явилося таке переконання, ніби мені хтось це нашептав [101, с. 12]».

Другий – утрат і страждання за слово, коли вина за неможливість реалізації власного потенціалу перекладається на час, обставини: «У двадцять років я почав надсилати свої оповідання в літературні журнали, звідки приходили стандартні відповіді: „Редакція не схвалила до друку Ваше оповідання. Читайте, вчіться у класиків. Бажаємо творчих успіхів” У радянські часи літературний процес був надзвичайно корумпований [101, с. 12]».



Третій характеризується самодостатністю, коли митець дозволяє собі «стати над ситуацією», розуміючи свою вибірковість. Його переживає й автор «Лісоруба в пустелі», вдаючись до аналізу себе й літературних процесів. Амбівалентність цієї позиції інколи примушує наратора повертатися до тональності «ображеного». Наприклад, торкаючись творчості свого опонента Ю. Андруховича, він не стримується від зауваження: «Важко назвати розвинуту сучасну літературу, де б не було творів, скроєних за лекалами постмодернізму, але проза з героєм такого типу, як в Андруховича, ніколи не зможе стати магістральною, адже в кожному епоху від літератури чекають благородного героя, який своїми думками, переживаннями і вчинками дає відповідь на питання, які хвилюють сучасника [101, с. 285]».

Контракультурація есеїстики митця позначена комплексом «ми нікому непотрібні»: «Через шалений опір Франції Україна ніяк не може прорватись в Європу, її не визнають [117, с. 34]», українська культура сприймається як маргінальна. Причини цього письменник дошукується у невмінні українців презентувати власні здобутки: «Якщо Росія має свій позитив (у неї Достоевський і Толстой), то Україна, маючи Лесю Українку, Коцюбинського, Кобилянську або Архипенка-скульптора, й численних видатних художників, навіть не змогла з достоїнством представити на світовій арені цих людей, вкласти гроші в рекламу їхнього творчого доробку [117, с. 34]».

Якщо есеїстика В. Даниленка позначена контракультурацією на рівні опозиції до зовнішніх впливів (європейського, американського, російського) та літературних явищ, що асоціюються з цими впливами (Станіславського феномену як прозахідного), то в художній творчості він пропонує розвінчування радянського.

Щоправда, есеїстика іноді демонструє обернену авторську позицію. Наприклад, у «Лісорубі в пустелі» є певна ностальгія за радянськими

часами, коли письменники були забезпечені державою (отримували належні гонорари) й мали власний богемний простір (кафе «Еней»). У художній творчості В. Даниленко дозволяє собі також заперечуваний ним деконструктивізм через обігрування «святих» для української культури брендів. У тош «Дзеньки-бреньки» українські митці з різних часових періодів п'ють горілку, поїдають страви, сваряться, фліртують. Гра з українською історією, за твердженням В. Даниленка, відбувається з любові «до рідної землі, її історії, літератури та культури, етики та естетики, моралі і так далі [240, с. 88]», підґрунтям якої є іронія.

Показовою щодо «хихикання» над радянською імперією є книжка «Місто Тіровиван», що в зворотньому порядку читається як «Місто Навиворіт». В. Даниленко вдається до іронічного прочитання псевдосвободи й ідеї «знеособлення» людини, коли діє принцип «Я – Іван, ти – Іван, ідемо в Тіровиван». Фіктивна демократія оприявлюється в розповіді про вибори в місті Тіровиван, коли тіровиванці обирають собі лідера серед тих, хто мислить так само як вони – людей без індивідуальності та позначених комплексом «прогинання» («занурення в багнуку») заради збереження химерної спільності. Все, що випадає за межі цієї спільності, розуміється як вороже.

Сатиричної критики зазнає й ідея радянського месіанства. В оповіданні «Тір-лір-лі» В. Даниленко створює сюжет комуністичного штибу про народження нового пророка, який поєднує у собі, за визначенням В. Шнайдера, бюрократа, борця зі справедливістю й маніяка в боротьбі зі злом [355, с. 186]. За типажем месія близький до Павлика Морозова Л. Подерв'янського: радянський образ комісара в шкірянці з нагайкою, котрий сповідує філософію революції, де зло стає новою формою добра.

Опозиційність В. Даниленка присутня не тільки на рівні відкидання радянського колоніального минулого, а й породжених імперською

ситуацією національних явищ. В оповіданні «Смерть учителя», що увійшло до збірки «Сон із дзьоба стрижа», автор удається до розвінчання «міфу батьківства», коли старе покоління митців передає у спадок наступному колоніальну свідомість, що поєднує імітацію опору з відчуттям неспроможності щось змінити. Це відчуття притлумлюється пиятикою, порожнім філософуванням: «Вам може здатися, – задумливо сказав учитель, – що ми находили з вами сотні кілометрів між забігайлівками цього міста, але так нікуди і не прийшли. Та істину кажу вам, тільки так ми зберегли себе від тліну, бо коли всі продавалися, ми захищались від світу горілкою і твердістю свого духу [105, с. 260]».

Контракультураційністю позначена й творчість Є. Пашковського. В романі-есеї «Щоденний жезл» він творить текст, який відбиває множинність світу, що не має ні початку, ні кінця (на синтаксичному рівні це провокує непотрібність розділових знаків, особливо крапки). Перед нами медитація, яка спрямована на руйнування часу; категорія часу як показника початкового й кінцевого ворожа до автора: «Пашковський називає час сатанинською вигадкою, заокруглюючи його, протестуючи проти фальшивої, вигаданої, нав'язаної нам дійсності [252, с. 9]».

Роман «Щоденний жезл» – це відбиток свідомості, що переосмислила самотність власного «я» та всіх, ще здатних адекватно реагувати на зовнішні деформації українського постколоніального світу: «Ти був самотній, як сто вовків, що марно зрисачили ніч, зупинилися вдосвіта, з голодним підвивом, виростаючи над сірим снігом мордами, білими від інею, перегукують ліси і збиваються в ще лютішу зграю; ти, відхекавши тридцять з лишнім літ, помножених на десять чорнобильських вічностей, розгубив відмінності між вигаданим і своїм, проминулим і майбутнім (...) [252, с. 15]».

Констатуючи власну самотність, автор шукає її причину. Пояснення найчастіше відбуваються на зовнішньому рівні, тобто основні причини

будь-яких власних станів він знаходить у навколишній дійсності, але на наступному етапі усвідомлення переносить їх на внутрішній рівень, формулюючи певні узагальнення про кожного, хто співіснує з ним і здатен пережити подібне: «Самота, одвічне прокляття, каторга з каторг, куди потрапляє кожен спраглий відвертості, а натомість напоєний сукровицею досвіду – історичного, родового, глобального, – розгадати який неймовірно тяжко для людини в своїй „відразливій абсолютній порожнечі...” [252, с. 31]».

Картини жаху й страждання формують апокаліптичний простір, який стає реалією існування українця, реалією вічною, що почалася нізвідки й ніколи не закінчиться: «(...) тут билося живе страждання, живий усенічний страх, жива лемка гадючилась і приростала до спини, а довколишнє дійство, здавалось, всіма зусиллями прагло забуття, невідання, незнання, щоб найближчі вже покоління одвикли від людської мови, втратили в лексиці слово „страждання” і одним своїм виглядом не заважали торгувати, а лише з нутрянної болячки вили, не знали, звідки їм так болить, і загризли себе насмерть [252, с. 38]».

Контракультурація Є. Пашковського базується на створенні апокаліптичного пророцтва, не так дотичного до біблійної версії (християнський Апокаліпсис побудований на ідеї майбутніх катаклізмів, а для автора «Щоденного жезла» Україна вже живе у вимірі апокаліптичного безчасся), як за своєю стилістикою і риторикою близького до текстів І. Вишенського: прозаїк удається до створення пророцтва-викриття засобом слова-жезла, у якому шляхом «згущення» мови (накопичення суб'єктивно-словесного масиву) оприявлюється свідчення проти «іншого» (найчастіше цим «іншим» є західний світ – цивілізаційний і антихристиянський): «...ти бачив пророка на вершині пагорба, з жезлом у руці: як піднімав він руки, то перемагали їхні, як опускав, то осилювали днину хаос, чия пам'ять зітреться з-під небес і, до заходу сонця, доки

тривала битва, двоє пообік пророка підтримували обважнілі руки з жезлом; так і на цьому бойовищі: доки слово, попри млість, осилює тривогу, зойки – вечір не схаотинюється в щось розбите, конаюче, з лицем зневіри... [252, с. 163]».

Контракультураційність Є. Пашковського розгортається в площині потрійної опозиції, що вкладається в контекст відкидання трьох часових проміжків: радянського минулого, постколоніальної сучасності та прозахідного майбутнього («(...) означив коло проблем, які стають для прозаїка наскрізними: ідея власної непотрібності і бездомності; занепад сім'ї і роду; ненависть до міста, відраза до прогресу; протиставленню світу природи несвіту цивілізації; неприйняття фемінізму і гомосексуалізму [336, с. 82]»). Радянськість як категорія не асоціюється з **російським** імперським. Для Є. Пашковського імперія – винятково радянська. З нею автор пов'язує український геноцид, наслідком якого стала втрата родової спадкоємності: «таборове» життя розкуркуленого діда, «колхозна» недоля батька, постчорнобильський синдром сина («(...) до сухого кореня вже сокира покладена, і безплідне дерево буде вкинуте в полум'я; щоб якимось спромогатись олюднення, треба відновити родову спадкоємність (...) [252, с. 137]»), а також москальство – «русскоязычїє»: («(...) русскоязычїє, дуже поширене, як дворяни, порода плебейства, сиділо поряд, плямкало, чавкало, пускало слину, длубалося в носярі, лузало соняшникове насіння, кидало лушпу під лавку і глипало на попутників наглим зизим оком (...) [252, с. 246]»).

Справжнє російське (не-радянське) викликає у Є. Пашковського повагу. Автор створює віртуальну реальність, у якій відбувається його полювання з І. Тургенєвим, під час якого наратор користується російською мовою. Це свідчить про амбівалентність контракультурації Є. Пашковського, в якій імперія прочитується лише в площині її одного варіанту – радянського, а «царська» версія сприймається як належний

український колоніальний досвід, долучення до якого (через російську мову, російське полювання, спілкування з російською елітою) облагороджує самого автора.

Відкидає Є. Пашковський і постколоніальне сучасне, що розуміється ним як суцільне свято (карнавал, бубабізм), у якому йому немає місця: «(...) стан безмежної самоти, *якби з ким сісти* – помножений на пострадянську втому, винаочнюється, як і за часів поета, тим, що всі все знають і безсилі зарадити; різнознаковий досвід дозволяє сплутати любов до ближнього з чистою і безвинною пристрасстю до гумової ляльки, стати пофігістом, якому приємне і *погибнеш*, і *згинеш...* [252, с. 73]». Сьогодні мислиться письменником як епігонство «чужого», непридуманого для традиційного українського світу. Для Є. Пашковського справжнє національне сконденсоване не в ідеї Батьківщини / України, що імітує цивілізацію, європейську центричність, а в батьківщині / рідному селі, що стає місцем апокаліптичного безчасся, позначеного суб'єктивністю автора-мазохіста, якому приємно копирсатися у власному болеві.

Заскоченість на постчорнобильській провінції вмотивовує авторське відторгнення західного світу. Звинувачуючи Захід «за колоніальний статус України й за те, що світ, захищаючи власну самодостатність перед лицем червоної загрози, залишив у минулому Україну на поталу тоталітарному режиму, а в часи нинішні – на вигибання в післячорнобильський час [94, с. 152]», письменник вибудовує образ України як зрадженої Європою та останньої європейської фортеці.

Для Є. Пашковського західна цивілізація вбивча, адже вона дозволяє приховати / виправдати під новими марками страждання українців: «...заявилися цивілізатори, принісши такі звуки, як „людство“, „правда“, „свободи“, звуки, вигадані, аби приховати попередні злочинства, виправдати попередній скотинізм... [252, с. 23]» та не збігається з

українським світоглядом (Європа «не-мазохістська» щодо своєї й чужої історії, вона вміє її «відпускати»): «...для нас виболіле, для них смішне, для нас насущніше хліба, для них знехтуване навіки, для нас щиріше од сповіді, для них відразливіше блюзнірства... [252, с. 23]».

У власному апокаліптичному просторі Є. Пашковський обирає для себе роль пророка, покликання якого не тільки застерігати / звинувачувати / віщувати кінець, а й конденсувати історичний досвід «обраних». Очищуючись від скверни «цивілізації» через сон у батьківщині: «...спати, спати на широкому дощаному ліжку цілу безпробудну добу, щоб змити скверну набаченого, наслуханого, пережитого, вщент ожебраченого, оміщаненого й омоскаленого простору, смертельно ворожого меті і мріям твоєї мови, твоєї праці... [252, с. 245]», автор – пророк-архіватор – творить текст, що має стати «вакциною проти зла», «своєрідним прищепленням пам'яті, бо головним злом можна вважати саме сліпу безпам'ять [252, с. 4]».

Архівуючи людський досвід, Є. Пашковський звертається не тільки, та й не стільки до української культурної практики. Він убирає у себе «чужу» пам'ять (наприклад, спілкування з Камю, Джойсом). Вагомою для нього є також ранньохристиянська догматика Нового Заповіту. Він удається до прямого цитування Біблії («...за пережовуванням кукурудзи, за доінням шоколадних корів – „випростайтесь і підніміть ваші голови вгору, бо ваше визволення близьке»” (Євангеліє від Луки 21:28) [252, с. 47]», що створює відчуття трагічної надії, коли залишається вірити лише в пришествя Спасителя: «Ти йдеш по землі в магматичних брижах гнояки, йдеш довго, непробудно, і так пражить пітне, розтерзане сверблячкою тіло, немов сама шкіра налипла на тебе, мов гнійна, просякла сірчаною маззю, сорочка екземника – йдеш і чекаєш, коли вечір «зяскравіє (...) на косину через небо; явися, Господи [252, с. 47]».

Присутня в романі й ідея спільника-побратима. Ним для

Є. Пашковського стає Салман Рушді як ще один свідок європейського зла. Такого побратима шукав герой Ю. Андруховича, пишучи листи уявному українському королю. Є. Пашковський обирає реального спільника, позиціонуючи власну місію. Образ пророка він вибудовує за російською версією юродивого. Для Є. Пашковського обов'язковою є недолугість, яку він підкреслює власним голосом / словами героя та образом С. Рушді: створюється спілка безпритульних пророків: «Ви скажіться на часту зміну помешкань, на вслухання в час лету ангела смерті, на повсюдну присутність поліцейських і спроби замаху з боку фанатичних осіб – вельми Вам співчуваю! По-нашому Ви хутніше всього бомж (...) мені, як безпритульному з п'ятнадцятилітнім стажем, здалось доречним запросити Вас в Україну... [252, с. 80]».

Тенденційність Є. Пашковського виконує подвійну функцію: соціокультурної критики, що ставить під сумнів звільнення української літератури від політичних моделей мислення, а також християнського послання, православної схеми наступально-війовничого змісту (його тексти подібні до прози Джойса, що проглядається на рівні форми і в умінні, можливо, на шкоду художності твору, змусити свідомість функціонувати не безконтрольно, а підпорядковано і визначено [364, с. 125]).

Отже, у межах української дискусії «Житомирська прозова школа» більш схильна до нативізму, ніж до модернізаційних процесів. Нативістичні тенденції найперше пов'язані з постаттю В. Шевчука, більшість творів якого – опозиційна до дійсності орієнтований світ «країни бароко».

Контракультурацією позначені тексти В. Даниленка – він не затискає себе у вигаданому просторі, але вибудовує амбівалентну ідеологію, котра відштовхує все, що визначається «анти-національним» (європейськість, радянськість, проросійськість і т.д.), водночас позначена семантикою ностальгії за минулим.



Опозиційність як творення апокаліптичного пророцтва – одна з домінант творчості Є. Пашковського. Жах простору, що відштовхується (постколоніального, постчорнобильського), витісняється місцем порятунку – «будинком дитинства» (сакралізація малої батьківщини).

#### **5.6.4. Ревізія «совка»: гротеск, абсурд, театралізація, міфологізація**

Представники андеграунду (В. Діброва, Л. Подерв'янський, Б. Жолдак) через використання гротеску, абсурду вибудовують у власних текстах посттоталітарну дійсність, об'єктом переосмислення у якій стають міфи та культурні моделі, нав'язані українському мистецтву в колоніальні часи. Комічне як деконструктивне виступає основним засобом розвінчання колоніальної та тоталітарної ідеологій: «Радянсько-імперська структура, могутня в своїй зовнішній здатності, яка, здавалося, буде існувати вічно, несподівано стає улюбленим об'єктом сміху, що виявляє її тимчасовість, псевдогероїчність і непотрібність [156, с. 52]». Відбувається руйнування ієрархічної системи, важливе перетворюється на дріб'язкове й навпаки.

Центральним компонентом текстів київського андеграунду є театралізація. За твердженням Н. Зборовської, «театралізація – характерне явище невротизму колоніального періоду. Оскільки сутність актора бути одним, а видавати себе за іншого, то письменник перехідного періоду, як ніколи, відчуває себе актором, він прагне встигнути вписатися в дух часу (...) [149, с. 397]». Ця особливість найбільш властива для творів Леся Подерв'янського, який навіть удається до «схрещування» драматичних та епічних жанрів («Герой нашого часу» визначений автором за жанром як повість, хоч за своєю жанровою суттю – п'єса).

Леся Подерв'янський формує гротескний образ явища «совок», атрибутикою якого є:

- **втрата індивідуальності (принцип «жити як всі»)**

Система «совдепії» була побудована на комплексі певних

ритуалів, що соціалізували людину-«совка» – виробляли відсутність активності та безініціативність. Ці ритуали базувалися на нівеляції індивідуальності, «підганянні» особистості під певний шаблон: жовтенятко, піонер, комсомолец, пролетарій (позитивна семантика) та інтелігент, буржуй (негативна семантика);

- **потреба авторитету (комплекс «бажання вождя»)**

Свідомість людини-«совка» базована на визнанні власної сили лише серед собі подібних під керівництвом особистості, яка має використовувати авторитарні методи. Потреба в постійній опіці сформувала культуру контрольованої безвідповідальності, коли всі перебувають під суворим наглядом і завжди можуть перекласти відповідальність на вищого за них вождя, політичну верхівку;

- **орієнтація на майбутнє (установка «щоб дітям жилося краще, ніж батькам»)**

«Совок» жив чітким часовим поділом на жахливе сучасне та очікуване прекрасне майбутнє. Ця настанова виправдовувала негативні реалії життя, героїзувала людину-«совка» через усвідомлення жертвності заради великої мети.

- **відсутність альтернативи**

Совдепівська система унеможлиблювала будь-які зміни. Людина-«совок» мала три варіанти соціалізації, кожний із яких був можливий лише в межах догматики системи: **імітована совковість** – зовнішнє «я» опозиційне до внутрішнього «я», що означало зовнішнє прийняття схем і ритуалів совдепівської дійсності та внутрішня опозиційність до них; **зручна совковість** – підпорядкованість внутрішнього «я» до зовнішнього «я», що створювало настанови, ніби все навколо є позитивним (феномен «рожевих окулярів») або потрібним особистості (представник політичної еліти), колективу (пролетарій, люмпен); **байдужа**

**совковість** – тотожність зовнішнього «я» і внутрішнього «я» (життя за принципом «як всі»).

Для деконструкції совковості Лесь Подерв'янський основним інструментом обирає «неканонічну, точніше, – позаканонічну мову, щодо якої неможливо застосувати означення „літературна”. Це – „мова вулиці”, така, що вражає, шокує заниженістю образності й експресивності [76, с. 141].

Використання ненормативної лексики, поєднане з українською графікою російських слів, допомагає побороти комунікативний вакуум, що існував у радянський період. Лесь Подерв'янський демонстративно вживає совкові штампи й кліше, піддаючи сумніву недоторканність колоніальної системи. Особливою іронічністю наділені слова: «У меня такое мнение, если человек не любит поэзию, он сам себя обкрадывает, мне жалко такого человека!», «Для меня, если человек не любит природу, не любит животных, не знает поэзию родного края, он для меня не существует! [254, с. 14–15]», коли їх виголошує Горгона Пилипівна перед дегенератами Савкою та Ахванасієм, або «Я люблю тебе, жизнь, і хочу, чтобы лучше ты стала!», «В жизни много забот, а затем тишина на рассвете!», які дурнуватим голосом вигукує радіола Аеліта. Інколи традиційні для колоніальної свідомості формули автор виносить у заголовки своїх текстів: «Место встречи изменить низзя, бля!», «День колхозника», «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!».

Використання лайки – вияв негативного ставлення до прийнятих норм чи суспільних табу. В українському мовленні автор застосовує колаж української лайки та російської. Українське лихослів'я копроректальне – пов'язане з продуктами дефекації. Російська лайка сексоцентрична або відгенітальна, занурена в сексуальну тематику. Радянський період для української культури став часом маргіналізації автентичного шляхом тотальних запозичень. Це саме відбувалося у «позакультурних» сферах. Маргіналізувалася й українська лайка, в якій іманентна традиція

копроректальної лексики була замінена сексоцентричною російською. В совковій дійсності, а в українській зокрема, лайка (мат) стають однією з ознак правлячого класу – пролетаріату, отримуючи завдяки цьому певну легітимність. Табуйованою зоною залишається лише література, куди лайка не потрапила.

Уживаючи в 80-і роки у власних текстах лайку, Лесь Подерв'янський створює баланс між совковою лінгвістичною дійсністю, в якій лайка є одним із важливих засобів комунікації, та літературною «цнотливістю», що уникає лихослів'я. Це давало змогу деконструювати совдепівські кліше й робило доступною цю деконструкцію для розуміння людини-«совка», основного споживача соцреалістичного кітчу.

Деконструкція через лайку в Леся Подерв'янського не містить національного контексту, а націлена проти совкової системи. Очевидно, це зумовлено належністю письменника до російськомовного українського континууму. Крім того, лайка (мат) у його текстах створює епатаж (ефект «бомби»), що привертала увагу до автора.

Переосмислює / «перелицьовує» Л. Подерв'янський і літературну «класику». Його інтертекстуальність розширює межі уявлення про традиційні твори. Автор удається до деформації канонічних текстів, що помітно вже в їх назвах: «Место зустрічі ізменить ніззя, бля!», «Король Літр», «Гамлет, або Феномен датського кацапізму», «Кам'яний Долбойоб».

Деконструкції піддаються цитати з російської класики. Персонажі творів виголошують перероблені (здебільшого насичені матом) фрази з «Руслана і Людмили» О. Пушкіна, «Думи» М. Лермонтова, «Як гартувалась сталь» М. Островського, пісні «Широка страна моя родная».

Деформація наявна й на рівні змісту. В повісті «Герой нашого часу» Лесь Подерв'янський деконструє текст М. Лермонтова, творчість якого, особливо в період проходження ним військової служби на Кавказі, конденсує російську імперську колоніальну агресію щодо жінки. Герої

повісті – люди пострадянського часу, світ яких утворений із жахів, збочень, насильства. Вони сповнені прихованих бажань, найчастіше сексуальних, атрофованих під впливом колоніальної дійсності, для якої людина – елемент соціуму, не індивідуальність.

Накопичену енергію Савка і його учень Ахванасій трансформують у два види агресії – мовну (вживання мату: «Савка (з набитим ротом до Ахванасія). Я сьогодні Анжелу виїбу, бля буду. Ти в це діло не мішайся [254, с. 5]») та фізичну: «Савка пиздить Анжелу, Вероніку і Жанну. В результаті на полу лежать п'ять тіл без ознак життя [254, с. 10]».

Об'єктом насильства найчастіше є жінки або чоловіки-росіяни. Їх національна належність визначена автором, хоч легко встановлюється за мовленням героя, відсутністю суржику: «В горах. Єгорка Іванцов, геолог і дурний кацап, і Васіліса Єгоровна, жінчина мужской мечти, рвуть траву і збирають камні. Єгорка Іванцов (наморщивши лоба). Время збирать камні і время їх разбрасивать, как вы считаете, Васіліса Єгоровна? [254, с. 16]». Кожен із персонажів позначений відчуттям апокаліпсису, який обумовлений суцільним збайдужінням у навколишній дійсності.

У п'єсах Леся Подерев'янського деконструкції піддаються створені в радянську епоху тексти, що слугували засобами виховання. Автор надає їм нового іронічно-знижувального звучання, також використовуючи ненормативну лексику: « Дивись, ну где еще така краса? / То Русь могучая, всього в ній дохуя – / Лісов, полей і рек, болот, пустинь і тундри, / А также і тайги в ній сильно дохуя!.. / І всюди Руссю пахне! Человек / Здесь вольно нюхает тот запах до опиздініня... [255, с. 18–19]».

Об'єкт обігрування у текстах – знакові для колоніальної історії постаті: Мічурін, Макаренко, Сталін, Хрущов, Каганович, Будьонний, Берія та ін. Словами Божевільного Заліза з п'єси «Сказ» автор звертає увагу на необхідність переосмислення історії та її діячів: «Макаренко. Яка любов, яка любов?! Божевільне Залізо. А ти тоже мовчи, полковник

сраний, давно пора тебе розвінчать [253, с. 116]».

В епічній трагедії «Павлік Морозов», портрет головного персонажа утворений поєднанням ознак, що засвідчують його належність до послідовників комунізму й фашизму: «Павлік Морозов, піонер, атлетичний юнак, нордична краса і гітлерюгендівська зачіска, одягнутий просто і зі смаком в білу сорочку і короткі шкіряні штанці. З різних боків Павлік Морозов перетягнутий мілітарними шкіряними ремінцями [255, с. 5]». Тим самим Лесь Подерв'янський ставить знак рівності між зазначеними ідеологіями. В п'єсі задекларовану в радянській міфології ідею про вищість комуністичного ідеалу, задля якого можна й потрібно зрадити навіть рідних, він доводить до абсурду. Павлік Морозов не тільки виступає проти батька, а й убиває матір, а потім носить за собою у мішку її тіло. В його свідомості потворно перемішані елементи садизму та патріотизму: «...Я пиздити люблю! Людей, також жінок, / Курей, свиней, собак... Особенно / Я кошенят люблю топити. Як приємно! / ...Нет, всьо-такі природу я люблю! / І Родіну, бєрьозку і рябіну. / Люблю я куст ракїти над рекою... [255, с. 8–9]».

Важливий для російської літератури образ Данко з однойменної п'єси в Леся Подерв'янського – дегенерат, який «несамовито реве» беззмістовне «Іттїть!», вириває з свого тіла різні органи й веде за собою натовп у незрозумілому напрямку: «Данко. Іттїть, контра! Хто не хоче – уб'ю, нахуй!» Данко вириває з грудей серце, яке світиться карасіновим світлом, і вимахує ним, як ліхтарем [225, с. 90]». Тільки з його смертю люди зупиняються та залишаються зараженими абсурдом, адже вирішують, що їм варто закласти в пустелі садок.

Крім реалій минулого, в тексті є і персонажі популярних радянських творів. У п'єсі «Место встречи изменить нельзя» – це іронічно названі Незнайка («супермен-вікінг»), Карандаш («художник-кічмен»), Самоделкін («матрос торговельного флота»), Мальвіна («девушка з

голубою волоснею»), Буратіно («просто поц»). Влучні визначення доповнюються їх поведінкою: ті, що «несли добре й вічне радянським дітям», б'ються, займаються сексом, лаються («Сінеглазка стоїть раком на півдорозі між уборною і общою залою, вона блює і співає. З ванни чути веселі звуки, издаваєміє Червоною Шапочкою. Хлопці гуляють. Не приймають участі в веселоцах тіки плачущий Незнайка, Мальвіна і Петрушка, мовчазний карлік у кепці. Мальвіна підходить до ридаючого Незнайки, і кладе йому руки на плечі, і пестить його. (...) Незнайка, кайфуючи, що його пожаліли, з усією силою б'є головою в стіну і ридає ще голосніше [254, с. 57–58]»).

У текстах Леся Подерв'янського чітко протиставлене українське та російське / «кацапське». Українське не завжди є кращим, але сприймається як своє, рідне, а отже, вагоме, російське – як негативне. Для опису сцени в п'єсі «Гамлет» автор знаходить такі слова: «Посеред сцени стоїть кацапське крісло, позбавлене художнього смаку. Над всім цим герб висить національний, на гербі зображено ведмедя. В одній руці в ведмедя молоток, а в другій – балалайка. Це символізує працелюбність і незакомплексованість тварюки [253, с. 11]». В цьому ж творі активізований російський національний тип. Гамлет своїми вчинками імітує варіант російської чоловічої поведінки, яку утворено з трьох фаз: вживання алкоголю, прояв насильства, глибоке каяття з філософськими роздумами про сенс життя: «Гамлет (потихеньку починає тверезитись). Ітогі падвєдьом: упиздив тата, / І мамку запиздячив з рідним дядьком. / Попиздив мебель ценную, герба / Національного хуйнув, / усюди смерть, розруха... / Не буду більше пити я!.. Хоч правда, / Яка розумная цьому альтернатива? / Ех, блядська Данія! Піздец всім сподіванням!.. [253, с. 14]».

Об'єкти висміювання в п'єсах – і російські філософські ідеологеми. В «Гамлеті» автор засобами сарказму, пародії та сатири піддає деконструкції

ідею російського богообранства й гуманізму, задекларованих, наприклад, у творчості Л. Толстого. Богоносцями в Леся Подерв'янського стають злодії, убивці, дегенерати. В той же час «не-людьми», «не-браттями» для «кацапського» Гамлета маркуються татари, негри, білоруси.

Переосмислює автор і тексти української класики, надаючи їм раніше не властивої семантики. Це деконструє нав'язаний колоніальною ідеологією іконостас. Така практика продуктивніша, ніж спроби перелицювати з комуністично-революційного на національно-революційне. Йдеться про письменників, творчість яких використовувалась як рупор політичних ідей (у «Кам'яному Долбойобі» дон Жуан «хрумтить кацапською баранкою» й цитує поезію Тараса Шевченка; твір «Сказ», у якому абсурд поєднано з актами насильства, сексу, починається епіграфом зі М. Стельмаха «Кров людська – не водиця»; у п'єсі «Свобода» алюзії на «Патетичну сонату» М. Куліша співіснують із матом, агресивною поведінкою, а саму свободу виражено через акт скидання музичного інструменту в прірву).

Деконструкція тоталітарної дійсності шляхом її абсурдизації присутня в прозі В. Діброви. Автор створює два типи суб'єкта цієї дійсності: героя, якого затиснуто в лабіринтах подвійних і потрійних стандартів імперсько-тоталітарної ідеології, та героя, який став зайвою людиною у просторі пострадянського часу. Об'єднує їх те, що, будучи виразниками системи, її опонентами, вони не можуть існувати поза нею.

Перший тип репрезентує персонаж Пельце (твір «Пельце»). Перебуваючи в заангажованому ідеологією просторі, серед кліше та штампів, він обирає позицію пристосуванства та компромісу, обираючи маски, за якими губиться його справжнє єство: «Невже це і є – Пельце? Не може бути. Я – маленький, пухкенький, а Пельце – великий, як шафа, і таємничий, як ті речі, що батьки ховають по шухлядах. (...) Чи, може, я – зовсім не Пельце, а просто Я [110, с. 16]». Автор послідовно доводить, що



серед карнавалу брехні, який існував у радянській реальності, залишається лише змінювати ролі й грати за нав'язаними правилами.

Інколи герої цього типу намагаються звільнитися від пресу, та їхні дії – лише імітація запозиченої поведінки. Під впливом ідеї свободи, сексуальної революції, про які дізналися з текстів пісень групи «Бітлз», вони пробують бунтувати, але бунт відбувається тільки на зовнішньому рівні: заборонені музика й читиво в підвалі, гітара й випивка під дешеві рибні консерви: «... одна стежка приводить Пельце в підвал, де він сидить, патлатий, з гітарою, повний полум'яних слів, перед пляшкою вина й бляшанкою рибних консервів [110, с. 19]». Ілюзія звільнення руйнується з наближенням першої загрози. В оповіданні «Why Don't We Do It in the Road» студент подорожує автостопом. У сумці він тримає книжку, у якій із великої літери написано слово «Бог». У тоталітарному суспільстві це означає свободу, налаштованість на боротьбу з системою.

Опинившись у відділенні міліції, він боїться, щоб книга не потрапила до рук міліціонера. Страх бути викритим паралізує бажання звільнитися. У цьому Т. Гундорова побачила «Сміховинно-швидке перетворення свободи на тваринний страх, студента на емісара, інтелігентська спроба перекладати міліцейську лайку на нормативну лексику, існування поруч із брутальною міліцейською реальністю і піднесеним щастям, що його породжують у душі пісні „Бітлів”, – усе це засвідчувало зловісну абсурдність так званого совкового світу [94, с. 119]».

Найвиразніше риси «зайвої людини», представника «задушеного покоління» проявлені в образі Бурдика з однойменного роману. Люди втраченого покоління залишилися на межі між непотрібністю відстоювати «щось» і боротися проти «чогось», та новою реальністю, яка не виправдала сподівань, бо, подарувавши ілюзію свободи, вона викреслила це покоління зі списку тих, хто міг нею користуватися.

Одчайдухи й шукачі правди, маленькі генії у межах ще меншого

антитоталітарного кола прихильників пережили час заборони й насильства, але стали неспроможними пристосуватися до реалій постколоніального суспільства, в межах якого геніальність розцінено як блазнювання, а сповідування світлих ідей як ще одну форму гри.

Бурдик – людина втраченого покоління, яке не спромоглося (а можливо, в тому й не було потреби) на подвиг шістдесятників. Воно полишило по собі лише фрагменти текстів, уривки пошуків правди й виходу за межі заблокованого суспільства заради того, щоби стати «гноєм історії», невизнаними геніями, маленькими особистостями й великими блазнями. Їх здібності перетворилися на алкогольну ейфорію, прагнення – на смерть під колесами тролейбуса (автор асоціює загибель Бурдика з образом старого пацюка, який «доповз до краю хідника і, не змінюючи траєкторію, пірнув під колеса глянсуватого „форда” [109, с. 99–100]»).

Епізоди з життя, смерть головного героя змальовані «як такий собі хвацько закручений прикол, відмазка, останній жарт того самого Бурдика [164, с. 219]». В цьому не тільки талант Діброва як письменника, спроможного трагізм світу виразити через іронічну оповідь про митця-невдачу, а і власне бачення свого покоління, представники якого перебрали на себе ролі юродивих, носіїв ознак недолугості суспільства.

Володимир Діброва, іронізуючи зі свого героя (з самого себе, покоління андеграунду), міфологізує його. На початку роману він скрупульозно перераховує речі й імена, за якими можна його ідентифікувати: «Карл Юнг та Фрідріх Ніцше (зразок політичного жарту), / „кілька в салаці” (консерва, дешева закуска), / „Більшовик” (пляшка міцного вина місткістю 0,8 літра. Вона ж „бомба”, „фауст-патрон” або просто „фауст”), / Герман Гессе, Діп-Папл, Дзен-Дао (прикмети духовності і вияв туги за „справжнім” життям), / різне (ціни на вино, деталь скрути та тиску, спалахи інтуїтивних прозрінь), / аматорські фотопортрети учасників масовки – Гурського (конформіст, викажчик),

Заремба (шкільний товариш), батьків, дітей Боровадянки (наскрізний персонаж жіночої статі) тощо, / турбота Партії про Уряд (жарт), / її блакитний светр... [109, с. 93]».

Образ Бурдика протиставлено іншим «продуктам» радянського часу, насамперед Боровадянці, яка змінює маски й ролі, щоби шпигувати, та пану Гурському, в якого «незворушна мармиза. Жодної оригінальної риси. Совітська штамповка. Людина на всі часи [109, с. 95]». Через ці персонажі В. Діброва активізує риси, притаманні для тоталітарно-імперського суспільства, – сексотство, пристосуванство, втрату моральності.

У першому розділі роману йдеться про дитячі та юнацькі роки Бурдика. Власного аналізу подій В. Діброва не пропонує, а через мислення персонажів передає абсурдність тогочасного життєустрою. Радянська людина не спроможна на самостійність, її голова заповнена штампами, втлумаченими їй з дитинства: «На наших очах піонер вчинив зраду. Сьогодні – це Демченко, завтра – Савченко, а післязавтра – вся країна Рад»; «Але ще краще – робити гарні вчинки. (...) Не всі ще так роблять. Звідси й недоліки. Але ми виявимо їх, навалимося гуртом і всіх до одного виправимо [109, с. 105, 107]».

Іронізує В. Діброва з реалій тогочасного життя і з вагомих для радянсько-імперської міфології постатей. Тезу про те, що в СРСР не існує сексу, автор спростовує сексуальними мареннями Бурдика, які закінчуються першою юнацькою ерекцією. В еротичному сні центральним персонажем стає Ленін, який, як дізнався герой, теж цим займався з Крупською. Він радить хлопцеві не боятися жінок, віддатися своїм бажанням.

У підрозділі «Бурдик рятує мову» В. Діброва торкається проблеми українського слова в радянському суспільстві. Інтернаціональна держава потребує єдиної мови, нею, за імперським міфом, є російська. Назва підрозділу іронічна. Бурдик починає вживати «репресоване більшовиками м'яке «л», знімає заборону на «г», замінює «кацапські» слова на українські,

але після погрози бути побитим як націоналіст, вирішує, що «безпечніше (...) нести слово не на майдан, де воно розчиняється й трощиться, а на папір [109, с. 170]». Відбувається заміна активного рятівника на письменника, який творить тексти, чекаючи на сприятливий час. Проблема двомовності активізована й на рівні автора / оповідача історії про Бурдика. Він констатує: «Лишатися українцем у місті – то надзавдання. Бо довкола все – іншомовне. Ні власного сленгу, ні термінології, ні лайок. Звичайно, лайки є, але ж вони всі татаро-монгольські! І будь-які спроби створити природне, національно-забарвлене середовище наражаються на опір. Навіть у родині. Як можна виховувати повноцінне потомство, коли жінка не хоче переходити на українську? Я до сина – українською, вона – російською [109, с. 184]».

Особливість переосмислення радянського періоду – ностальгічне забарвлення авторської іронії. Свого часу О. Ірванець назвав епоху тоталітаризму страшною і прекрасною одночасно. Така вона й у творах В. Діброви.

Колоніально-тоталітарна система потребувала авторитарної офіційної мови. Це пов'язано насамперед із формуванням однотипного колективного мислення, що виключає з мовлення індивідуальні знаки. Тоталітарна лексика базується на ідеологізованих кліше й стереотипах. Індивідуальність як ознака притаманна для національної мови. Українці, опинившись у просторі двомовності (російська – нав'язана імперським впливом і українська – заборонена, але автентична), вдалися до створення спонтанного мовлення, в якому поєдналися елементи обох мов – суржику.

На думку Т. Гундорової, «суржик – певний фокус, який відтіняє так звану норму мови, а також модель іронічної поведінки, в основі якої – аналогічний алогізм. Однорідні ситуації та характери, що їх продукує тоталітарне суспільство, виявляються не ідентичними, а дещо зміщеними один щодо одного. І цей зсув норми, алогізм аналогії – своєрідний танець макабр, через який просвічує минущість і зловорожість буденної масової

свідомості [94, с. 123]».

Незалежність принесла українській свідомості потребу переосмислення експлуатованих колоніально-тоталітарних цінностей. Стосувалася вона й мови. Письменники звертаються до двох форм індивідуального мовлення – національно-унормованого та ненормативного. У цьому полягала реакція на потребу переосмислення і деконструкції імперського минулого, що базувалися на іронії, самоіронії та «стьобові». Суржик, мат або інші варіанти ненормативної мови були найпридатнішими для цього.

Як відомо, Л. Подерв'янський розширив колоніальний мовний простір, застосувавши у своїх текстах мат. Інший представник київського андеграунду – Б. Жолдак – удається до суржику. У його прозі суржик є не самоціллю, а засобом донесення особливостей мислення «совдепівської» та «постсовдепівської» людини, абсурдності радянської дійсності. Мова творів Б. Жолдака також пов'язана з літературним матеріалом. Найчастіше за основу оповідань він бере анекдоти з радянського фольклору. Завдяки мові та використанню традицій української народної сміхової культури первинні тексти-анекдоти отримують нове національно-кolorитне звучання. Так на базі радянського, що заперечується й висміюється, народжується українське, щоправда, масове, неелітарне.

Герої Богдана Жолдака – найчастіше люди з народу, епізоди з життя яких зображуються з іронічною ніжністю. За смішним завжди заховано відчуття трагедії маленької людини серед божевілля навколишньої радянської дійсності. Одним із варіантів трагічної долі є образ колгоспниці з оповідання «Шше коле бульо красте грігх».

За анекдотичністю змальованої ситуації, що належить до сторінок чорного гумору, проглядається беззахисність сільської жінки, яка, можливо, не прагне високих ідеалів, не усвідомлює приреченості свого покоління, але у межах власного спрощеного до фізіологічних потреб простору існування спроможна побачити зло, яке сприймається як даність,

потреба часу (навіть власний проступ – крадіжка – є виправданою, коли поруч брехня суспільних масштабів, убивства).

У новелі «Заручник імперіалізму» Б. Жолдак на прикладі історії свого героя доводить, що вражені бацилою імперіалізму ніколи не зможуть вилікуватися. Перебуваючи перед вибором між фізичним та духовним рабством, – ГУЛАГом на Батьківщині чи фізичним / сексуальним за кордоном, – герой обирає перший і потрапляє до Сибіру. Розуміючи, що його чекає «одне й те ж кожен день: лісоповал і лісоповал: в холод, у хуртовину вали і вали сосни ті нескінченні [133, с. 258]», він задоволений вибором, бо йому з дитинства втлумачували: капіталізм – погано, а тут, де будується комунізм, – світле майбутнє. Ця думка в голові ув'язненого, змученого холодом і працею, сприймається як абсурд: «Бо, буває, як уявлю собі, в що вони могли перетворити мене в Парижі, якби я вчасно не повернувся, – страх навіть і подумати!.. [133, с. 275]».

Проблему неможливості позбутися колоніального минулого та вироблених стереотипів порушено в новелі «Відблиски». Б. Жолдак пропонує абсурдну, хоч реальну подію – студенти, які навчалися до незалежності України, мають перескласти іспит з української літератури. Двох друзів, котрі приходять на цей іспит, дивує те, що у приймальній комісії присутні ті самі викладачі, а в білетах зазначені ті самі питання, на кшталт дружні стосунки Сковороди з російською прогресивною думкою доби феодалізму. Студентам стає зрозуміло, що нічого не змінилося, крім антуражу, що з комуністично-радянського став національно-українським. У такій ситуації їм залишається брехати, і ця їх брехня викликає захват, а екзаменатор уписує в залікові книжки оцінки спотвореною українською мовою: «Ми водномить розгорнули матрикули, і в кожному через усі „задовільно“, „добре“, „відмінно“ стояло, перекреслюючи навкоси: „блискуце!“ [132, с. 299]».

Символічне навантаження в тексті мають кольори. Оповідь

починається з «бордельового» кольору, яким світиться університет. Події, що відбуваються згодом, підтверджують начиненість навчального закладу людьми – моральними повіями, які змінюють свою думку залежно від ідеології. Знакова кінцівка новели: «бордельовий» колір перетворюється на червоний, університет стає подібним на російський Кремль. Цим автор підкреслює, що українське суспільство залишається так само залежним, колонізованим духовно.

Доповнює контекст постколоніальної критики новела «Аве, Аверінцев». Герой твору присутній на виступі відомого теософа С. Аверінцева. Слухаючи доповідь, питання присутніх на конференції, він приходить до думки, що російська культура завжди виступала загарбником щодо української, привласнюючи її здобутки. Розмірковування героя / автора руйнують ряд міфологем, експлуатованих у Росії. Серед них і міф, за яким російський народ є Богошукачем. Потреба шукати власного Бога зумовлена тим, що російська нація ніколи його не мала: «...ми своїм Богом володіли колись. І він володів нами. ... А ви свого не мали ніколи [131, с. 85]». І для привласнення українського Бога утворює перспективу розуміння – духовності, а також культури, історії.

В оповіданні «Закаблуки» Б. Жолдак пропонує суміжні пари «українське – російське», «своє – чуже», «сексуальне – несексуальне», окреслюючи погляд головного героя на проблему колоніального становища України. Іван, опинившись у Москві, відчуває негативне ставлення до себе як носія українського слова: «Звертання ворожою мовою в імперіалістичній столиці часом бува самогубством [134, с. 21]», щоправда, і він вороже сприймає російське оточення. Ця ворожість набуває сексуального характеру: російські жінки сприймаються ним як непривабливий сексуальний об'єкт: «Але він уперше там (у Москві. – Ю. О.) за три дні побачив нарешті гарну жінку (українку. – Ю. О.), у Києві таких багато, а на чужині очі вмить голодніють [134, с. 21]». Зустріч двох

українських начал: чоловічого (Іван) і жіночого (героїня) – закінчується неконтрольованим сексуальним вибухом: «...вони зачепилися руками, вийшли, прийшли, дійшли, упали, сплелися, не розтуляючи долонь. За цей час між ними було багато українських слів, однак вони не те чули. Так, що вони побачили себе в квартирі її кращої подруги й пригадали насилу: – У мене ж репетиція! [134, с. 22]».

Поєднання сексуального і колоніального присутнє в оповіданнях «Не треба», «Маленький» із циклу «Колоніальні апокрифи». У першому творі автор доводить, що перетворення України на Малоросію, зміцнення імперської влади Росії відбулося завдяки українській сексуальній силі: Петро Перший завдячує своїй появі й великому зросту коханцю його матері – українському ченцю-велетню Григорію. Богдан Жолдак іронічно наголошує, що до Петра Росія була неосвіченою, не мала власної культури, в той час як Україна мала бібліотеки, вчених ченців при Лаврі: «... бо тоді в Московії не було жодного грамотного, царі хрестиками підписувалися, а єдиний з кебетою, Ломоносов, то тому навіть не було де навчитися, щоб потім стати головним на усю їхню орду знахарем – то й той по науку приїхав у Київ... [134, с. 185]». Пізніше Петро «усю ту Лавру разом зі студентами і професорами, разом з Києво-Могилянською академією переправив в Ленінград, щоби започаткувати свою науку (...) [134, с. 185]».

В оповіданні «Маленький» українська сексуальна сила також рятує імперську Росію: виходець з України Гришка Распутін допомагає сім'ї Романових, у якій були хворі на гемофілію. Руйнування імперії приносить російський гомосексуалізм. Богдан Жолдак стверджує, що «світова підерія» відправила Фелікса Юсупова звабити і вбити Распутіна. Саме ця подія спричинила загибель російського самодержавства. Сексуально-крамольній російській «підерії» автор протиставляє українську моральність, а також удається до дидактичного застереження: «До речі, нам, русинам, чия мораль тримається на козацькому кодексі честі, де за



мужолозство вирок був один – смертна кара, – нам треба в перехідний цей теперішній період бути дуже обережними, бо ми саме стаємо на ті ноги, на які свого часу не змогла стати Росія [134, с. 211]».

Попри оригінальність авторського тлумачення історії, що сприймається з певним застереженням, ці оповідання показують чітку позицію Богдана Жолдака щодо Росії. Її виражено різким протиставленням Росія / Україна – потворне (сексуальне збочення, імпотенція) / прекрасне (сексуальна активність, життєдайність).

Отже, постколоніальна чоловіча література орієнтована на переосмислення колоніального й постколоніального досвідів. В основу такого переосмислення найчастіше покладено деконструкцію імперської та постімперської міфологем. Постімперське вбирає у себе імперські «штампи», що існують у незалежній Україні як реконструйовані коди зі зміненими знаками без внутрішнього звільнення з-під тоталітарної влади. Ця тенденцію простежується у творчості Ю. Андруховича, С. Процюка, Є. Пашковського, митців київського андеграунду. Попри відмінність у поглядах (нативізм / вестернізація), їх об'єднує орієнтація на творення нової національної сутності української культури.

Творчість С. Жадана також репрезентує бунт проти «іншого», однак цей «інший» мислимий не так у рамках українського національного контексту незалежної держави, як наперекір йому. Тому «стьоб» над імперською радянською міфологемою у його прозі прочитується не як деконструкція, а як прихована реінкарнація, що веде до міфологізації.

Т. Гундорова маркує творчість С. Жадана поняттям «підлітковий комплекс», коли несформована свідомість існує у межах відкидання будь-якого авторитету, помноженого на бажання батьківської опіки: «В поезії Сергія Жадана чи не найяскравіше відбито травматичну підліткову свідомість посттоталітарного часу, автор переживає цей час як період безбатьківства, коли недовіра, ресентимент щодо минулого, яке виявилось

абсолютно безвартісним, продукує в підлітків агресію та зневагу до батьків [94, с. 167]».

Р. Харчук прочитує його прозу як суцільну епатажність: «С. Жадан, звичайно, може повторювати, що це не його країна і не його література, але подібні сентенції сприймаються як дешевий епатаж... [336, с. 214]». Якщо вірити самому авторові, він не сповідує «гру на публіку»: «Це не загравання з читачем. Мені нецікаво, умовно кажучи, когось шокувати чи епатувати [129, с. 18]». Цим можна було б «виправдати» антиукраїнський контекст прози у «хімерні» 90-ті С. Жадана як митця-підлітка, виразника межового покоління, однак не С. Жадана-«дорослого», який у 2006 р. перевидав власні тексти.

У романі С. Жадана «Депеш мод» присутні ознаки «бунтарського» тексту: гра з імперською-тоталітарною ідеологією (київський андеграунд), створення образу людини-маргінала – представника «алкогольно-наркотичної» субкультури (подібний персонаж є у текстах Ю. Шинкаренка), насичення лінгвобагажу матом (п'єси Леся Подерв'янського). Відмінність виявляється лише в мотивах використання зазначених ознак.

«Стьоб» над імперськими символами, найчастіше радянсько-комуністичними, має амбівалентний характер. Автор віддає данину часові, коли вдаватися до вкраплення у власний текст минулого досвіду було ознакою створення «нової» нарації, та робить це не заради неґації, а для протиставлення до сучасного як абсурдного безчасся.

Роман «Депеш Мод» чітко опозиціонує минуле та сучасне як простір алкоголю, наркотиків, сексу, до чого приречені персонажі твору через зруйнування колишньої системи цінностей. На творення нової для українця перспективи персонажі С. Жадана не спроможні. Поколінню 90-х (та й усім наступним) він пропонує ностальгійне занурення у радянський досвід, а провину за маргіналізацію перекладає на руйнування стабільної

системи Радянського Союзу (популярний до сьогодні міф): «...розвалена країна, розвалений фізкультурний рух, великі стернові проїбали найголовніше, як на мене, адже як не крути, а в Союзі були дві речі, котрими можна було пишатися – футбольний чемпіонат і ядерна зброя, тих, хто позбавив народ таких атракціонів, навряд чи чекає спокійна безтурботна старість, ніщо так не підриває карму як хуйова національна політика, це вже точно [128, с. 10]». Потреба в реінкарнації комуністичного минулого – лейтмотив усього роману. В межах історії пошуку друзів-маргіналів Собаки Павлова, Васі Комуниста, Карбюратора автор лобіює цей лейтмотив: його герої розмірковують про Маркса й Енгельса, обмірковують концепцію неокомунізму, порівнюють нікчемне сучасне (час капіталу) та ідеалізоване минуле.

С. Жадан вдається до повернення тоталітарної ідеології, виокремлюючи її знакові «міфи». З-поміж них особливу увагу зосереджує на двох: на «пролетаризації» свідомості та пошуку внутрішнього ворога. «Пролетаризація» свідомості реалізується через наголошувані переваги «робочих» професій над інтелігенцією. Образом Чапаєва С. Жадан міфологізує радянське родове робітництво, яке протиставляється до інтелігента (за вибором автора – найчастіше єврея і бізнесмена): «Представники сильних професій мають помирати красиво, це лише різна інтелігентська шлоїбень може захлинатись у помиях і мучитись від геморою, а справжні чоловіки, котрі стискають у своїх правицях ... важелі від основних механізмів цього життя – вони мають згорати на виробництві, героїчно падати (...) [128, с. 85]».

Внутрішнім ворогом для митця стає абстрагований у своїй багатовимірності (політики, бізнесмени, інтелігенти) образ деконструктивіста радянської мекки. Індивідуально він реалізується в персонажах Вови й Володі, які, працюючи в незалежній газеті, «постійно гнали на совок, можна сказати, що за гроші америкосів поливали гімном

нашу радянську батьківщину, нашу молодість... [128, с. 43]».

Образ людини-маргінала – не дивина для сучасної української прози. Раніше інфантилізм розглядався як «вимушена» позиція українця в межах колоніального простору, позначена роздвоєністю між своїм і чужим. Персонажі роману «Депеш Мод» і сам автор не мають комплексу «двійництва», вони орієнтовані на чуже й відкидання свого. Це простежується у запереченні незалежності й розумінні України як неприродно виокремленої з її «природного» середовища. Т. Гундорова вважає, що герої С. Жадана живуть потребою пошуку втраченого батька.

На роль віднайденого батька найчастіше пропонуються носії колоніального радянського досвіду, що втілюють «нормальне» життя з минулого: мертвий вітчим Карбюратора («...я не розумів у принципі Карбюратора, в тебе, казав я йому, такий прикольний вітчим-їбанат, що ти на нього женеш... [128, с. 77]»), добрий «мент» Микола Іванович, який рятує наратора у відділенні («...все-таки цей Микола Іванович не такий уже й гівнюк, гівнюк, звичайно, але не такий уже... [128, с. 70]»), батько Марусі («...тоді вона викидала за вікно всіх своїх випадкових гостей, примушувала їх забирати разом із собою порожню тару і недорізану варену ковбасу, висипала через квартиру бички (...) одним словом – згортала декорації і поверталась до нормального життя, в якому був тато-генерал, збройні сили республіки... [128, с. 129]») або його символічний замітник – бюст Молотова («...Маруся в фірмових драних джинсах і футболці з роллінг стоунз і Молотов, член цк, старий гедоніст, любитель коктейлів – ближче до неба, хай усього лише на кілька метрів, але – ближче [128, с. 145]»).

Ненормативна лексика в текстах письменників 80–90-х років була засобом розширення наративного радянського простору задля подолання нав'язаних системою штампів і кліше. Лайка присутня й у романі С. Жадана. Однак не варто погоджуватися з думкою Я. Голобородька, який

«виправдовує» появу ненормативної лексики в творчості автора «Депеш Мод» самою культурною ситуацією в Україні та визначає її присутньою ознакою постмодернізму: «Хоча чому ж вона ненормативна, якщо без неї не обходяться майже всі, точніше, майже усі без неї просто-таки не можуть обійтися... [76, с. 67]». Вживання мату С. Жаданом є самоціллю (йому просто подобається так говорити), а не слугує засобом деконструкції.

С. Жадан осмислює і радянське бажання, і відштовхування Заходу. Його герої отримують радянізований варіант забороненого Заходу, «набитий фальшивим „депешмодом” і гугнявим дубляжем крадених американських фільмів по „Теніс-Центру”, не вартий навіть двадцяти вільноконвертованих доларів... [117, с. 18]», заражені бажанням потрапити до нього. Це реалізується в символічному образі слимака, що «починає відповзати від нас на Захід – на інший бік платформи. Я навіть думаю, що цієї дороги йому вистачить на все його життя [128, с. 225]».

С. Жадан у межах «підліткової» інфантильної свідомості вдається до реінкарнації імперського минулого, міфологізації його знакових атрибутів, шляхом опозиційності недолугого сучасного та оазисного радянського. Висунуті вище зауваги іманентні не тільки для роману «Депеш Мод», але й для інших прозових та поетичних текстів письменника (особливо це стосується твору «ANARCHY IN THE UKR»).

Творчість С. Жадана найчастіше співвідносять з авангардним дискурсом в українській літературі. Однак із цим важко погодитися. Як відомо, осмислення культурного минулого відбувається або через використання його елементів шляхом об'єднання їх у нові комбінації (постмодерністська практика), або на основі відкидання минулого, намагання створити щось абсолютно нове (авангард) [16, с. 18].

Отже, для авангардної мистецької практики властива опозиційність до минулого, «що спонукає до фетишизації новизни [30, с. 33]». Творчі експерименти С. Жадана не вкладаються в контекст «новизни». Розірваність

мислення, що в тексті проявляється як комбінування міркувань / філософствувань персонажа з абсурдними діалогами, насиченість його візіями (алкогольними чи наркотичними), вживання лайки та гра з ідеологічними реліктами, не мають нічого такого, чого українська література до цього не знала (до цього вдавалися модерністи, авангардисти на початку ХХ ст.). С. Жадан намагається створити простір культурної опозиції до минулого («поганий Сосюра»), однак він одночасно заперечує сучасне, міфологізуючи попередній радянській досвід.

Амбівалентна природа його бунту не дає змоги цілковито співвіднести (акценти робляться саме на прозі) його тексти з авангардним або неоавангардним дискурсом останніх років ХХ ст., як і робити здогад про модифікований (авторський) варіант цього явища. Пафос авангарду націлений на опозицію задля продукування нового сенсу, в ньому немає місця ностальгії за минулим, а тим паче прихованій реінкарнації й міфологізації попередніх структур, що простежується в текстах С. Жадана.

## ВИСНОВКИ ДО П'ЯТОГО РОЗДІЛУ

У розділі проаналізовано низку текстів, що репрезентують антиколоніальні та постколоніальні стратегії чоловічого реагування на імперський дискурс.

Виявлені наступні чоловічі стратегії спротиву імперській експансії:

- **стратегія роздвоєння, в якій автор обирає маску «крутія»**

Світогляд І. Котляревського був позначений комплексом двійництва: орієнтування на Російську імперію і прагнення національної ідентичності. Вибір героя-крутія / письменника-крутія уможлилював гармонійне співіснування двох взаємозаперечних дискурсів – колоніального й антиколоніального. В «Енеїді» та «Москалеві-Чарівникові» автор формує чоловічі національні типи: Еней – героїчний засновник нації, який водночас характеризується інфантильною зверхністю через імпульсивну

статеву й гастрономічну могутність («Енеїда»), та Михайло – представник патріархального світу, для якого притаманні раціональність і моральність («Москаль-чарівник»).

Стратегія раціональної «мінливості»: «корисна мінливість» В. Винниченка – це поєднання логічно виваженої зміни політичних орієнтирів, метою яких була оптимізація колонізованого становища України (подеколи й приховане бажання позбутися цього статусу); поєднання культивованої власної особистісної винятковості зі спробою перебирання на себе ролі пророка, якого не сприймає рідний народ (звідси закріплена за письменником у сучасному літературознавстві іпостась «пророка не своєї Вітчизни»).

- **стратегія міфотворчості, за якою автору призначена маска «пророка»**

В українській літературі пошевченківської доби творчість П. Куліша активізує потребу в переосмисленні минулого (української історії, текстів попередників). Відкидаючи стихійно-містичне пророцтво Т. Шевченка, письменник пропонує власний «раціональний» візіонізм. Ще один варіант раціонального пророцтва – поема «Мойсей» І. Франка. Вона позначена авторською потребою осмислити власний життєвий шлях, а також містить візіонерсько-пророчу утопію, у якій осмислюється у межах алюзійного простору «єврейський народ – український народ» неоптимістична перспектива майбутнього України з огляду на її колонізований статус.

Стратегію міфотворчості, коли автор обирає місію бути «пророком своєї землі», знаходимо в творчості М. Хвильового (пророцтво як перформанс – «театральне самогубство») та В. Стуса (герметичне пророцтво – відсторонене сходження на власну національну Голгофу).

Пророчі інтенції знаходимо й у текстах представників

«Житомирської прозової школи». Окрім того, своєю творчістю вони активізують нативізм та контракультурацію, тим самим опозиціонуючи до постмодерного дискурсу в українській літературі. Кожен із житомирців обирає свій шлях опору: орієнтальний світ «країни бароко» В. Шевчука; амбівалентна «ідеологія» В. Даниленка; апокаліптичне пророцтво Є. Пашковського.

**- стратегія блазнювання, де автор одягає маску «блазня»**

Ця стратегія оприявлюється як захист та шлях саморуйнування (П. Тичина); блазнювання як деконструкція імперського (представники «Бу-Ба-Бу», «Київської іронічної школи»); блазнювання як міфологізація імперського (С. Жадан). Близькою до стратегії блазнювання є модель презентації українського національного крізь призму «несерйозного»: національне як сексуальне (О. Ільченко і його невмирущий козак Мамай), як архетипно-екзотичне (О. Гончар і його образ історичної екзотики – Собор).



## Розділ 6

### ЖІНОЧІ НАРАТИВИ В ДИСКУРСІ КОЛОНІАЛІЗМУ Й ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ

#### 6.1. Антиколоніалізм у драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки

Драматичні тексти Лесі Українки важливі для української культури не тільки як літературні шедеври, а і як явища, що дозволили утверджувати «європейскість» України через зображення українського як органічно європейського, а не «іншого», ототожненого з російським, а отже, азійським типом культури. У розв'язанні проблеми національної самоідентифікації українців вона не тільки відстоює потребу національного визволення, а й удається до опонування російському колоніальному дискурсові. У цьому контексті особливої уваги заслуговує драматична поема «Бояриня», в якій апробовано національний наратив модернізму й заявлено антиколоніальну позицію.

Антиколоніальний дискурс присутній не тільки у художній творчості, а й в епістолярії Лесі Українки. Варті уваги її листи до М. Павлика, М. Кривинюка та інших представників тогочасної інтелігенції, де вона викладає свій погляд на українсько-російські відносини, вдається до порівняння України з іншими європейськими країнами.

Та свобода, яку вона бачить за кордоном, спричинює біль, адже її Батьківщина перебуває у колоніальному ярмі. У листі до М. Косача зізнається, що у Відні – «вільнішому краї» – на неї накочується гірка туга, яка супроводжується візіями: «Мені не раз видається (ти знаєш, як розвита у мене „образна” думка, – отже, не здивуєшся), мені видається, що на руках і на шиї у мене видно червоні сліди, що понатирали кайдани та ярмо неволі, і всі бачать тії сліди, і мені сором за се перед вільним народом [320,

с. 68]». Про сором за «невільне» становище України, який відчувала Леся Українка, йдеться у спогадах сестри – Ольги Косач-Кривинюк, поданих у науково-документальному дослідженні «Леся Українка. Хронологія життя і творчості».

Антиколоніалізм драматичних поем Лесі Українки тісно переплетений із феміністичними ідеями. Її емансипованість, дієвість стала викликом маргінальності тогочасного українського чоловічого світу. Як зауважує М. Шкандрій, творчість письменниці була націлена не тільки проти імперської російської сваволі, а й української патріархальності. Не дивно, що носієм національної сили в «Боярині» є головна героїня Оксана, яка спромоглася на «бунт української жіночої мужності проти пасивної чоловічої ролі [149, с. 234]».

Активність героїнь Лесі Українки зумовлена її життєвою позицією. Вона ніколи не ухилялася від труднощів, завжди була налаштована на дію. В листі до М. Павлика мисткиня відкидає його пропозицію перебраться до Галичини, що покращить її матеріальне становище, адже для цього потрібно відмовитися від політичної діяльності: «Ні, друже, спитавши по щирості своєї душі, я не можу обіцяти, що буду жити на вільнішій землі тихше, ніж жила на зовсім поневоленій. Коли моє здоров'я, мій невеликий хист, мій замало розвинений інтелект, моя життям пригнічена енергія не дали мені стати тим, чим повинна б я бути і чим ніколи не стану, то се моє нещастя, але не моє бажання, і миритись з тим я не хочу, ні, я ще хочу боротись [321, с. 65]».

У драматичній поемі «Бояриня» розвінчується міф про можливість реалізації українців як нації у колоніальній залежності, з очікуванням зміни ситуації у масці покори. Носієм цього міфу є Степан. Про свого батька, від якого успадкував боярство й ставлення до України, він говорить:

...Чужим панам служити в ріднім краю

він не хотів, волів вже на чужині  
 служити рідній вірі, помагати  
 хоч здалека пригнобленим братам,  
 єднаючи для них цареву ласку [318, с. 103].

Зауважимо, що подібну позицію декларує адвокат Мартіан з однойменної драми Лесі Українки. На закиди дочки Аврелії, яка звинувачує батька в пасивності, він відповідає:

Колись і я так думав,  
 але й громада наша, й сам єпископ  
 мене запевнили, що більше значить  
 для церкви ся моя таємна служба,  
 ніж якби я пішов хоч і на смерть [319, с. 369].

Фальшування та «маскарад» Леся Українка заперечує як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівнях. Оксана не розуміє потреби чекати на ласку царя, як це робить Степан, переодягатися у російське вбрання, запроваджувати у своїй сім'ї російські звичаї. Одягнутися як московка для жінки означає втрату національної ідентичності й сексуальності:

Так, матінко. То я... собі гадаю...  
 коли б я не спротивилася часом  
 Степанові в такій одежі... [318, с. 117]

Протиставлення одягу як фальшивої маски та внутрішнього світу як справжнього єства присутнє вже в ремарках першої дії: «Степан, молодий парубок у московському боярському вбранні, хоча з обличчя його видно одразу, що він не москаль [318, с. 97]».

У контексті Оксаниної непокори назва драматичної поеми звучить іронічно й водночас трагічно. Трагедія героїні в тому, що вона – заручниця нав'язаної їй ролі боярині, яка кодує в собі національну та статеву дискримінацію. Ставши бояринею, Оксана позбувається права на

ідентифікацію як українки й можливість бути незалежною у чоловічому світі. Втрата національного простежується й на вербальному рівні. Оксана змушена пристосовуватися до перетвореної на російський лад форми власного імені, а у фінальній сцені мати Степана підкреслено називає її бояриною: «Отут боярину посадовіть / та й можете вертати до роботи [318, с. 149]».

Трагізм героїні драматичної поеми в тому, що вона програє передусім як жінка. Тільки любов і потреба бути коханою, відданою своєму почуттю не дозволяють їй покинути чоловіка й повернутися в Україну. З часом вона розуміє, що її обранець не вартий любові. В контексті цього останні слова, що говорить Оксана до свого чоловіка, звучать іронічно:

*Оксана*

(підводиться й прихиляє його до себе)

Ні, любий, ти на світі потрібніший,

тобі ще є про що й про кого дбати.

Борцем не вдався ти, та після бою

подоланим подати пільгу зможеш,

як ти не раз подав...На бойовиську

не всі ж померли, ранених багато...

поможеш їм одужати, то, може,

колись там... знов зібравшись до бою,

вони тебе згадають добрим словом...

а як і ні – не жалууй, що поміг [318, с. 159].

Цю ситуацію слушно прокоментував Р. Веретельник: «Степанове боягузливе розв'язання Оксаниної кризи розчаровує її, стає остаточним і вирішальним фактором її поразки. Сподівання любові й вимога дотримання зобов'язання є найбільш уразливою рисою всіх героїнь Лесі Українки [52, с. 47]».

Неоднозначна позиція Оксани щодо кровопролиття. У Степанові її

найперше приваблює те, що його руки не знають крові:

*Оксана*

Так. Не раз, вернувшись з походу,  
Лицарство з нами бавиться при танцях.

Простягне руку лицар, щоб узяти

Мене до танцю, а мені здається,

Що та рука червона вся від крові,

Від крові братньої... Такі забави

Не веселять мене... Либонь, ніколи

Не прийняла б я персня з руки

Такого лицаря...

(Гладить йому руку.)

Оця рука

Від крові чиста [318, с. 110].

Коли виникає потреба підтримати повстання Дорошенка, вона вимагає допомоги від чоловіка, засуджує його й себе за пасивність:

От, здається, руки чисті,

Проте все мариться, що їх покрила

Не кров, а так... немов якась іржа...

Як на старих шаблях буває, знаєш? [318, с. 156].

Оксана розуміє, що ні розсудливість Степана з його позицією покори, ні войовничість брата Івана не дадуть очікуваних результатів. Вона потрапляє під тиск імперського-чоловічого та патріархально-чоловічого, а також у ситуацію вибору між роллю відданої дружини, що унеможливорює реалізацію національного «я», веде до колоніального, маргінального існування, та жінки, яка ладна відстоювати право національної незалежності, а отже, втратити гармонію в родині. Обидві позиції вимагають від Оксани жертви. Єдиним виходом із ситуації стає смерть / мовчання як містичний простір бажаної свободи. Екзистенційний

вибір смерті притаманний не лише для головної героїні драматичної поеми «Бояриня». Смерть через самогубство обирає Антей (драма «Оргія»), не бажаючи, щоб його хист служив імперській системі, смерть через мовчання – Кассандра з однойменної драми, не маючи змоги врятувати свою Батьківщину. За спостереженням Л. Демської, герої Лесі Українки «самотні, і їх знищує власна ж свобода. Біля них немає рівної їм особистості, свобода якої одночасно була б і джерелом їхньої свободи, і межею. Відсутність рівного корелята внутрішньої ситуації призводить до екстремальної ситуації, де більшість виходів можлива тільки у смерть чи божевілля [107, с. 57]».

Особливістю антиколоніального дискурсу Лесі Українки є те, що вона завжди потребує «чужого» простору, щоб утвердити власне національне «я». Це стосується не тільки текстів, у яких використано неукраїнську тематику. В «Боярині» патріотизм Оксани випростовується лише тоді, коли вона переїздить із чоловіком у Москву, тобто опиняється зовнішньо, а не тільки внутрішньо, в імперському середовищі.

Модерністська драма Лесі Українки містить не тільки антиколоніальні інтенції, а й реалізує її шлях до самої себе. Відбувається внутрішня еволюція від нав'язаної патріархальним світом «української жіночої архетипності» («Українка») до модерного жіночого самоусвідомлення в колоніальному просторі (Лариса Косач). Така видозміна оприявлена в стратегії героїні-пророчиці й мовчальниці, екзистенційним вибором якої стає смерть.

## **6.2. Реінкарнація української жіночості у творчості О. Теліги**

На початку ХХ ст. Україна втратила значну кількість інтелігенції через масове знищення, а також вимушену еміграцію. У 20–30-ті роки відомим осередком еміграції була Прага. Свідомість старшого покоління емігрантів формувалася в Україні, молодше виробляло її на чужині.

Неоднаково представники цих поколінь бачили майбутнє української нації. Старше покоління не розуміло подій, що розгорталися на початку ХХ ст., вважало марною індивідуальну боротьбу за визволення України. Молодша генерація базувала свої ідеї на філософських доктринах А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, що формували культ національного героя, здатного до реальної і метафізичної боротьби (розвиток тези Лесі Українки «слово-зброя» у поетичній творчості).

У 1929 р. молодь об'єднується в літературну групу «Танк» (Варшава), до якої увійшли Н. Левицька-Холодна, Є. Маланюк, Л. Чикаленко та ін. Однак вона проіснувала недовго. Причиною розпаду «Танка» була нищівна критика Д. Донцова й ідеологічні непорозуміння всередині групи. Через деякий час «танківці» створюють угруповання «Ми», куди увійшли й О. Теліга, А. Крижанівський, Б. Ольхівський. Під впливом Д. Донцова пізніше «Ми» залишать Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Теліга, які разом з О. Ольжичем формують «вісниківську квадригу». На думку В. Пахаренка, «у той час українська громадська думка у вільному світі перебувала значною мірою під впливом двох конкуруючих концепцій: 1) драгоманівсько-винниченківського соціал-демократизму; 2) донцовського інтегрального націоналізму із симптомами авторитаристського світобачення [250, с. 22]».

Молодше покоління еміграції отримало назву «Празька школа». Щоправда, то не була єдина літературна група з чіткою організацією, ідеологічною платформою. Представники діаспорного літературознавства до сьогодні по-різному ставляться до «Празької школи». Ю. Шевельов уважав, що об'єднавчим для «пражан» були політична й естетична ідеології, хоч кожен із них мав свою творчу манеру. На противагу до нього Б. Рубчак переконує в наявності спільної для багатьох «пражан» стилістики й ідеологічної платформи.

Особливе місце серед «пражан» належить О. Телізі, на творчість і

життя якої найбільше вплинули ідеї Д. Донцова про відродження української нації через утворення дієвої аристократичної верхівки, що складатиметься з української інтелігенції, буде орієнтована на Європу. У цьому Г. Грабович побачив феномен «вісникізму», базований на ідеї войовничого українського націоналізму Д. Донцова, що мав вплив не тільки на «пражан», а й на наступних представників еміграційної літератури [81].

Д. Донцов намагався міфологізувати О. Телігу після її загибелі, стверджуючи її мужність і силу, рівну до чоловічої, й відьомську жіночу сутність, яка імітує голос біблійних пророків: «Тут з неї говорить пророчиця-вістуня, яка бачить лихо, неминуче, як удар Божого бича по спантеличеній, здурнілій людськості, і яка знає своєю великою інтуїцією – і свого народу, і своє власне призначення в цій завірюсі [311, с. 433]». До такої міфологізації вдавалися й інші дослідники, розглядаючи творчість О. Теліги тільки в контексті сильної особистості, героїзації. Наприклад, в одній із перших спроб аналізу «Празької школи», здійснених у пострадянському літературознавстві, йдеться про те, що в поезії О. Теліги «вимальовується яскравий образ вольової людини, відданої ідеям національного відродження України, життєлюб, морального максималіста, апологета загальнолюдських цінностей [166, с. 98]». Автор дослідження, напластовуючи означення-характеристики, з часом забуває, що мова все-таки про жіночу поезію, ліричну героїню, замінюючи жіночу стать на чоловічу – «життєлюб», «максималіст», «апологет». Беручи до уваги погляди О. Теліги на жінку, висловлені в публіцистиці й поезії, логічніше міркувати про те, що вона відродила в українській літературі жіночу сутність, створивши амбівалентну, екзальтовану жінку-героїню. Так уважає і М. Ільницький: «Поезія Олени Теліги – поезія жіноча у всьому – у спонтанності почувань, граційності, не чужій легкого кокетства. У власних вчинках вона прагнула бути героїнею власних



віршів... [161, с. 206]».

Творчість О. Теліги на сьогодні потребує постколоніального прочитання, адже вона одна з небагатьох письменниць спромоглася врівноважити у своїй поезії жіноче письмо з національним пафосом, антиколоніальним спротивом, які найчастіше були винятково чоловічою прерогативою, а якщо й з'являлися у жіночому тексті, то з обов'язковою імітацією чоловічого голосу (народницька поезія Лесі Українки з першої збірки «На крилах пісень»). Відкинувши роль жінки-андрогіна, яка нав'язувалася українській письменниці (чоловічі псевдоніми, імітація чоловічого стилю), вона замінила «андрогінний маскарад» образами ліричних героїнь, у нарації яких національний пафос, антиколоніальний бунт поєднуються з наскрізною жіночістю (це жіночий пафос, жіночий бунт, жіночий героїзм). О. Теліга у власній національній концепції комбінує вагомі для неї категорії – «Україна» й «чоловік». Напротивагу до чоловічого бачення, де поєднання «Україна» й «жінка» найчастіше отримує негативне навантаження (відбувається злиття цих понять у різноваріантні комбінації: «Україна – жінка – повія», «Україна – жінка – покритка», «Україна – жінка – мати, яка вбиває своїх синів»), у поезії О. Теліги розуміння Батьківщини, любов до неї нерозривно поєднані з любов'ю й відданістю чоловіку. Тому в окремих поезіях любов до України, фігуруючи в контексті кохання до чоловіка, отримує еротично-сексуальну інтонацію.

Формування українського національного жіночого героїзму в житті й творчості О. Теліги, вихованої у російському середовищі, відбувалося під впливом її знайомства з Україною (українським селом, що стало протиставленням до російськомовного Києва) під час таємного переїзду з матір'ю за кордон до батька 1923 року; конфлікту з російськими монархістами, коли Олена стала на захист української мови; співпраці з ОУН, де вона «стає провідником мистецького товариства „Зарево”,

лектором на вишколах організаційного активу організації, студіює як емігрантську літературу, так і ту, що надходить із совєцької України, укладає антологію української патріотичної лірики „Буде буря”... [325, с. 46]».

По-особливому аналізувала О. Теліга сучасних для неї чоловіка й жінку, що засвідчують публіцистичні праці. Образ чоловіка-лицаря вона формує на чіткому протиставленні між чоловічим типом минулого й сучасного. Приклад героїзму для неї – представники козаччини, які вміли боротися за свою Батьківщину й з честю вмирати за неї. У реальній історії – це І. Богун, у літературі – Іван з «Боярині» Лесі Українки. Прихильно ставилася й до постаті М. Хвильового, який «відчув цілою істотою, що лише прикладом великої цивільної відваги і безкомпромісовости, аж до смерті, можна впливати на думку свого оточення так, щоб воно із суцільної маси льокеїв обернулося в націю, варту своїх великих героїв [311, с. 94]».

У статті «Сила через радість», у якій найбільше помітний вплив теоретичних розмірковувань про націоналізм Д. Донцова, йдеться про те, що в сучасному для О. Теліги часі лицаря все частіше замінює тип «культурно-розважливого комбінатора», який «ніколи не рве вузли, тільки завжди хоче їх помалу і обережно розплутувати [179, с. 93]».

Аналізуючи чоловіків, протиставляючи їхні різні типи, письменниця утверджує провідну їх роль в українському націотворенні. Саме така позиція пояснює уявлення О. Теліги, якою має бути жінка. Найширше це бачення представлене в статті «Якими нас прагнете?». Міркування щодо жіночої суті вона розгортає в опозиції між своїми уявленнями про неї і тогочасними чоловічими версіями, оприявленими в поетичних текстах.

В українській літературі О. Теліга побачила три варіанти жіночого типу: жінку-рабиню, жінку-вамп, жінку-товариша. Два перших, «незважаючи на свою нібито протилежність, властиво кажучи, є тим самим

типом жінки, що з'являється лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова [311, с. 82–83]», третій характеризується різкістю й енергійністю. Жодний з них не задовольняє письменницю, адже образи жінки-рабині й жінки-вамп не передбачають поваги до них, а жінка-товариш – чоловічої любові. Такі жіночі типи бачить О. Теліга в творах М. Гоголя, В. Винниченка, У. Самчука та інших.

Обурює її й протиставлення у чоловічій поезії української жінки, найчастіше безсилої й безвладної, жінці-чужинці – вільній, гордій, яка потребує завоювання та пошани. Дивується сучасному їй чоловікові, який дорікає українській жінці в пасивності й сам готовий стати рабом «чужої цариці»: «Але коли мужчина зневірився в українській жінці за її вдачу „рабині”, коли він з такою погордою, зрештою – заслуженою, ставиться до жінок, що дозволяють себе брати в ясир першому-ліпшому наїзникові, то яке оправдання має мужчина для себе, коли маніфестує своє бажання бути рабом чужинки... [311, с. 86]». Таким риторичним запитанням О. Теліга порушує важливий аспект чоловічого українського мислення, сформованого під впливом довготривалого поневолення. Неможливість захистити свою жінку / матір / Батьківщину спричинює психологічний дискомфорт. Захисною реакцією на це стає прагнення перемогти свого поневолювача через сексуальну зверхність над його жінкою – звідси комплекс бажання «цариці». Цей комплекс є інверсією комплексу завойовника, який також самоутверджується через насилля над жінкою поневоленого.

Критикує О. Теліга й тогочасне жіноцтво. У статті «Сліпа вулиця» вона виступає проти культивування у жіночих виданнях спотвореного образу жінки, який утворено «з мішанини сахарину, дешевих парфумів, гірко-солодких сліз і химерних настроїв... [312, с. 80–81]». Не визнає і феміністичних ідей, асоціюючи їх із амазонством, а отже, втратою

справжньої жіночості, імітацією чоловічого стилю поведінки, й апробованого у чоловічих текстах образу жінки-матері, яка, вдаючись до збереження родинного вогнища через прив'язування до себе синів, стає перешкодою визволення української нації й формування її як самостійного утворення. О. Теліга вважає, що мати має бути націлена не на утримування біля себе сина, але на виховання його національним героєм.

Зауважимо, що про таку жінку-матір веде мову О. Кобилянська у відчиті «Дещо про ідею жіночого руху» на виборах «Товариства руських жінок на Буковині». Для неї мати має бути повноцінною партнеркою чоловіка (ця «повноцінність» досягається через отримання жінкою освіти), а в разі його втрати – спроможною виховати своїх дітей справжніми лицарями: «Мужчини тоті знають, що жінка, котра озброєна фаховим образованием, котра годна своїми власними силами заробити на себе, становить сама собою велику силу, годна стати їм підпорою, навколи б і їм забракло здоров'я й сили до борби за існування! Годна повести тоді і сама дітей своїх до цілі, не вгинаючись під вагою нужди так, як угинаються тепер бідні вдовиці-матері, щоб випровадити діточок своїх „у люди“; годна виробляти з них тверді, кріпкі, чисті характери, сильні, немов леви! А теперішні часи вимагають таких характерів [178, с. 132]».

Прикладом нового типу жіночості, яким захоплюється О. Теліга, є образ Аглаї з роману М. Хвильового «Вальдшнепи», жінки з текстів Гамсуна, Ібсена, в яких є поєднання «жіночості з мужністю, а коханки з товаришем [311, с. 92]». Це, за твердженням письменниці, робить із жінки людину, впливає на чоловіка, викликає його любов і пошану. Стараннями О. Теліги в українську літературу було введено справжню українську жінку – не амазонку з набором чоловічих рис і не рабиню, призначення якої лише вдовольняти чоловічі бажання. Її жінка гармонійно поєднує у собі шал коханки, здорове материнство, спроможність у хвилини небезпеки стати поруч свого чоловіка на захист власної родини й всієї

нації.

Розуміння жіночої суті письменницею закумуляовано в її поетичному доробку. У статтях, створюючи образ жінки, О. Теліга апелює до розумово-логічної сфери. Емоції, теоретичні міркування мотивуються ідеєю-фікс – потребою боротьби за українську націю, що визначає дидактичну мету – формування героїчного мислення у чоловіків і жінок. У поезії, на відміну від публіцистики, відкриваються підсвідомі структури, тому лірична героїня (образ нової жінки / самої авторки) більш амбівалентна, парадоксальна в мисленні, екзальтована, драматично напружена.

У поезії О. Теліги жіноча сутність проявляється не як самодостатнє явище – «річ-у-собі», а як гармонійне доповнення до чоловічого єства, його життєдайна сила. За потреби національного героя, жінка стає чоловічою підтримкою, душевною і тілесною оазою або криницею, з якої п'є чоловік-лицар:

Не зірвуться слова, гартовані, як криця,  
І у руці перо не зміниться на спис.  
Бо ми лише жінки. У нас душа криниця,  
З якої ви п'єте: змагайся і кріпись! [311, с. 20].

Жіночий світ О. Теліги визначений чоловічим, однак у ньому й натяку немає на рабську залежність. Вона – горда партнерка свого чоловіка на всіх рівнях: побутовому, сексуальному, національному. Крім того, О. Теліга обирає найкращого зі світу чоловіків – героя, який не принизить її. Слабкий і агресивний чоловік не має місця у системі її «любовних координат»:

Я руці, що била, – не пробачу –  
Не для мене переможний бич!  
Знай одно: не каюсь я, не плачу,  
Ні зідхань не маю, ні злоби.

Тільки все у гордість замінила,  
Що тобою дихало й цвіло... [311, с. 15].

Торкається О. Теліга в поезії й жіночої сексуальності. В українській літературі існувала традиція замовчування сексуальних потреб людини. Така позиція визначена комплексом «ідеального борця». Говорити про свою сексуальність – означало принизити себе, спотворити образ героїчної особистості, націленої на рятування Батьківщини. На відміну від такої традиції, лірична героїня – жінка, яка знає своє тіло, не боїться власних бажань, не відмовляється від них навіть у найскладніший період для себе й своєї країни. У поезії «Сонний день» відбувається гармонійне поєднання двох екстазів: жіночого, викликаного коханням з чоловіком / до чоловіка, й національного:

Голос твій затремтів, мов птиця,  
Під потоком палаючих слів  
Про козацькі степи й станиці,  
І про все, що лише присниться  
Не на рідній землі. / (...)  
Снів нема! Ми б летіли в гори,  
В височінь, аж на соняшній шпиль,  
Бо під ним всю пекучу змору  
Захлисне і напоїть море, –  
Чорне море, мов хміль! [311, с. 12].

У творчості О. Теліги любов до Батьківщини поєднана з любов'ю до чоловіків. Можливо, це пов'язано з її життям: «відкривали» Україну для неї, формували її національно орієнтований світогляд саме чоловіки (батько, М. Теліга, Д. Донцов). Ця любов завжди дієва, лірична героїня пафосна й нестримна в своїх закликах:

Зметемо вогнем любови межі.  
Перейдемо убрід бурхливі води,

Щоб взяти повно все, що нам належить,

І злитись знову зі своїм народом [311, с. 17].

Вона прагне змагань за Україну поруч свого героя, передчуває їх обопільну героїчну смерть, мріє, щоб Бог дав їй «гарячу смерть – не зимне умирання [311, с. 26]».

У своїй громадянській ліриці О.Теліга не вдається до імітації чоловічої стилістики. Її лірична героїня сповнена суто жіночою мужністю, яка, на відміну від чоловічої, має не аполонівський, а діонісійський характер. Поезія О.Теліги багата на символічні образи гарячого вина, палаючої лампади, сонця і блискавиць, що надають їй особливої жіночої сексуальної енергетики.

Колаж антиколоніального, національного та внутрішньо-жіночого розуміння цих процесів дозволяють номінувати стратегію репрезентації О.Теліги як сексуальної, коли жінка пропонує колонізованому чоловічому світу партнерство, ламає стереотип розуміння жіночого, коли сексуальне отримує позитивний аксіологічний вимір (продовження роду / нації у межах сильних кодів чоловічого й жіночого).

### **6.3. Активізація жіночого й чоловічого національних генотипів у романі «Маруся Чурай» Л. Костенко**

Ліна Костенко належить до українського літературного феномену – поетів-шістдесятників. Дбаючи про відродження в українському мистецтві інтелектуального дискурсу, шістдесятники звернулися до проблеми історичного формування української нації завдяки актуалізації історичної пам'яті, яка з часом мала би трансформуватися у пам'ять національну – шляхом усвідомлення певної спільності людей себе нацією. Шістдесятники розуміли шкідливість творення загальної для всіх історії у межах радянської тоталітарної ідеології. Радянська «еволюція» особистості була націлена на втрату людиною національної історичної пам'яті. Втрата

національного минулого забезпечувала перехід нації у небуття, заміщення її інтернаціональним «ніщо».

Постать Ліни Костенко, як і більшості шістидесятників потребує обережного етичного ставлення. Не відкидаючи присутності у її тексті соцреалістичних та радянсько-ідеологічних слідів, стверджуємо, що її поезія мала новаторський характер на тлі «совкового» літературного канону. В контексті цього не можемо погодитися з закидами О. Забужко Ліні Костенко «національного пораженства» в історичному романі у віршах «Берестечко».

Натомість більш науково виваженою видається думка Д. Дроздовського про те, що творчість Ліни Костенко, так само, як і Лесі Українки, є носієм «*антрепризи краси*».

На наш погляд, поезію мисткині варто прочитувати з урахуванням української національної іманентності, що авторкою була збережена навіть попри ідеологічний радянський інтернаціоналізм. Саме ця національна питомість і вирізняє письменницю на тлі епохи.

Для Ліни Костенко проблема минулого українського народу пов'язана з розумінням культури, яка, «відіграючи історичну й космічну роль, є чинником історичного і космічного буття [285, с.164]». За її переконанням, генетичний історичний код української нації зафіксований у слові. Поза межами слова пам'ять зазнає анемії, що може призвести до знищення нації. Символічно ця ідея заявлена на початку першого розділу роману у віршах «Маруся Чурай». Під час зображення пожежі в Полтаві висловлюється припущення, що в її полум'ї було знищено книги й свідчення про українську історію, принаймні факти про життя легендарної Марусі Чурай. Дослідниця з Канади М. Романець вважає, що саме пожежа у Полтаві 1658 року є лейтмотивом і ключовим образом роману [279].

У романі у віршах «Маруся Чурай» Ліна Костенко активізувала й осмислила чоловічий та жіночий національні українські типи. Це відкрило



проекцію української історії на гендерну площину, погляд на національну трагедію через «сутність таких моральних категорій, як вірність і зрада, мужність і малодушність, жертвність і себелюбство [193, с. 11]». Жіночий генетичний тип у романі сконструйовано на основі образу Марусі Чурай, реальність якої в українській історії до сьогодні залишається ні спростованою, ні доведеною. До образу легендарної Чураївни зверталися Г. Квітка-Основ'яненко, Л. Боровиковський, М. Старицький, С. Руданський, О. Кобилянська. Однак лише Л. Костенко вдалося побачити особисту драму Марусі в контексті української історії, не просто поєднавши їх, а взаємообумовивши. Роман спонукає думати про можливість існування постаті Чураївни якщо не в реальній історії України, то в міфологічній, не менш важливій, адже вона конденсує історичні факти, а також забезпечує створення національної міфологеми, без якої немислимий націогенез.

Чоловічий національний тип формується у романі Ліни Костенко під знаком двійництва. В образі Гриця протиставлено дві протилежності – мужність і зрадництво:

Грицько ж, він міряв не тією міркою.

В житті шукав дорогу не пряму.

Він народився під такою зіркою,

що щось в душі двоїлося йому [185, с. 19].

Мужність асоціюється з його військовою діяльністю, зрадництво – з приватним життям: повернення до матері, яка знищує у ньому героя (каструючий материнський комплекс). Проблему роздвоєння Гриця пояснено у традиційній для періоду української козаччини площині: козака не лякають кулі, він боїться повсякчасного побуту, що асоціюється з жіночою сутністю, звідси ідея недопущення жіноцтва на Запорізьку Січ:

Під Берестечком бився ти сміливо.

Під Зборовом також і над Пилявою

своє ім'я ти не покрив неславою

(...)

А він і сам себе не впізнає.

– Не смійся, – каже. – Так воно і є.

Не так ті кулі козаку страшні,  
як це щоденне пекло метушні [185, с. 61–61].

Двійництво призводить Гриця до загибелі: Маруся готує собі отруту, яку той випиває. У сцені його смерті одночасно поєднано мимовільне вбивство (Маруся не зупиняє Гриця) і самогубство (можна припустити, що Гриць інтуїтивно знає, що п'є).

Протилежністю Грицеві є Іван Іскра, не позначений типово українським національним чоловічим кодом двійництва. Іван – не коханий, а друг – не долучений до жіночого. Почуття до Іскри не мають сексуального характеру, тому позбавлені двозначності. Іванова «безстатевість» компенсується його гендерною роллю – він побратим. Призначення Іскри – рятувати рідну землю і Марусю як носія національного, що виключає сексуально-любковий дискурс, у якому можлива зрада за рахунок неконтрольованого бажання різних сексуальних партнерів. Іван – не люблений Марусею чоловік, людина однієї з нею крові. У романі Ліни Костенко чоловічий тип розкривається у площині жіночого простору як домінуючий.

У тексті пропонується два варіанти жіночого: жінка, до якої чоловік відчуває фізичне / сексуальне бажання (Галя), і жінка, яка маркується у чоловічому світі як об'єкт духовності (Маруся). Перший варіант жіночого ества активізується мовленням другого. Саме Маруся розділяє себе як жінку для душі / пісні й Галю як жінку для тіла / репродуктивної ролі:

Таку м'якеньку і теплу, як перестиглу грушу,

Щоб тільки дивилася в очі і ні про що не питалась.

Приніс чоловік додому свою потовчену душу,

А жінка, як подорожник, до всіх виразок приклала.  
 Що в неї й хата не хата, а так – прикалабок раю.  
 У неї – на двох глупоти, у нього – розум на двох.  
 У цьому твердому світі він, може, ніякий, скраю,  
 Зате як прийде додому, – для жінки він цар і Бог [185, с. 47].

Власну жіночість Маруся розуміє в контексті батьківського коду, що визначає її мужність, рівну до чоловічої. Для батька сила асоціювалася з реальною боротьбою зі зброєю в руках, для неї з метафізичною – словом / піснею. Маруся не бореться словом, але стає моральною підтримкою чоловіку-героєві. Ініціація слова як оберіга національної історії відбувається для неї після загибелі батька:

...пішов у смерть – і повернувся в думі,  
 і вже тепер ніхто його не вб'є.  
 Ідесь в ті дні, несміло, випадково,  
 Хоч я вже й пісню склала не одну,  
 Печаль моя торкнула вперше слово,  
 Як той кобзар торкав свою струну [185, с. 41].

У словах Марусі присутня асоціативна пара «її слова» й «пісня кобзаря». Таке зіставлення логічне, адже кобзарська пісня була одним із варіантів збереження та міфологізації української історії.

Ліна Костенко подає національну історію крізь призму особистості головної героїні. Любовна трагедія Марусі нерозривно пов'язана з національним простором. Усвідомлення вартості Марусиної пісні присутнє у словах гетьмана, який визначає потрібність її слова у період війни:

Про наші битви – на папері голо.  
 Лише в піснях вогонь отой пашить.  
 Таку співачку покарать на горло. –  
 Та це ж не що, а пісню задушить! [185, с. 88].  
 Зі зрадою Гриця дівчина втрачає голос, що асоціюється з утратою

голосу й Україною. Так переплітаються реальне мовчання Чураївни й містичне мовчання України, обумовлені відступом чоловіка / героя. Зрада символічно каструє і самого хлопця. Обравши іншу жінку, Гриць відчуває власну чоловічу неспроможність. Саме сексуальне безсилля активізує його совість:

То слава ж Богу, що боронить звичай  
чіпати дівку. Я ж би і не зміг.  
Палив мене такий великий відчай,  
отак би встав та й безвісти забіг! [185, с. 66].

У романі «Маруся Чурай» присутня ідея жіночого намагання дорівняти чоловіка собі. На всі закиди подруг про непотрібність чекання Гриця з походу, натяки матері про його невірність героїня відповідає словами: «Він козак. Він лицар [185, с. 44]». Традиційно таке намагання закінчується трагічно. Герой не здатен побороти свої «дві душі», він не рівня жінці. Так само, як героїні Лесі Українки, Лінина Чураївна обирає шлях непростення зради. Для Марусі вибачити провину коханого – те саме, що вбити його. В обох випадках жінка втрачає владу над словом. На прохання Гриця повернутися до нього вона відповідає:

– Іди до неї. Будеш між панами.  
А я за тебе, Грицю, не піду.  
Це ж цілий вік стоятиме між нами.  
А з чого ж, Грицю, пісню я складу?! [185, с. 74].

Власна трагедія Марусі-жінки заступає потребу України (чоловіків) у її пісні. Маруся обирає втрату голосу – вбиває Гриця. Однак Ліна Костенко переконує, що жінка-митець залишається берегинею української історії навіть у своєму мовчанні. Тому не дивно, що крізь призму свідомості Марусі, яка мовчить, авторка відтворює наступні історичні події, а також подає опис тогочасної України. Це стосується подорожі героїні на прощу. Реальне подорожування супроводжується містичним, і це допомагає

сформувати кілька часових площин історії України: її минуле / майбутнє – славетне (символом є золотoverхий Київ) та сучасне окреслене протиставленням надземного й підземного міста. Надземне символізує смерть, підземне є вмістилищем вітального й духовного життя (образ діда в підземній балці).

Під час прощі Марусю супроводжує мандрівний дяк – генератор національної історичної пам'яті й чоловічої сексуальної сили. Ці два начала переплітаються і доповнюють одне одного. Складається враження, що дяк конденсує у собі риси двох протиставлених чоловічих образів роману – Гриця (сексуальне) та Іскри (героїчне). Проявлення цих двох сутностей відбувається крізь призму образу Марусі: їй він розповідає особисту історію життя, переплітаючи з минулим України, до неї відчуває сексуальний потяг:

Щастить же людям. Ех, ти, дяче, дяче!

Не був би ти самотнім на віку,

Якби хоч раз в судьбі своїй бродячій

Зустрів колись ти дівчину таку.

Не подивуй, коли я раптом зникну.

Боюсь печалі, що до тебе звикну [185, с. 119].

Роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко зорієнтований на подолання двох загрозливих тенденцій, що існували в радянській системі: духовної відстороненості від світу й втрати національного. Його антиколоніальна спрямованість націлена не так на бунт проти імперського (деконструктивні порухи), як на намагання збереження національного через міфологізацію української історії. Українське міфологізоване не як абстрактно-знеособлене, а як індивідуальне «я», індивідуалізоване не тільки в особистісному контексті, а у гендерному. Маруся Чурай — жінка-мисткиня – є носієм національного світу (українська національна душа, що реалізується через пісню), та жінка з її бажаннями любові, материнства.

Отже, творчість Ліни Костенко, її вибір як мисткині (відмова друкувати власні тексти) презентують стратегію пророцтва як смерті-мовчання.

#### **6.4. Постколоніальна міфологізація української нації у творчості М. Матіос**

Колишні колонії, здобуваючи незалежність, міфологізують власне національне в межах колоніальних структур, утверджують його в сучасному через минуле. Національний міф поєднує у новому контексті елементи традиційні, апробовані. Текст отримує емоційно-міфологічний контекст, через міф або міфологізацію автентичних ознак відбувається оприявлення і пропагування національного. Провідну роль у створенні української міфологеми відіграє етнічна інтелігенція.

До міфологізації українського національного тяжіє і М. Матіос, яка у власній творчості послуговується аксіомою, що література – це консервація часу й людини [216]. Компонентами національної ідентичності, що формують національний міф, у її творах є міфологізація етноландшафту й історії.

Роман М. Матіос «Нація» репрезентує варіант творчості, «коли національна історія втілюється в особистій біографії письменника [336, с. 72]». Розуміння того, якою є українська нація, М. Матіос формує у рамках одного місця і часу. Дія відбувається в її рідних Розтоках або місцевостях, дотичних до них. Це місце стає для письменниці витокком української історії, її альфою і омегою. Часові рамки – період приєднання Західної України до радянської України, який характеризується намаганням нав'язати західним українцям російський вплив та агресивним йому спротивом. Зародження такого спротиву, як зазначає В. Шевчук, відбулося ще задовго до цього – спочатку він був спрямований проти Польщі, нетолерантне ставлення якої до українського населення

«спричинило активну протидію, на ґрунті якої постав націоналістичний рух, який поклав національну ідею» в основу своєї діяльності і розгорнувся, незважаючи на жорсткі, які, однак, зовсім не рівнялися до російських комуністичних, репресії, у потужну й ведучу силу в національно-визвольній боротьбі, що привело до створення нових українських державних інституцій на регіональному рівні: Закарпатської держави 1939 року та Української держави 1941 року в Галичині, відтак героїчна національно-визвольна війна Української повстанської армії (УПА), що велася як проти німецьких, так і російсько-комуністичних загарбників, може вважатися результатом постання саме останньої держави [349, с. 251–252]».

Центральний образ, навколо якого розгортається сюжет роману, визначено назвою твору – українська нація. Накладаючи на роман М. Матіос матриці етноцентричної та модерністської концепцій нації, можна виокремити в тексті їх елементи.

Етноцентризм як основа формування нації оприявлено в романі мовою, народними традиціями, історичною пам'яттю, що побутують на західноукраїнських землях. Мова М. Матіос – це поєднання сучасної української мови з діалектними словами, фразами, синтаксичними конструкціями. На думку Р. Харчук, письменниця таким чином намагається передати буковинський мовний колорит, що зумовлює певну штучність і лінгвістичну стилізованість романів [336, с. 71]. Не відкидаючи того, що у творах М. Матіос справді присутня постмодерна імітація традиції, однак варто пам'ятати, що вона знає західноукраїнську культуру, в тому числі й лінгвістичну, зсередини, тому мовна стихія її текстів органічна, якщо не для героїв (адже й справді існують певні часові зсуви, й персонажі романів М. Матіос говорять так, як сьогочасні буковинці), то для неї. Використання такого мовного формату реалізує авторське національне єство й забезпечує основоположну ознаку нації –

національну мову, що «структурує світосприймання етносу: опосередковуючи людину і дійсність, вона вибудовує неповторну картину світу, унікальні форми мислення та поведінки мовців [51, с. 355]».

Ще однією ознакою нації, за етноцентристською доктриною, є тяглість традицій. Через звичаї, вірування, міфи, легенди передаються особливості мислення певного етносу, що обумовлює його буття. Стихія традиційно-етнічного репрезентована в третій частині роману «Нація» М. Матіос – «Одкровення». Особливо це стосується оповідання «Не плачте за мною ніколи», у якому стара гуцулка в дидактичній формі, використовуючи низку яскравих прикладів, передає уявлення українського народу про життя і смерть. Її оповідь поєднує забобонність і містицизм, а також мудрість, оптимізм і віру в те, що смерть – це «не гонор. То лише друге життя. І перейти до нього треба без гонору, але й не так, щоби на збитки. Смерть сердити не можна [215, с. 244]».

Важливе у формуванні нації збереження етнічної історичної пам'яті. Для героїв роману «Нація» існує чітка опозиція між минулим (щастя) та сучасним (апокаліпсисом). Минуле пов'язане зі свободою, сучасне – з буттям, де «карають просто за те, що ти є на цьому світі, за те, що не злидень – що маєш ґрунт, господарство, фамілію, що не цураєшся й не віднікуєшся від свого [215, с. 18]». М. Матіос через думки й спогади героїв міфологізує минуле. Корнелія з оповідання «Просили тато-мама...» подумки говорить, що «би хотіла жити в своїх горах вільно, не криючись, – так, як було раніше [215, с. 137]». Те омріяне минуле дозволяло «жити на світі так, як хочеш, не ненавидячи – люблячи... [215, с. 137]». Символом минулого, носієм славної історичної пам'яті стає ліс, однак героїня оповідання «Юр'яна і Довгопол» розуміє, що «ліс ще трохи свій, але вже більше не свій. Юр'яні багато казати не треба, до чого воно йде. Ці не допустять, щоби ліс був наш, навіть коли б увесь народ довелося вбити [215, с. 21]».



Міфологізація нації та її історії відбувається з використанням єврейської й української національних матриць. В оповіданні «Апокаліпсис» саме дочка єврейської жінки Естер і українського чоловіка Тимофія йде до лісу задля боротьби за свободу. В межах імперської дійсності шлях буття цих народів через страждання відбувається майже паралельно. М. Матіос настановує на думку про подібність між цими націями, що дає їй підстави ознаки однієї перенести на іншу. Так відбувається створення міфу про богообраність українського народу, як і єврейського.

Месіанська роль провокує наскрізну релігійність кожного носія української ідентичності. Релігійність гуцулів існує як внутрішня необхідність бути поруч Бога, як чітка опозиція до диявольського світу (порушення основних заповідей: не вбити, не зрадити тощо) радянсько-російсько-імперського. Гуцульська релігійність – це поєднання старозавітної і новозавітної догматики. Ідеї любові й «лівої щоки» активізуються тільки за умови свободи, а коли виникає загроза полонення, загарбання рідної землі і знищення, гуцули починають діяти за принципом «око за око». Вбивство як помста за наругу над національним не сприймається як гріх. В оповіданні «Прощай мене» будь-які сумніви про непотрібність боротьби герой рішуче відкидає: «– Не кажи так ніколи! Не всі з нами, але й не всі проти нас. Може, не так треба було, але треба було. Навіть, як згинемо! [215, с. 86]». Він та його вагітна жінка просять прощення тільки в Бога, одне в одного та своєї ненародженої дитини. Їхнє покаяння – це радше варіант прощання і туги за неможливістю щось змінити.

Модерністська версія генези української нації продекларована в романі М. Матіос ідеєю національної незалежності, що вказує на сформованість політично-національної свідомості. Ця ідея існує також у межах конструювання національного міфу. Творення української

національної міфологеми для М. Матіос неможливе без протиставлення / боротьби / полеміки з російською імперською міфологією, за якою, українське сприймалося як маргінальне, периферійне, а російське – як центральне. Ця боротьба у творі реалізується згадуванням про «криївку», описом життя повстанців, їх діяльності, опозицією «свого» й «чужого», не тільки російського, а й радянсько-українського. Так М. Матіос міфологізує західноукраїнський світ як єдиного носія українського національного в межах імперського (російського) та маргінального колонізованого (незахідного українського) просторів.

Протистояння «свого» – «чужого» присутнє на рівні змісту (підтекст), лексики (акцентування уваги на займенниках ми / вони, їх / наше і т.д.), і на рівні художнього оформлення. Письменниця вводить у текст слова, що позначають українське («своє») та неукраїнське («інше» й «чуже»), виокремлюючи їх курсивом: «Ця своїм дітям виплела вовняні панчохи, а прийшли, перебрані в *наших* ці, що й добре говорити *по-нашому* не вміють, – та й забрали панчохи [215, с. 92]».

Змальовуючи протистояння між українським та імперсько-радянсько-російським, М. Матіос удається до гіперболізації жорстокості чужого. Ця гіперболізація зумовлена не бажанням нагнітання жахів заради створення ще одного національного «твору-страшка», а задля підкреслення відмінностей між українським та російським: українець убиває, захищаючи своє, росіянин-загарбник – заради реалізації потреби володіння (гіперболізація ворога присутня в українському фольклорі; вона давала змогу підкреслити мужність воїна, що встояв навіть під тиском найстрашнішої сили).

У романі «Нація» присутній містичний простір боротьби українського з радянсько-імперським. В оповіданні «Дванадцять службів» стара Фрозина збирає у селі жінок-вдовиць, щоб відстояти службу й справити дванадцять «вдовиних служб (...) аби Бог відвернув цю чуму (радянську

владу. – Ю. О.) з їхнього села, аби змилосердився над людськими й своїми дітьми, й очистив край від страшної пошесті, й зглянувся з неба на рабів своїх страждених і не захищених [215, с. 94]». Наприкінці оповідання героїня, яка боялася приєднатися до молитви вдовиць, побачивши на порозі церкви уповноваженого від МГБ Дідушенка, сміливо стає в жіноче коло, й стається диво – носій зла (радянського, російського, імперського) не наважується зайти в приміщення. Містично-релігійна боротьба жінок, хоч і на мікрорівні, закінчується реальною перемогою.

Проблему імперської влади М. Матіос реалізує через зображення сексуального насильства російського чоловіка над українською жінкою – бажаного нею заради порятунку когось, наприклад, чоловіка (оповідання «Юр'яна і Довгопол») та небажаного. Символічним видається опис згвалтування жінки, яка щойно народила дитину, що супроводжується зціджуванням з її грудей молока, в романі «Солодка Даруся»: «З цими словами він (офіцер. – Ю. О.) нахилився над нею, обнюхав пазуху, тоді грубо висмикнув з-під запаски сорочку, задер її до бороди, став на коліна і двома пальцями з усієї сили стиснув спочатку розбухлу пипку одної, а потім всією долонею взявся за другу цицьку. Так, ніби хотів її видіти [214, с. 176]».

Звертаючись до сакральних для українського народного світогляду образів матері й дитини, поєднуючи в описі кров та молоко з жіночого тіла, письменниця акцентує, що насильницька дія радянської окупації на її землі є справжнім геноцидом, адже зачіпає передусім тих, хто дає життя (жінка-мати), й тих, хто забезпечує продовження роду (діти).

Марія Матіос у просторі постмодерної деконструкції, що пропонують чоловічі тексти постколоніального часу, обирає роль архіваторки історії, автентичного українського світу. Її стратегія реагування – це жіноча модифікація патріархальної ідеї «берегині роду», яка активізує «голос» архетипної матері, котра розуміє себе одночасно як

українка, сексуальна партнерка, власне матір.

### **6.5. Конструювання національного героя у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко**

Роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» став помітним явищем у сучасному українському літературному процесі й викликав різноманітні критичні відгуки: іронічно-заперечні, коли текст порівнювали з «сирим тістом» [122]; пафосно-захисні («...критики не побачили чітку проукраїнську лінію роману (оборона й активне відстоювання прав української мови на виживання), високу поетичність та образність... [261, с. 62]»); суто літературознавчі (статті Н. Зборовської, Т. Гундорової та ін.). С. Павличко побачила в романі два рівні історії невдалих стосунків письменниці й художника: «трактат про неадекватність українського чоловіка, про його безвідповідальність та інфантилізм, небажання і невміння любити не по-чоловічому (...) а по-людськи [243, с. 186]».

У романі загострено погляд на проблему родової пам'яті української інтелігенції. Перебування її під пресом колоніального закріпило в ній дві тенденції, що передаються з покоління в покоління: відчуття патологічної самотності, яка межує з приреченістю на безвихідь, і патологічного мазохізму, котрий є компонентом «збоченого» нарцисизму: «...українці здатні про себе повідати, – то як, і скільки, і на який спосіб їх *били*: інформація, що й сказати, малоцікава для сторонніх, одначе, коли більше нічого ні в родинній, ні в національній історії не нашкребти, то помалу-малу звикаєш пишатися саме цим – адить, як нас били, а ми ще не вмерли... [139, с. 123]».

Колоніальна залежність – це стан постійного страху, коли квартири прослуховуються, а за кожним «неблагонадійним» прикріплено «стукача». Сексотство породжує збочені стосунки між жінкою і чоловіком: травма першого кохання, коли хлопець – агент КДБ і має стежити за дівчиною,

справді закохується у неї й зізнається у своїй «місії»; формування комплексу проститутки, яка за «пару трусів» зраджує і себе, й Батьківщину, вступаючи в сексуальні стосунки з чоловіком-іноземцем; передчасна жіноча фригідність, спричинена голодним дитинством, безсилим чоловіком, неможливістю реалізувати інтелектуальний потенціал. Найстрашнішим наслідком страху є виродження нації, яка зачинає дітей у рабстві й без любові: «Рабство є інфікованість страхом. А страх убиває любов. А без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю [139, с. 162]». За гірким висновком О. Забужко, українці як нація перебувають у стані «небуття». Її героїня, опинившись за кордоном, змушена не так презентувати свою культуру, її досягнення, як доводити існування свого народу, держави: «„Звідки ви?“ – „З України“. – «А де це?» – ти втомилась *не бути* в цьому світі... [139, с. 48]».

Проблема колоніально-тоталітарного страху українців фігурує і в інших текстах письменниці. В оповіданні «Сестро, сестро» страх за чоловіка, якого можуть заарештувати, стає смертю для дитини-ембріона. Пізній аборт, спричинений не тільки зовнішнім чинником – стресом під час обшуку, допитів, а й внутрішнім – жіночим материнським інстинктом, коли немає сил захистити вже народжену Дарцю й очікувану дочку / сестру, доводиться рятувати життя однієї за рахунок смерті іншої. Материнське «вбивство» породжує відчуття провини, що супроводжує жінку все життя, створює комплекс сестри-вбивці й у дочки: «коли, обмивши обличчя крижаною водою і відчуваючи, як помалу заповоняє її, ще живу, мармуровий холод обкапаного вільгістю надгробка, всім морозом у тілі сказала до нажаханої гарячої грудочки, котра одчайоно вглибала в неї, прагнучи закопатися якнайглибше: „Прости“. „Прости, моє маленьке, моє золотко, моя доцю чи синоцю, – мама не сміє вигодувати тебе своїм страхом” [140, с. 124]».

Проблема, заявлена в «Польових дослідження з українського сексу» та

інших текстах, не є для О. Забужко раптовою. Вона сама походить із сім'ї інтелігентів, дотичних до українського «шістдесятництва». У родині дівчинка, затиснена між материнською самовідданістю і батьківським страхом бути знову заарештованим, роздвоювалася на «себе-для-світу» й «себе-для-себе», втікала «в книжки, серед яких дедалі більше місця посідали „неперекладні“, себто іноземними мовами, отже, не пропущені через фільтр радянської цензури, й романтично уявляла себе розвідником у ворожому стані... [84, с. 7]». Небезпідставно роман О. Забужко називають автобіографічним, а сама авторка в інтерв'ю Л. Таран зізнається: «Я, принаймні, нічого не творю, ані вигадую – тільки ретранслюю більш або менш достовірно вже „готове“ [309, с. 176]».

Українська інтелігенція в її творі формує опозицію до національної історії [46, с. 42], її нищення: «...йолки-палки, та скільки нас узагалі є, тої нещасної, через силу вперек історії затриманої інтелігенції української [139, с. 89]». О. Забужко вибудовує міфологему, за якою українська історія – це Хронос, «який хрумає своїх діток з ручками й ніжками [139, с. 35]», а Батьківщина – жахлива мати, яка спроможна народжувати лише рабів, «земля, котра потрапить тебе *вбивати* навіть на відстані, подібно як мати повільно й невідворотно вбиває дорослу дитину, утримуючи її при собі, сковуючи їй кожен порух і помисл власною обволікаючою присутністю... [139, с. 45]».

Носіями ураженої національної свідомості в романі є представники української еліти – жінка-поетка й чоловік-художник. Кожен із них усвідомлює українську національну приреченість на рабство, коли «раби не повинні родити дітей! (...) Бо це успадковується! (...) Бажання вирватися – іще не свобода [139, с. 87]». Однак жінка прагне змін і щось задля цього робить, чоловік пасивно очікує їх. Героїня О. Забужко намагається позбутися зачарованого кола української колоніальності, вона усвідомлює, що в цій колоніальності жінці найтяжче, адже змушена

підкорятися російському імперському впливу й українському патріархальному суспільству, в якому вона – об'єкт знуцання для чоловіка: «Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією блядською *залежністю*, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цією, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі («знизу, завжди любила – знизу, розпластаною на спині... [139, с. 29]»). Позиція героїні подвійна: вона усвідомлює власну підкореність, що викликає у неї спротив, але й виправдовує чоловіче насилля над собою і своє терпіння. Цей дуалізм особливо впізнаваний у монологі-звертанні до Донці, побудованому на емоційно забарвлених запитаннях-відповідях: «Що нас ростили мужики, обйобані як-тільки-можна з усіх кінців, що потім такі самі мужики нас трахали, і що в обох випадках вони робили з нами те, що інші, *чужі* мужики зробили з ними? І що ми приймали й любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх – означало б стати по стороні тих, чужих? [139, с. 164]».

За героїнею / самою авторкою, для української жінки існує два взаємопов'язані варіанти звільнення від колоніального – знайти чоловіка-героя і народити від нього героя-сина, позбавленого родової пам'яті про рабську історію українського народу. Після довготривалих пошуків та спроб створити чоловіка-героя, «українізувавши» його, ввівши у власну культуру («...професійна українізаторка, наче ще по одному органу їм усім нарощуєш, коли-небудь наша незалежна, чи радше ще-не-вмерла, якщо до того часу не вмере, мала б запровадити якусь спецвідзнаку – за кількість українізованих койко-місць, ти б їм загаратала список тобою навернених (...) [139, с. 46]»), героїня нарешті зустрічає його – носія справжньої української «породи»: він зовнішньо гарний, на відміну від виродженого в рабстві чоловічого ества («(...) всі оті сутулі, пом'яті лицями чоловіки на жокейськи вивернутих ногах (...) [139, с. 96]»), талановитий митець,

володіє українським словом. Але із розгортанням подій стає зрозуміло, що первинне враження оманливе: говорити українською мовою, творити українське мистецтво, відчувати українську жінку – це не одне й те саме, що належати до «мужчин-переможців». Ідеал побратимства, якого прагне героїня (брат Чорнокнижник із її снів), розбивається об чоловічу слабкість, яка маскується під псевдосексуальну силу, коли займатися коханням не означає любити, але гвалтувати. Цікаво, що агресія коханця і його одночасна слабкість перегукуються для героїні з образом батька, який, перебуваючи в постійному страхі наступного ув'язнення, перебираючи на себе фемінну роль (ведення домашнього господарства, догляд за дитиною), демонструє те саме насильства над нею в дитинстві, примушуючи підняти сорочку, щоб подивитися, як вона розвивається.

Часто національна чоловіча сила або слабкість вимірюється сексуальною спроможністю. Жінці потрібний сексуально сильний партнер, який через свою чоловічу потенцію подарує їй сина. Попри всі перестороги інтуїції (запитання коханця у першу ж ніч про те, чи зможе вона скінчити першою, вже вказує їй на його невпевненість у собі), героїня намагається дорівняти свого обранця до себе. Однак секс через біль із інфантильним чоловіком, для якого самоідентифікуватися означає покарати / згвалтувати / залякати вбивством, не дозволяє жінці реалізувати бажання народження нового національного героя – сина: «Крах жіночих ілюзій щодо кохання перетинається із крахом можливого національного міту про *новий* вільний народ, позбавлений рабського генокоду [155, с. 113]». Сексуальне насильства чоловіка над жінкою є одночасно проявом його слабкості й імітацією сили. З. Фройд зауважував: «Хто отримує задоволення, спричинюючи біль при сексуальному акті, той також здатен відчувати задоволення від болю, який приносять йому сексуальні стосунки [332, с. 38]». Відповіддю на чоловічу пасивність стає жіноче бажання каструвати його, позбавити статевого органу, який приносить їй



страждання і не може задовольнити репродуктивну вимогу – народження сина-героя.

Зроблений у романі акцент на дослідженні **сексу** провокував очікування великої кількості сцен статевих актів, однак у тексті вони майже не присутні. Авторка справді пише не про секс або радше не про секс як загальне для всіх поняття. Мова її саме про **український секс**, якого в радянській Україні «не було» (звідси й жіноча фригідність, рання чоловіча імпотенція, підліткові збочення, закомплексованість), який у пострадянський період перетворився, принаймні для героїні, на «болісне злягання» з чоловіком-маргіналом. Як зауважує Г. Грабович, у творі «секс присутній тільки в назві: це – суміш епатажу, кон'юнктури (без сексу немає бестселера) та іронії над читачем, який дістає у творі хіба counter sex, безоргазмний, безрадісний, секс, як кажуть американці, „тільки в голові”. Йдеться про стосунки, що нівечать любов, яка мала б за ним стояти. В кінцевому підсумку „секс” – це метонімія для якоїсь загальної, а також і національної приреченості [82, с. 290]».

Чоловіча слабкість провокує вимушену жіночу силу. З перших сторінок роману стає відомо, що героїня ховається за маскою «фалічної» жінки – лотри, яка імітує чоловічу поведінку: «грубо й розв'язано підхоплюється з неї зовсім інша жінка, цинічка з явно приклатньонними, ніби з „зони” вивезеними манерами, зугарна, в разі коли що, й матом заскандалити... [139, с. 20]». Вимушеність маскується самою героїнею, яка стверджує, що її сила викликає у чоловіка захоплення: «... він і дивився на мене з іскрами неприхованого захвату в зорі (...) „А ти відважна жінка!” [139, с. 35]», хоч розгортання стосунків указує, що слабкий чоловік несвідомо заздрить цій силі: «*То ти себе що, – склацнув лезом нагору, як бганий ніжик, – „победительницею»* почуваси?» [139, с. 32]».

Героєві роману не потрібна мужня жінка. Вона передчуває це – від початку в неї виникає інтуїтивне почуття, що цей чоловік принесе

багатовимірний біль: емоційний, душевний, фізичний. За цієї умови жіноча любов межує з ненавистю, адже він – чоловік, який має більше «шансів» на звільнення і реалізацію, нехтує цим, тоді коли вона – жінка, обмежена своєю жіночістю («*Ти жінка. В цім твоя межа. / Твій місяць спить, як срібна блешня. / Як прянощ з кінчика ножа, / У кров утрушено залежність* [139, с. 32]»), вдається до боротьби із колоніальним світом навколо себе й у собі.

У романі прочитується проблема нерозуміння жінки в постколоніальному суспільстві. Пострадянський чоловік діє стосовно неї за закріпленою схемою, в якій не існує місця жіночій душі. Героїня констатує, що він бажав лише тіла, але ніколи не читав і не розумів її поезії. У той час, коли поетичні тексти були для неї засобом виживання / самоствердження / володарювання («...власний текст боронив тебе од наруги й пониження... [139, с. 27]»). Героїня О. Забужко близька до героїв постколоніальної прози Салмана Рушді, Тоні Моррісон та інших. Їй, як і персонажам Рушді (Морайш Зогойбі – «Останній подих Мавра», Салім Сінай – «Діти півночі»), творчість допомагає подолати абсурд і хаос буття, віднайти себе серед безлічі масок й ідентифікацій, до яких вона змушена вдаватися, щоб позбутися почуття непевності.

Мистецтво у творі стає засобом самоідентифікації. Традиційно для української культури місце, де вона відбувається, має бути поза межами рідної землі. Саме протиставлення до чогось дозволяє українцям вирізнитися. Така тенденція спричинена комплексом неповноцінності, національної маргінальності, за яких, українці спроможні говорити про себе не заради власне акту мовлення-самотворення, тому що це потрібно їм, для заперечення чогось у собі (колоніального) або протиставлення до чогось (іншої культури), що вказує на відсутність самодостатності – риси, яка свідчить про цілком сформовану націю. За такої тенденції в українській культурі, не дивно, що самоідентифікується як українська

жінка (творює текст про себе) героїня / авторка в Америці, протиставляючи її культурі своєї. Збочений національний нарцисизм присутній у гордості, з якою жінка з досліджень виносить свій біль, пошматоване й покинуте чоловіком тіло. Реальне українське страждання вона протиставляє вигаданим американським психологічним проблемам, реалізуючи український мазохізм, коли усвідомлений біль кращий від неусвідомленого щастя.

Отже, у творчості О. Забужко актуалізує образ жінки-Лотри, яка промовляє як чоловік і супроти чоловіка. У постколоніальному світі вона так само самотня. Її самотність визначена чоловічим герметизмом, у якому жінці відведена роль лише коханки.

## **ВИСНОВКИ ДО ШОСТОГО РОЗДІЛУ**

Український антиколоніалізм реалізується у низці жіночих текстів, у яких авторки обирають для себе різні іпостасі: «архетипна українка», «жінка-пророк», «сексуальна жінка». У розділі доведено, що:

- в драматичній поемі «Бояриня» Леся Українка презентує тип жіночого пророцтва, для якого притаманний мотив смерті (заміщення пасивної української патріархальності жіночою смертю-спротивом). Оксана розуміє, що ні розсудливість Степана з його позицією покори, ні войовничість брата Івана не дадуть очікуваних результатів. Героїня потрапляє під тиск імперсько-чоловічого та водночас патріархально-чоловічого світу, а також у ситуацію вибору між роллю відданої дружини і неможливістю реалізації національного «я» та жінки, яка ладна відстоювати право на національну незалежність, а отже, втратити гармонію у родині, притаманну для патріархального світу. Обидві позиції передбачають жертвність від Оксани. Єдиним виходом із ситуації стає смерть / мовчання як містичний мотив бажаної свободи. Екзистенційний вибір смерті притаманний не лише для головної героїні драматичної поеми

«Бояриня». Смерть через самогубство обирає Антей (драма «Оргія»), не бажаючи, щоб його хист служив імперській системі. Кассандра з однойменної драми Лесі Українки так само обирає смерть через мовчання, не маючи змоги врятувати Батьківщину;

- у творчості О. Теліги розуміння жіночої суті закумуляовано в її поетичному доробку. У поезіях О. Теліги розуміння Батьківщини, любов до неї нерозривно поєднані з любов'ю й відданістю чоловікові. Тому любов до України, фігуруючи в контексті кохання до чоловіка, отримує еротично-сексуальну інтонацію. У творчості О. Теліги жінка не опозиціонує до чоловічого світу й не створює простір «іншого», підкореного, що поглинає і її саму, й чоловіка як «іншого», але заходить у чоловічий світ, пропонуючи партнерство («роль «коханки-побратима»);

- у «Марусі Чурай» Л. Костенко націлена не так на бунт супроти імперського, як на намагання збереження національного через міфологізацію української історії на рівні жіночого «я». Поетка реінкарнує образ Марусі Чурай, яка поєднує в собі українську національну душу, що реалізується через пісню, та жіноче «я» з бажаннями любові, материнства.

Жіноча позиція заявлена також у постколоніальній літературі. У пропонованому розділі розглянуто фемінні ролі, які найчастіше оприявлюють українські жіночі постколоніальні тексти:

- 1) Образ жінки-Лотри («сексуальна коханка»), яка говорить «як чоловік» (вживання лайки) та «супроти чоловіка» (аналіз свого тіла в різних обставинах: під час сексу, материнства (найчастіше бажаного), презентації себе як українки). Найповніше цей образ реалізується у творчості О. Забужко, героїні якої не мають власного простору: в них є втрачене тоталітарне дитинство з фемінізованим батьком, маргіналізована юність, коли перше кохання закінчується психологічною травмою,

«неприкаяна» зрілість, де жінка штовхає себе на одвічний пошук «іншого» чоловіка, який подарує їй «іншого» сина.

2) Архетипна мати: мудра бабуся, або відьомська бабуся («сексуальна мати»). Цей образ з'являється в українському мистецтві слова з голосом М. Матіос. Розуміючи актуальність збереження автентичного українського, письменниця обирає голос архетипної матері, що усвідомлює своє «я» на рівнях національного, сексуального, материнства.

## ВИСНОВКИ

Українські постколоніальні студії не мають узагальненої теоретичної матриці, натомість наявні різноманітні дефініції понять «постколоніалізм», «постколоніальна критика», «постколоніальна теорія», авторські моделі інтерпретації явищ колоніалізму, антиколоніалізму, постколоніалізму. Широкою за своїм інструментарієм є і методологія – постструктуралізм, деконструкція, психоаналіз, феміністична критика.

У контексті цього в дисертації зосереджено увагу на розрізненні й тлумаченні явищ «постколоніальна мистецька практика» (постколоніальна література), «постколоніалізм», «постколоніальна теорія». Зазначено, що українські філологічні постколоніальні студії мають фокусуватися на постколоніальній теорії, яка є узагальнювальною для сукупності ідей, поглядів, концепцій, орієнтованих на аналіз культурної спадщини колоніального минулого шляхом інтерпретації імперського та колонізованого дискурсів із позиції їх взаємодії та взаємовпливів.

Застосування постколоніальної практики аналізу явищ української літератури привело до розуміння, що в українській ситуації осмислення колоніального, антиколоніального досвідів потребує власне українського варіанту постколоніальної теорії. Зважаючи на це, було обґрунтовано положення, взяті в основу інтерпретаційної моделі: усвідомлення українського колоніального статусу в минулому; аналіз колоніального, антиколоніального та постколоніального дискурсів як таких, що взаємодіють і є вагомю частиною національної ідентифікації; виокремлення значимості історичного минулого колонізованого українського народу; подолання неосмисленої переміни знаків у постколоніальному просторі; розуміння колонізаційних процесів не тільки як наслідок агресорських імперських дій, а й колабораційних; дослідження колоніальних та імперських текстів щодо присутності у них авторської

суб'єктивності.

Аналіз колоніального, неокolonіального, антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів у культурному просторі дав підстави для таких висновків:

- російський колоніалізм постає особливою дискурсивною практикою, спрямованою на анексування колонізованих суб'єктів і тотальне пригнічення «Іншого», який потрапляє під насильницьку імперську експансію. Російська імперська політика оприявнює себе у текстуальному вимірі (як чинник імперського літературного контрадискурсу) лише у XVII столітті й за інтенсифікованого сприяння українського культурно-літературного істеблішменту, який доклався до культурного ушляхетнення російської імперської дійсності (шляхом розбудови просвітницьких осередків у Російській імперії, інтелектуалізації релігійного дискурсу тощо). Остаточо він кристалізується у XIX столітті, яке, крім того, позначене започаткуванням особливої кодифікації образу України в російському тексті: українське розумілося і трансливалося у просторі літератури як екзотичне (література мандрів, твори М. Гоголя), як вороже «інше» («Тамань» М. Лермонтова). У будь-якому разі український простір у лоні Російської імперії був маркований як «чужий», а отже, небезпечний, який може містити у собі потенційну приховану загрозу. З огляду на це історична динаміка стосунків між Російською імперією та українським колонізованим суб'єктом, зокрема репрезентована в літературних образах і текстах, постає як історія боротьби і неприйняття;
- до особливостей упровадження російського колоніалізму належать такі процеси і явища: маргіналізація національних структур шляхом привласнення імперією культурних здобутків колонізованого; намагання асимілювати українську ідентичність у російську, що провадилося за допомогою русифікації, перешкоджання розвитку української культури,

витіснення української мови; формування та закріплення комплексу неповноцінності – «малоросійства» – за допомогою стратегії «посестринства». Ці процеси були легітимізовані й особливо інтенсифіковані у результаті закріплення й популяризації образу імперської експансії у російських художніх практиках (тексти представників романтизму, зокрема «Полтава» О. Пушкіна). Російський колоніалізм був «міфологізований» і маркований у дискурсі передусім російської літератури як спосіб імплементації вищої форми культури на інкорпорованих / колонізованих територіях;

- основоположною для української антиколоніальної моделі стала романтична концепція національного, спрямована на міфологізацію минулого, оптимізацію майбутнього й відкидання сучасного. У цьому явищі доцільно розглядати закріплену в українській свідомості орієнтацію на програш, за яким цінність боротьби мотивується не нагальною потребою сьогодення, а ідеєю майбутнього, концепцією «золотого віку». Первні української художньої антиколоніальної стратегії романтичного стибу зароджуються в полемічній літературі, а найповніше – у полемічних текстах І. Вишенського, що репрезентують розуміння слова як зброї, ідею богообраності українського народу, модель автора-пророка, атрибутами якого є страждання та самотність. У російському літературному імперському дискурсі було реактуалізовано власний контрадискурс, вагомою частиною якого стала українська тематика (К. Рилєєв, О. Толстой та ін.). В історії літератури зафіксовані імперські тексти, позначені особливою колоніальною амбівалентністю: поєднання колоніальної та антиколоніальної / національної стратегій (наприклад, «Історія Русовъ»);
- український постколоніалізм як специфічна художня практика, реалізована упродовж останніх двох десятиліть, – це симбіоз постколоніального дискурсу з постмодерними культурними настановами



та стратегіями. Український постмодерний постколоніалізм орієнтований на деконструкцію колоніального минулого шляхом деміфологізації історичних і національних стереотипів, а також ревізювання текстів, постатей і подій минулого, які позначені різновекторними формами імперського впливу. В окресленому явищі репрезентовані такі постколоніальні деконструктивістські засоби, як іронія та самоіронія, гротеск, театралізованість, «стьоб» тощо;

- колоніальне становище стало чинником формування в українській літературі несвідомої гендерної опозиційності в різних моделях соціокультурної та комунікативної взаємодії: «син – мати», «батько – дочка», «чоловік – коханка». Модель «син – мати» пов'язана з перенесенням акцентів у чоловічому психогенезі з маскулінних ознак на фемінні. Чоловіча фемінізація стимулює гіпертрофоване уявлення про потребу перебування поряд із матір'ю / Батьківщиною. Для жінок-письменниць материнство – майже табуована тема, що функціонує і репрезентує себе у просторі літератури відповідно до принципу заміщення, коли об'єктом материнської любові стає не дитина, а слабкий чоловік. Модель «батько – дочка» розпадається на два інваріанти: дочка як об'єкт любові та дочка як бажаний син. Останній варіант найкраще ілюструють стосунки І. Франко – Леся Українка, у яких чоловік, захоплений народницьким міфом батьківства як ідеєю наступництва серед поколінь письменницького істеблішменту, вдається до підміни «дочки» на «сина» (концепція «одинокого мужчини»). Модель «чоловік – коханка» детермінована чоловічими текстами, у яких пропонується різні жіночі образи: цнотлива коханка, жінка-побратим, жінка-шльондра. На противагу до них жіночий текст пропонує архетипних «царівен», героїнь, наділених специфічним сакральним знанням;
- неможливість реалізації національного «я» в особливий спосіб результувала формуванням варіантів маскулінної та фемінної тожсамості.

Українські художні тексти презентують такі іманентно чоловічі стратегії спротиву імперській експансії: стратегія роздвоєння, в якій автор обирає маску «крутія» (крутість як розірваність між національним і імперським (І. Котляревський), крутість як корисна / раціональна «мінливість» (П. Куліш, В. Винниченко); стратегія міфотворчості, за якою, автор вдягає на себе маску «пророка» (містичне та раціональне пророцтво Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка); пророцтво як епатаж (М. Хвильовий); герметичне пророцтво (В. Стус); апокаліптичне пророцтво (С. Процюк, Є. Пашковський); стратегія блазнювання (блазнювання як самозахист (П. Тичина); блазнювання як анти \ постколоніальна деконструкція («Бу-Ба-Бу», Київська школа); блазнювання як міфологізація імперського (С. Жадан)). Близькою до стратегії блазнювання є модель презентації українського національного кризь призму «несерйозного»: національне як сексуальне (козак Мамай О. Ільченка), як архетипно-екзотичне («Собор» О. Гончара);

- жінки-авторки також обираються для себе різні антиколоніальні стратегії та іпостасі: «архетипна українка», «жінка-пророк», «сексуальна мати». Письменниці заміщують пасивну українську патріархальність, формуючи жіноче пророцтво, для якого основоположним є концепт смерті-мовчання (тексти Лесі Українки, Ліни Костенко), позиціонуючи потребу чоловічо-жіночого партнерства (образ коханого-побратима в поезії Олени Теліги, побратим-чорнокнижник у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко), уводячи в текст образи жінки-лотри, яка говорить «як чоловік» та «супроти чоловіка» (аналіз жіночого «я» у різних обставинах: під час сексу, материнства (найчастіше бажаного), презентації себе як українки у межах національної та імперської патріархальності), архетипної матері, яка є носієм національно-сакрального (тексти М. Матіос).

З огляду на пропоновану в дисертації трансісторичну постколоніальну

реконструкцію та гносеологічну ревізію української та почасти російської (імперської) літератури можна підсумувати, що представлена концепція є особливою постколоніальною інтерпретаційною практикою, якої потребує дискурс сучасної історії української літератури. Водночас, попри розпочату реінтерпретацію ключових явищ, текстів і постатей української літератури й загалом культури, у сучасному літературознавстві досі не подолані принципи «змін без змін», одновекторні настанови в оцінках стосовно важливих культурних і передусім текстуальних артефактів минулого. Саме тому постколоніальні літературознавчі студії залишаються актуальним і перспективним напрямом новітньої філологічної науки, уможливаючи усвідомлення розвитку української літератури на концептуальному й системному рівні, по-новому інтерпретуючи низку ключових творів, подій і явищ української культури. Пропонований напрям літературознавчих досліджень укладається в річище проблематики, актуальної для зарубіжного літературознавства, де постколоніальні студії стали ключовим доменом гуманітарного знання наприкінці XX – на початку XXI століть.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жінка в пожовтневій прозі: парад стереотипів / Віра Агеєва // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 23 – 29.
2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Агеєва В. Казка про нежіночий простір / Віра Агеєва // Література плюс. – 2000. – № 1. – С. 4 – 5.
4. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтепретації: Монографія / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.
5. Агеєва В. Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність / Віра Агеєва / Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – С. 12 – 23.
6. Адорно Т. Естетическая теория / Теодор Адорно. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
7. Андрусенко В. Кодекс честі як імператив життя. На прикладі життя і творчості Ліни Костенко / Валентина Андрусенко // Дивослово. – 2003. – № 3. – С. 43 – 48.
8. Андрухович Ю. Блазень / Юрій Андрухович // Четвер: Тексти і візія. – № 1. – 1992. – С. 24 – 27.
9. Андрухович Ю. Бу-Ба-Бу і все інше. Апологія Блазенади / Юрій Андрухович // Літературна Україна. – 1991. – С. 3.
10. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі Вибрані спроби 1999-2005 років / Юрій Андрухович. – К. : Критика, 2007. – 318 с.
11. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія». Колекція віршів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 112 с.
12. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 152 с.

13. Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович. – Львів. : ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
14. Андрухович Ю. Романи / Юрій Андрухович Рекреації. – К. : Видавництво «Час», 1996. – С. 115 – 245.
15. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 625 с.
16. Артемонова Н. Возвращаясь к азам / Н. Артамонова // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 17 – 22.
17. Бабич С. Міфологема мандрів як пошуки оновлення (в «Апології peregrinacii до країв східних» Мелетія Смотрицького) / С. Бабич // Слово і час. – 2001. – № 10. – С. 23 – 27.
18. Байрон Дж. Г. Мазепа / Джордж Гордон Байрон. – Харків : Фоліо, 2005. – 477 с.
19. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій Барабаш. – К. : Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 744 с.
20. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів / Євген Баран // Кур'єр Кривбасу. – № 111. – 1999. – С. 3 – 5.
21. Баран Є. Наодинці з літературою: Щоденникові нотатки, есеї / Євген Баран. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. – 172 с.
22. Барка В. Відхід Тичини / Василь Барка // Слово і Час. – 1992. – № 2. – С. 11 – 17.
23. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
24. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
25. Башкирова О. Діалог із фольклорною традицією у віршуванні Ліни Костенко / Ольга Башкирова // Слово і час. – 2004. – № 11. –

- С. 91–93.
26. Бгабга Г. Націєрозповідність / Гомі Бгабга // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 559 – 562.
  27. Бердник О. С. «Історія Русів» як мета текст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. С. Бердник. – Київ, 2001. – 20 с.
  28. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / Эрик Берн. – Минск : Современный литератор, 2002. – 448 с.
  29. Біблія. – Брюссель, 1998. – 756 с.
  30. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
  31. Білоус П. В. Актуальні питання української літературної медієвістики / П. В. Білоус. – Житомир, 2009. – 248 с.
  32. Білоус П. В. Давньоукраїнська література і фольклор: проблема художнього коду / П. В. Білоус. – Житомир, 2006. – 110 с.
  33. Білоус П. Давня українська література у творчості Валерія Шевчука // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем «Волинь-Житомирщина». – 2004. – Випуск 12. – С. 10 – 18.
  34. Білоус П. В. Історія української літератури XI – XVIII ст. / П. В. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 424 с.
  35. Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3-х томах. – Т. 1: Зародження української літератури: Монографія / Петро Білоус. – Житомир, 2011. – 376 с.
  36. Білоус П. Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі): Зб. статей. / Петро Білоус. – Житомир, 2003. – 160 с.
  37. Білоцерківець Н. БУ-БА-БУ та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року / Наталка Білоцерківець // Слово і час. – № 1. – 1991. – С. 42 – 53.

38. Бовсунівська Т. Українська бурлескно-травестійна література першої половини ХІХ століття (в аспекті функціонування комічного) / Тетяна Бовсунівська. – К., 2006. – 178 с.
39. Бовуар С. Друга стаття. У двох томах. Т. 2. / Сімона де Бовуар. – К. : Основи, 1995. – 392 с.
40. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1984-1939 / Марія Богачевська-Хом'як. – К. : Либідь, 1995. – 424 с.
41. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Республика, 2006. – 350 с.
42. Болєцький В. Лови на постмодерністів / Володимир Болєцький // Критика. – 2001. – Число 7–8(45–46), липень/серпень. – 2001. – С. 8 – 13.
43. Бондар-Терещенко І. Буцім додом. Шляхами «мандрівною» прози Євгена Пашковського / Ігор Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 118. – С. 171 – 174.
44. Бондар-Терещенко І. ІМ'Я ТРОЯНДИ, або гамбурзький рахунок Степана Процюка / Ігор Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 153. – С. 169 – 173.
45. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-тих рр. / Ігор Бондар-Терещенко // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 64 – 68.
46. Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності / Алла Бондаренко // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 42 – 45.
47. Брюбейкер Р. Переобрамлений націоналізм. Статус нації та національне питання у новій Європі / Р. Брюбейкер. – Львів : Кальварія, 2006. – 280 с.
48. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості / В. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.

49. «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 392 с.
50. Будін П. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада» / П. Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62 – 66.
51. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
52. Веретельник Р. Козачка в теремі / Роман Веретельник // Слово і час. – 1992. – № 6. – С. 46 – 50.
53. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності і літератури, літературного твору та його автора) / О. Веретюк // Слово і час. – 2005. – № 12. – с. 69 – 73.
54. Вертипорох О. В. Авторефлексивний текст Євгена Пашковського як явище українського постмодернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук.: 10.01.01 «Українська література» / О. В. Вертипорох. – Київ, 2007. – 20 с.
55. Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / упорядкув., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К. : Генеза, 1997. – 544 с.
56. Винниченко В. Заповіт борцям за визволення / Володимир Винниченко. – К. : Криниця, 1991. – 128 с.
57. Винниченко В. Одвертий лист до М. Горького / Володимир Винниченко; вступна стаття і коментарі Ю. Микитенка // Слово і час. – 1990. – № 6. – С. 33 – 40.
58. Винниченко В. Открытое письмо к русским писателям / Владимир Винниченко; післямова й коментарі Віктора Бурбелі // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 46 – 50.
59. Винниченко В. Публіцистика / Володимир Винниченко. – Нью-Йорк–Київ, 2002. – 392 с.



60. Вишенський І. Твори / Іван Вишенський. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 270 с.
61. Вовчок Марко. Листи. Т. 7 Кн. 2. / Марко Вовчок. – К. : Наукова думка, 1967. – 423 с.
62. Вовчок Марко. Оповідання. Повісті / Марко Вовчок. – К. : Дніпро, 1983. – 439 с.
63. В огненном кольце / Составитель Ю. А. Щетинова. – М. : Молодая гвардия, 1988. – 698 с.
64. Возняк М. С. Історія української літератури. У 2 кн. Кн.1 / М. С. Возняк. – Львів : Світ, 1992. – 696 с.
65. Возняк Т. Тексти та переклади / Тарас Возняк. – Харків : Фоліо, 1998. – 667 с.
66. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова Думка, 1996. – 704 с.
67. Врублевська В. Шарітка з Рунгу: Біографічний роман про Ольгу Кобилянську / Валерія Врублевська. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 512 с.
68. Вулф В. Власний простір / Віржинія Вулф. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
69. Гаврилів Т. Знаки часу: спроби прочитання / Тимофій Гаврилів. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – С. 175 – 184.
70. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз / Наталія Гапон. – Львів : Літопис, 2002. – 310 с.
71. Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
72. Генералюк Л. З погляду вічності / Л. Генералюк // Література плюс. – 2001. – № 5 (30), липень. – С. 3 – 5.
73. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. – К. : Критика, 2005. – 528 с.

74. Гоголь Н. В. Вечера на хуторі близ Диканьки / Н. В. Гоголь. – М., 1960. – 374 с.
75. Гоголь Н. В. Избранные произведения / Н. В. Гоголь. – К. : Дніпро, 1985. – 397 с.
76. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
77. Гончар О. Собор: роман / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1989. – 270 с.
78. Горбань А. Алюзійний простір «Енеїди» І. Котляревського: колоніальний аспект / Анфіса Горбань // Літературознавчі студії. – Житомир : ЖДУ, 2010. – Випуск 4. – С. 28 – 76.
79. Горський В. С. Філософія в українській культурі: (методологія та історія). Філософські нариси / В. С. Горський. – К. : Центр практичної філософії, 2001. – 236 с.
80. Грабович Г. Авторство і авторитет у Івана Вишенського: діалектика відсутності / Григорій Грабович // Слово і час. –1990. – № 6. – С. 45 – 53.
81. Грабович Г. До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка) / Григорій Грабович. – К., 2003. – 631 с.
82. Грабович Г. Тексти і маски / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2005. – 312 с.
83. Грабович Г. Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К. : Радянський письменник. – 1991. – 212 с.
84. Грабович О. Колоніальна спадщина в сьогоднішній Україні / Оксана Грабович // Арка. – 1994. – № 1(3). – С. 14 – 15.
85. Гришко В. Москва сльозам не вірить / Василь Гришко. – К. : Юніверс, 2003. – 246 с.
86. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття) / Роман Гром'як. – Тернопіль : Підручники і

- посібники, 1999. – 224 с.
87. Грушевський М. С. Нарис історії Київської землі від смерті Ярослава до кінця XIV сторіччя / М. С. Грушевський. – К. : Наукова думка, 1991. – 542 с.
  88. Гундорова Т. Буденні спогади про небуденну людину / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2009. – № 2. – С. 95 – 99.
  89. Гундорова Т. Кінець карнавалу, або пост-поступ «БУБАБІЗМУ» / Тамара Гундорова / Літературознавство: [Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців]: Доп. та повідомл. / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. – К. : ТОВ «Видавництво «Обереги», 2000. – С. 282 – 285.
  90. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
  91. Гундорова Т. Леся Українка: Християнство – екзистенціалізм – фемінізм / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1996. – № 8 – 9. – С. 19 – 28.
  92. Гундорова Т. «Малоросійський маскарад»: колоніальний дискурс в «Енеїді» Котляревського і навколо неї / Тамара Гундорова // Українська мова та література. – 2004. – Число 25–28. – С. 9 – 16.
  93. Гундорова Т. Ностальгія та Реванш. Українській постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності / Тамара Гундорова // Кур'єр Кривбасу. – № 144. – листопад. – 2001. – С. 165 – 172.
  94. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
  95. Гундорова Т. Погляд на «Марусю» / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15 – 22.
  96. Гундорова Т. Посттоталітарна пам'ять: виправдати чи виправити? / Тамара Гундорова // Критика. – 2008. – Число 12 (134). –

- С. 22 – 24.
97. Гундорова Т. Проявлення Слова Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
  98. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
  99. Гуцало Є. Ментальність орди / Євген Гуцало. – К. : Просвіта, 1996. – 176 с.
  100. Даниленко В. «Бог – письменник. Наш світ – роман» / Володимир Даниленко // Літературна Україна. – 5 червня 2008. – С. 5.
  101. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
  102. Даниленко В. Місто Тіровиван: оповідання, повість / Володимир Даниленко. – Львів: Кальварія, 2001. – 266 с.
  103. Даниленко В. Повернення великого Бурдика / Володимир Даниленко // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90 х років двадцятого століття. – К. : Генеза, 1997. – С. 5 – 6.
  104. Даниленко В. Покоління національної депресії / Володимир Даниленко / Іменник. Антологія дев'яностих. – К. : Смолоскип, 1997. – 264 с.
  105. Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання / Володимир Даниленко. – Львів : ЛА «Піраміда», 2006. – 384 с.
  106. Дашкевич Я. Нація і утворення Київської Русі / Ярослав Дашкевич // Формування української нації: історія та інтерпретації. Матеріали круглого столу істориків України. – Львів, 1995. – С. 11–17.
  107. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки / Леся Демська // Слово і час. – 1998. – № 9 – 10. – С. 54 –

- 57.
108. Деркачова О. Комплекс нелюбові як причина деструкції власної харизми / Ольга Деркачова // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 220 – 223.
109. Діброва В. Бурдик / Володимир Діброва // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років двадцятого століття. – К. : Генеза, 1997. – С. 90–247
110. Діброва В. Вибгане / Володимир Діброва. – К. : Критика, 2002. – 560 с.
111. Діброва В. Принц Гамлет хамського повіту / Володимир Діброва // Критика. – 2001. – Ч. 5. – С. 26 – 28.
112. Дикань О. «Любити Шевченка – це, насамперед, жити за його заповідями». Інтерв'ю з Сергієм Гальченко / Олег Дикань // Дзеркало тижня. – 2001. – № 50 (22–28 грудня). – С. 5.
113. Дзюба І. З криниці літ: тритомник Т. II / Іван Дзюба. – К. : Обереги. Гелікон, 2001. – 848 с.
114. Дзюба І. Поет супроти імперії / Іван Дзюба // Слово і час. – 2004. – № 3. – С. 3–15.
115. Дмитрій (Рудюк), митрополит Історична записка з приводу анафеми на українського гетьмана Івана Мазепу / Дмитрій (Рудюк), митрополит. – К. : Архангельський глас, 2009. – 96 с.
116. Довженко О. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941-1956) / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 2001. – 512 с.
117. Довженко О. Жадан for the masses / Отар Довженко // Дзеркало тижня. – 2004. – № 47 (522). – С. 18.
118. Домбровський М. Дефініції масової літератури / М. Домбровський // Слово і час. – 2005. – № 11. – С. 54 – 65.
119. Донець Г. Геній поневоленої нації, або ще раз про терези історії / Григорій Донець // Київ. – 2004. – № 4–5. – С. 162–165.

120. Донцов Д. Єдине, що є на потребу / Дмитро Донцов. – К. : Діокор, 2002. – 64 с.
121. Дончик В. Несвоєчасне багатство / Віталій Дончик // Дніпро. – 1981. – № 8. – С. 117 – 130.
122. Дусова Ж. Не кулінарні дослідження з сирого тіста / Ж. Дусова // Слово і час. – 1996. – № 8–9. – С. 67–70.
123. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
124. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т. І. Гундорової. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 160 с.
125. Єсельчик С. Імперія Пам'яті: Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.
126. Єфремов С. Історія українського письменства / Серій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 608 с.
127. Єшкілев В. Тінь Станіславського феномену / Володимир Єшкілев // Література плюс. – Ч. 9 – 10. – 1999. – С. 4 – 7.
128. Жадан С. Капітал / Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2007. – 797 с.
129. Жадан С. «Наприклад, закидати бомбами управління культури...» / Сергій Жадан // Дзеркало тижня. – 2006. – № 42 (570). – С. 18.
130. Житомирський феномен: Спецвипуск часопису «Світло спілкування». – Житомир, 2007. – 416 с.
131. Жолдак Б. Бог буває. Drive Stories / Богдан Жолдак. – К. : Факт, 1999. – 96 с.
132. Жолдак Б. Відблиски / Богдан Жолдак // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття. – К. :

- Гене́за, 1997. – С. 294 – 300.
133. Жолдак Б. Заручник імперіалізму/ Богдан Жолдак // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття. – К. : Гене́за, 1997. – С. 258 – 275.
134. Жолдак Б. Топінамбур, сину / Богдан Жолдак. – Львів : Кальварія, 2002. – 224 с.
135. Жулинський М. Пішла, бо знала: повернеться! / Микола Жулинський // Голос України. – 4 листопада 1997. – № 208. – С. 6.
136. Заболотна В. Наш український Вальтер Скотт / Валентина Заболотна // День. – 5 червня 2009. – № 94. – С. 6.
137. Забужко Н. Вивчення роману Ліни Костенко «Маруся Чурай» / Наталія Забужко // Українська мова і література в школі. – 1989. – № 11. – С. 14 – 23.
138. Забужко О. / Оксана Забужко // Серія «Інший формат». Вид. № 4. – Івано-Франківськ, 2003. – 47 с.
139. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 176 с.
140. Забужко О. Сестро, сестро / Оксана Забужко / Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – С.121–126.
141. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2006. – 156 с.
142. Забужко О. Хроніки від Фротінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 325 с.
143. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 148 с.
144. Залізняк Л. Нариси стародавньої історії України / Леонід Залізняк. – К., 1994. – 345 с.

145. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма соціалістичного реалізму): монографія / І. Захарчук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
146. Захарчук І. Ерозія соцреалістичного канону: аспект статевої ідентичності в літературі // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск XIII / І. Захарчук. – Рівне: Перспект, 2004. – С. 62–77.
147. Збірник козацьких літописів: Густинський, Самійла Величка, Грабянки / упорядкував. Густинський літопис В. Кречотень, літопис Самійла Величка В. Шевчук, літопис Грабянки Р. Іванченко. – К. : Дніпро, 2006. – 976 с.
148. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1996. – № 8 – 9. – С. 59 – 66.
149. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
150. Зборовська Н. Моя Леся Українка Есеї / Ніла Зборовська. – Тернопіль, 2002. – 228 с.
151. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Зборовська. – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с.
152. Зборовська Н. Романи Євгена Пашковського (поступ художнього пошуку) / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 12 – 18.
153. Зборовська Н. Сильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26.
154. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація / Ніла Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125 – 126. – С. 117 – 124.
155. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих



- поцілунків / Зборовська Н., Ільницька М. – Львів : Літопис, 1999. – 336 с.
156. Зборовська Н. Чиї опудала на літгороді? / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 51–56.
157. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 568 с.
158. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія / Петро Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.
159. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): монографія / Петро Іванишин. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. – 308 с.
160. Ільницький М. Від епічності... до епічності / Микола Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137 – 147.
161. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький. – Львів, 1995. – 318 с.
162. Ільченко Н. Забута таємниця козака Мамає / Наталя Ільченко // Дзеркало тижня. – 30 травня – 5 червня 2009. – № 19 (747). – С.8.
163. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: роман. / Олександр Ільченко. – К. : Дніпро, 1979. – 693 с.
164. Ірванець О. Діброва – значить «добре» / Олександр Іванець // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 219.
165. Історія Русовъ или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, архієпископа Бѣлорускаго. Репринтное воспроизведение издания 1846 года. – К. : Дзвін, 1991. – 309 с.
166. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 2. – К., 1994. – С. 369.

167. История философии. Энциклопедия. – Минск, 2002. – 456 с.
168. Іщенко Є. Віталізація смерті в поезії Василя Стуса / Євген Іщенко // Слово і час. – 2006. – № 11. – С. 69-76.
169. Калинська Л. Синтез масового й елітарного (на матеріалі прози Юрія Андруховича) / Леся Калинська // Слово і час. – № 2. – 1998. – С. 18 – 22.
170. Каппелер А. Формування української нації у Російській імперії XIX ст. на тлі націотворчих процесів у Європі / А. Каппелер // Формування української нації: історія та інтерпретації. Матеріали круглого столу істориків України. – Львів, 1995. – С. 72–80.
171. Карпа І. Фройд би плакав / Ірена Карпа. – Харків : Фоліо, 2007. – 238 с.
172. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізм: Монографія / Григорій Касьянов. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
173. Квіт С. Основи герменевтики / Сергій Квіт. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 192 с.
174. Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / упорядкув., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К. : Генеза, 1997. – 423 с.
175. Квітка-Основ'яненко Г. Маруся: Вибрані твори / Григорій Квітка-Основ'яненко. – К. : Веселка, 1983. – 182 с.
176. Клименко В. Дві Марії і вселенська печаль / В. Клименко // Україна молода. – 2005. – 12 лют. – С. 2 – 4.
177. Клим'юк Ю. Філософська основа конфлікту поеми Івана Франка «Мойсей» / Юрій Клим'юк // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львіві: Видавничий центр Львівського університету імені Івана Франка, 2008.– С. 134 – 140.

178. Кобилянська О. Дещо про ідею жіночого руху / Ольга Кобилянська // Кобилянська О. Твори у 5-ти томах. Т. 5 / О. Кобилянська. – К., 1963. – С. 151–157.
179. Кобилянська О. Оповідання / Ольга Кобилянська. – Львів : Каменяр, 1982. – 271 с.
180. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 3 – 8.
181. Ковалів Ю. Олена Теліга / Юрій Ковалів // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 30 – 32.
182. Ковальчук О. Необароккові тенденції у прозі 70-тих рр. / Олександр Ковальчук // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 56 – 60.
183. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Ольга Косач-Кривинюк. – Луцьк, 2006. – 925 с.
184. Косинка Г. Вибрані твори / Григорій Косинка. – Харків : Веста: Ранок, 2003. – 334 с.
185. Костенко Л. Маруся Чурай / Ліна Костенко // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – К. : Наук. думка, 2000. – 272 с.
186. Костенко Н. В. Поетика Павла Тичини. Особливості віршування / Н. В. Костенко. – К. : Видавництво при Київському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1982. – 254 с.
187. Котляревський І. Твори / Іван Котляревський. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1957.– 395 с.
188. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. Т.1. / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – 336 с.
189. Кошелівець І. Про «Собор» Олесья Гончара / І. Кошелівець // Сучасність. – 1968. – № 8. – С. 62 – 74.

190. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К. : Наукова думка, 1988. – 126 с.
191. Кравченко В. Україна, Імперія, Росія. Вибрані статті з модерної історії та історіографії / Володимир Кравченко. – К.: Критика, 2011. – 544 с.
192. Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми / Анатолій Криловець. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 256 с.
193. Кудрявцев М. Митець і час: ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко / Михайло Кудрявцев // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 11 – 12.
194. Кужільна Л. В. «Слово» в естетиці літературного шістдесятництва (постмодерна інтерпретація) – спроба постановки проблеми / Лариса Кужільна // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – № 598. Філософські проблеми науки, освіти та культури доби постмодерну. – 2003. – С. 150 – 161.
195. Куліш П. Вибрані твори / Пантелеймон Куліш. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1969. – 560 с.
196. Куліш П. Повість про український народ; Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / Пантелеймон Куліш. – К. : Український Світ, 2005. – 384 с.
197. Куліш П. Чорна рада / Пантелеймон Куліш. – К. : Школа, 2008. – 352 с.
198. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода / Э. Левинас. – М, 2004. – 752 с.
199. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика / Лариса Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
200. Лермонтов М. Сочинение в двух томах. Том второй / М. Лермонтов. – М. : Правда, 1990. – 704 с.

201. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань / І. Лисяк-Рудницький // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. / І. Лисяк-Рудницький. – К.: Основи, 1994. – Т.2. – 1994. – С. 95 – 112.
202. Лисяк-Рудницький І. Формування українського народу й нації (методологічні завваги). / І. Лисяк-Рудницький // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. / І. Лисяк-Рудницький. – К.: Основи, 1994. – Т.2. – 1994. – С. 9 – 16.
203. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
204. Літопис Самовидця / видання підготовлене к.ф.н. Я. І. Дзира. – К.: Наукова думка, 1971. – 208 с.
205. Логвиненко В. М. Полемічна література як чинник становлення національно-релігійної свідомості українського народу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософських наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії» / В. М. Логвиненко. – Львів, 2005. – 18 с.
206. Макаров А. Ірраціональні мотиви українського барокко / Анатолій Макаров // Слово і час. – 1991. – № 7. – С. 46 – 53.
207. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К., 1995. – 236 с.
208. Маланюк Є. Павло Тичина. Фрагмент зі статті «Напровесні» / Євген Маланюк // Літературна Україна. – 1992. – № 19 (14 травня). – С. 7.
209. Маланюк Є. Шлях до Шевченка / Євген Маланюк. – Ужгород: Гражда, 2008. – 48 с.
210. Мамонтов В. Смерти нет / Виктор Мамонтов // Христіанос. – Рига, 2007. – С. 105 – 108.
211. Марков Д. Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур / Дмитрий Марков. –

- М. : Наука, 1970. – 248 с.
212. Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма / Д. Марков. – М: Худ. лит-ра, 1975. – 351 с.
213. Матіос М. Майже ніколи не навпаки / Марія Матіос. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2007. – 176 с.
214. Матіос М. Москалиця / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 64+48 с.
215. Матіос М. Нація / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 256 с.
216. Матіос М. «Я не хочу, щоб мене читали у метро» / Марія Матіос // День. – 2001. – 23 березня. – С. 18 – 19.
217. Махінова А. Деконструкція імперського міфу («Енеїда» Вергілія та «Енеїда» І.Котляревського) / А. Махінова // Слово і час. – 2001. – № 10. – С. 82 – 83.
218. Мацапура В. І. Українська тема в російській літературі першої половини ХІХ століття (проблеми еволюції, міфологізації, інтертектуальності): автореф. дис. доктора філол. наук: спец. 10.01.02. «Література народів Російської Федерації» / В. І. Мацапура. – Сімферополь, 2002. – 33 с.
219. Мельник Я. «В мені уже народжується Бог» / Ярослав Мельник // Вітчизна. – 1990. – № 10. – С. 157–160.
220. Мень А. Вестники Царства Божия / Александр Мень. – Брюссель, 1986. – 647 с.
221. Мень А. Как читать Библию / Александр Мень. – Москва: Фонд Александра Менья и Общество друзей Священного Писания, 1997. – 392 с.
222. Міллет К. Сексуальна політика / Кейт Міллет. – К. : Основи, 1998. – 619 с.
223. Міщенко Г. Кітч – символ глобалізації / Григорій Міщенко //

- Українська газета. – 18 – 31 грудня 2008. – № 45 (185). – С. 5.
224. М. Окара А. «Український вопрос» та пошуки відповіді на нього / Андрій М. Окара // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – Ч. 141. – С. 176 – 184.
225. Моренець В. Без Тичини (Уривок із монографії «Національні шляхи поетичного модерну. Україна – Польща: ХХ століття») / Володимир Моренець // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 79 – 100.
226. Моренець В. Голос у пустелі / Володимир Моренець // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 80 – 83.
227. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – К.: Основи, 2002. – 328 с.
228. Мотиль О. Підсумки імперії: занепад, розпад і відродження / Олександр Мотиль. – К.: Критика, 2009. – 200 с.
229. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / Міхал Мругальський // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333 – 371.
230. Мукгерджі Арун П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? / Арун П. Мукгерджі // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 562 – 565.
231. Наєнко М. «М'ятежний геній» літератури і жертва комуністичного божевілья / Михайло Наєнко // Вітчизна. – 2008. – № 11 – 12. – С. 8 – 12.
232. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
233. Націоналізм: Антологія. 2-ге вид. / Упоряд. О. Проценко,

- В. Лісовий. – К.: Смолоскип, 2006. – 684 с.
234. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего / Фридрих Ницше. – СПб : Издательский Дом «Азбука-класика», 2008. – 240 с.
235. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Фридрих Ницше. – СПб : Издательский Дом «Азбука – класика», 2007. – 384 с.
236. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози / Леонід Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135 – 145.
237. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко. – К. : Фірма «Довіра», 1992. – 272 с.
238. Окара А. Культурний вплив чи культурний конфлікт? (українська та великоруська культури в XVII ст.) / А.Окара // Слово і час. – 1999. – № 1. – С. 55 – 61.
239. Ольжич О. Дух руїни / Олег Ольжич. – К.: Смолоскип, 2007. – 52 с.
240. Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття / літ ред., упоряд., передм. В. Даниленка. – К. : Генеза, 1997. – 384 с.
241. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглянути / Дмитро Павличко // Літературна Україна. – 2005. – Ч. 4. – 20 січня. – С. 6.
242. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
243. Павличко С. Фемінізм / Соломія Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
244. Павлишин Г. Сюжетно-композиційна структура повісті Марії Магіос «Солодка Даруся» / Григорій Павлишин / Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2008. – Вип. 24. – С. 81 – 89.



245. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997 . – 448 с.
246. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Слово і час. – 1994. – № 4-5. – С. 65 – 71.
247. Павлюк С. Особливості та динаміка сучасного процесу етнічної самоідентифікації українців: до питання теорії етносу / С. Павлюк // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 3 – 7.
248. Панченко В. Є. Не убієнна література: Дослідницькі етюди / В. Є. Панченко. – К.: Твім інтер, 2007. – 440 с.
249. Партач Н. Утопічний характер «Загірної комуни» М. Хвильового / Наталя Партач // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 11 – 14.
250. Пахаренко В. «Долетить на Дніпро луна...» / Василь Пахаренко // Слово і час. – 1992. – № 6. – С. 20 – 25.
251. Пашковський Є. «Є дві категорії людей приречених на схиму, – це письменники і монахи...» / Євген Пашковський // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 104. – С. 3 – 7.
252. Пашковський Є. Щоденний жезл / Євген Пашковський. – К. : Видавництво «Генеза». – 1999. – 472 с.
253. Подерв'янський Л. Гамлет: п'єси / Лесь Подерв'янський. – Харків, 2006 . – 126 с.
254. Подерв'янський Л. Герой нашого часу: п'єси / Лесь Подерв'янський. – Харків, 2005 . – 127 с.
255. Подерв'янський Л. Павлік Морозов: п'єси / Лесь Подерв'янський. – Харків, 2005 . – 127 с.
256. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – К.: Видавництво «Акта», 2008. – 285 с.
257. Поліщук Я. Література як геокультурний проект: монографія /

- Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
258. Поліщук Я. Маска та ім'я автора / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2006. – № 5. – С. 10 – 14.
259. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія /Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – 392 с.
260. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості (Жінка як персонаж української літератури початку ХХ століття) / Ярослав Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 5. – С.55 – 59.
261. Полковський В. Ще раз про «Польові дослідження...» О. Забужко / В. Полковський // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 62 – 64.
262. Пономарьов А. Етнічність та етнічна історія України / Анатолій Пономарьов. – К., 1996. – 167 с.
263. Поплавська Н. М. Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця ХVІ – початку ХVІІ ст.): монографія / Н. М. Поплавська. – Тернопіль: Тн ПУ, 2007. – 379 с.
264. Потульницький В. Інтелектуальні впливи Заходу на духовне життя української еліти в ХVІІ–ХVІІІ ст. / В. Потульницький // Київська старовина. – 2001. – С. 7. – С. 5 – 9
265. Прокопів Ю. Християнський меридіан повісті Степана Процюка «Там, де поплутані кольори» / Юлія Прокопів // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 62 – 69.
266. Пронкевич О. Історія літератури чи конструювання нації? / О.Пронкевич // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 10 – 17.
267. Процюк С. Дружнє посланіє Владіміру Єшкілеву від Стефка Процюка / Степан Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 139. – С. 197 – 200.

268. Процюк С. Інфекція / Степан Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 149. – С. 3 – 69.
269. Процюк С. Інфекція / Степан Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 150. – С. 3–66.
270. Психологічна енциклопедія. – К. : «Академвидав», 2006. – 424 с.
271. Пундик Ю. Український націоналізм / Юрій Пундик. – Париж, 1966. – 96 с.
272. Пунько Л. «Перехідні групи» Галичини (1919–1939): дилема вибору національної ідентичності / Л. Пунько // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Випуск 6. – К., 2008. – С. 245 – 260.
273. Пушкин А. Возражение критикам «Полтавы» / Александр Пушкин Собрание сочинений в 5-и томах. Т. 5 / Александр Пушкин. – Москва, 1969. – 559 с.
274. Пушкин А. Полтава / Александр Пушкин Собрание сочинений в 5-и томах. Т. 3 / Александр Пушкин. – Москва, 1969. – 532.
275. Радинський О. Між життям і текстом / Олексій Радинський // Дзеркало тижня. – 2005. – № 37 (565). – С. 19.
276. Рылеев К. Ф. Избранное / К. Ф. Рылеев. – К.: Молодь, 1984. – 264 с.
277. Римарук І. Трояка ружа, або Солодка Даруся / Ігор Римарук // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 196 (березень). – С. 16 – 19.
278. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей. – К. : Смолоскип, 2004. – 992 с.
279. Романець М. Постколоніальні історичності: поетика і політика місця в «Марусі Чурай» Ліни Костенко / Марина Романець // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 57 – 60.
280. Ромащенко Л. Проблема історичної пам'яті в творчості

- шістдесятників // Людмила Ромащенко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 45 – 52.
281. Роменець В. А. Історія психології XVII століття: Навч. посібник / В. А. Роменець. – К.: Вища школа, 1990. – 365 с.
282. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націотворення / Микола Рябчук. – К. : Критика, 2000. – 303 с.
283. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження / Микола Рябчук. – К. : К.І.С., 2011. – 240 с.
284. Савенець А. Літературна школа – один із «блукаючих» термінів / Андрій Савенець // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 44–51.
285. Саєнко В. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі / В. Саєнко // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2004. – Випуск 16. – С. 164–168.
286. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
287. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
288. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Вид.дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
289. Сиваченко Г. Винниченків «конкордизм» у будистському та психоаналітичному дискурсах / Галина Сиваченко // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 17 – 27.
290. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К. : Альтернативи. – 2003. – 280 с.
291. Сивокінь Г. «Постколоніалізм» у сучасній українській літературі: симптоми, тенденції, явища / Григорій Сивокінь // Дивослово. – 2003. – № 7. – С. 8 – 12.

292. Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть / Володимир Січинський. – К.: Довіра, 1992. – 249 с.
293. Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 8. Красное колесо: Повествование в отмеренных строках в четырех Узлах. – Узел 1: Август Четырнадцатого. Книга 2 / А. И. Солженицын. – М.: Время, 2006. – 536 с.
294. Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 7. Красное колесо: Повествование в отмеренных строках в четырех Узлах. – Узел 1: Август Четырнадцатого. Книга 1. / А. И. Солженицын. – М.: Время, 2006. – 432 с.
295. Солдатов В. Політик Винниченко і його ювілей: кілька некон'юктурних міркувань / Валерій Солдатов // Дзеркало тижня. – 2005. – № 27. – С. 7.
296. Соловей О. Свято, яке не з тобою / Олег Соловей // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 157. – С. 140 – 148.
297. Співак Г. Ч. В інших світах: Есеї з питань культурної політики / Гаятрі Чакраворті Співак. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2006. – 480 с.
298. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / Гаятрі Чакраворті Співак // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 540 – 543.
299. Степанов О. М. Основи психології і педагогіки / О. М. Степанов, М. М. Фіцула. – К.: Академвидав, 2003, – 504 с.
300. Стус В. Вікна в поза простір: вірші, статті, листи, щоденник / Василь Стус. – К.: Веселка, 1992. – 262 с.
301. Стус В. Зібрання творів / Василь Стус. – К.: Факт, 2008. – 752 с.
302. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т. 4 / Василь Стус. – Львів.: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. – 544 с.

303. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. – К. : Знання, 1993. – 93 с.
304. Субтельний О. Україна: історія / Орест Субтельний. – К. : Либідь, 1993. – 720 с.
305. Сулима М. Вивільнення від табу / Микола Сулима // Слово і час. – 1992. – № 6. – С. 60 – 62.
306. Сулима М. Пошук власної проломини / Микола Сулима // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 81 – 83.
307. Таирова-Яковлева Т. Мазепа / Татьяна Таирова-Яковлева. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 272 с.
308. Таран Л. Жіноча роль / Людмила Таран. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. – 128 с.
309. Таран Л. «Мені пощастило на старті». Розмова з Оксаною Забужко / Людмила Таран // Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – С. 177–178.
310. Тебешевська-Качак Т. Автобіографія як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 39 – 47.
311. Теліга О. Вибрані твори / Олена Теліга. – К. : Смолоскип, 2008. – 534 с.
312. Теліга О. Збірник / Олена Теліга. – Детройт – Нью Йорк – Париж, 1997. – 473 с.
313. Терлецький В. Нотатки до прози Степана Процюка / Валентин Терлецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 177–179.
314. Тичина П. Золотий гомін: Вибрані твори / Павло Тичина. – К. : Криниця, 2008. – 608 с.
315. Тичина П. Із щоденникових записів / Павло Тичина. – К. : Рад. письменник, 1981. – 430 с.

316. Толстой А. К. Стихотворения / А. К. Толстой. – М. : «Художественная література», 1967. – 527 с.
317. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.
318. Українка Леся. Вірші. Драматичні поеми / Леся Українка. – Харків : Фоліо, 2007. – 351 с.
319. Українка Леся. Драматичні поеми / Леся Українка. – К., 1983. – 456 с.
320. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 10 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – 589 с.
321. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 12 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – 695 с.
322. Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова: автореферат докторской диссертации по филологии. Спец. 10.0101 «Русская литература» / И. С. Урюпина. – Елецк. –2001. – 25 с.
323. Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етюди / Леонад Ушкалов. – Харків: Око, 1994. – 112 с.
324. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури / Леонід Ушкалов // Слово і час. –2000. – № 10. – С. 16 – 22.
325. Фасоля А. Поетка вогненних меж / Анатолій Фасоля // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 44–50.
326. Федунь О. Постколоніальна критика в українському літературознавстві / О. Федунь // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 10 – 13.
327. Філатова О. С. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : монографія / О. С. Філатова. – Миколаїв : Іліон, 2010. – 485 с.

328. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: монографія / Софія Філоненко. – К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Полішграф», 2006. – 156 с.
329. Философский словарь Владимира Соловьева. – Ростов н/Д: Фенікс, 1997. – 464 с.
330. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. / Іван Франко. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 464 с.
331. Франко І. Твори: В 3 т. Т. 1 / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1991. – 672 с.
332. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Зигмунд Фрейд. – Спб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 256 с.
333. Хардт М., Негри А. Империя / М. Хардт, А. Негри. – М.: Праксис, 2004. – 440 с.
334. Хархун В. «Митець у каноні»: соцреалістична поезія Павла Тичини 1930-1960-х років / Валентина Хархун // Слово і час. – 2006. – № 10. – С. 38 – 51.
335. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / Валентина Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
336. Харчук Р. Сучасна українська проза Постмодерний період / Роксана Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
337. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи»: роман; Поетичні твори; Памфлети. / Микола Хвильовий. – К.: Наук. думка, 1995. – 816 с.
338. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового / Ірина Цюп'як // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 72 – 75.
339. Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження



- терміна / Ванда Чайковська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – С. 79 – 82.
340. Червак Б. Гіркий полин солодкої Дарусі (М.Матіос «Солодка Даруся») / Богдан Червак // Книжковий огляд. – 2003. – № 3. – С. 30 – 33.
341. Червак Б. Символіка часу в творах Марії Матіос / Богдан Червак // Слово і Час. – 2000. – № 14. – С. 52–53.
342. Червак Б. Уроки націоналізму / Богдан Червак. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2002. – 112 с.
343. Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с.
344. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро. – 1982. – 647 с.
345. Шевченко Т. Повести / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро, 1983. – 456 с.
346. Шевчук В. Біс плоті: іст. повісті / Валерій Шевчук. – К. : Твім інтер, 1999. – 358 с.
347. Шевчук В. «Енеїда» І.Котляревського в системі літератури українського бароко / Валерій Шевчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 1999.–№ 6.– С. 44 – 49.
348. Шевчук В. На вступі до Храму: моя рання проза роздуми, факти і тексти / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 167. – С. 141 – 168.
349. Шевчук В. Національна ідея в Україні, зокрема національно-визвольна, та її подвижники / Валерій Шевчук. – К. : МАУП, 2006. – 272 с.
350. Шевчук В. Сад житейських думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки / Валерій Шевчук // Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. Т. 1. / Валерій Шевчук. – Харків : Фоліо,

- 1994.– С. 49 – 76.
351. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. Т. I / Юрій Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – 607 с.
352. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. / Юрій Шерех. – Балтимор-Торонто : Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – 455 с.
353. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К., 2004. – 496 с.
354. Шкляр В. Трояка ружа Марії Матіос / В. Шкляр // День. – 2005. – 3 лютого. – С. 4.
355. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду / В'ячеслав Шнайдер // Кур'єр Крив басу. – 2005. – № 191. – С. 186 – 189.
356. Шпиталь А. Проблема вибору в сучасній літературі / Анатолій Шпиталь // Радянське літературознавство. – 1980. – № 11. – С. 25 – 36.
357. Шпорлюк Р. Імперія та нації / Роман Шпорлюк. – К.: Дух і Літера, 2000. – 354 с.
358. Шпорлюк Р. У пошуках майбутнього часу: статті та есеї / Роман Шпорлюк. – К. : Гранті-Т, 2010. – 256 с.
359. Штепа П. Українець і москвин: дві протилежності / Павло Штепа. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 688 с.
360. Штонь Г. Література малоросійська та література українська: сенс і динаміка розходження (лекційний начерк) / Григорій Штонь // Слово і час. – 2011. – № 3. – С. 42 – 48.
361. Штонь Г. «Сонячні кларнети» – твір духомовця / Григорій Штонь // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 9 – 11.
362. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення / Григорій Штонь // Дніпро. – 1981. – № 1. – С. 138 – 143.
363. Щоденники Володимира Винниченка (1926–1928 р.р.) // Слово

- і час. – 2000. – № 7. – С. 82 – 89.
364. Юнг К. Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / К. Г. Юнг. – Минск : ООО «Харвест», 2003. – 384 с.
365. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Наталя Яковенко. – К. : Критика, 2005. – 584 с.
366. Яковина О. Онтологічні риси літературного бароко в Україні (Проблема духовного і тілесного) / О. Яковина // Визвольний шлях. – 2000. – № 12. – С. 94.
367. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос (Літературний портрет Марії Матіос) / Марія Якубовська. – Львів, 2005. – 110 с
368. Яструбецька Г. Концепт «Україна» в поезотворчості Василя Стуса / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37 – 43.
369. Ahmad Aijaz In Theory: Classes, Nations, Literatures / Aijaz Ahmad. – Oxford Oxford University Press, 1992.