

УДК 82.09 (477)

Поліщук Я. О.

РЕ-ВІЗІЇ МИНУЛОГО В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті розглядаються моделі та функції реінтерпретації советської історії в сучасній українській літературі. Аналізуються актуальні твори Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Тараса Прохаська, Василя Кожелянка, Марії Матіос та ін.

This article deals with the problem of reinterpretation of soviet history in modern Ukrainian Literature. An author analyses actual works of Yuriy Andrukhovich, Sergiy Zhadan, Taras Prokhas'ko, Vasyly Kozhelyanko, Mariya Matios and other ukrainian writers.

Тінь минулого постійно живе в закутках людської пам'яті, так само як постійно – із неблаганною регулярністю – вона присутня в культурі. В сучасній ситуації української літератури ця тема й поготів заноситься на інтригу, адже словесна творчість ледь-ледь перейшла межу епох, а її ґрунт ще великою мірою лежить у площині минулого досвіду. Попри все, не можна холодно-безсторонньо рефлектувати події та постаті, котрі відгукуються в пам'яті живими, емоційно забарвленими картинами. Ці факти власного життєвого досвіду автора нерідко апелюють до резонансного досвіду читача, залучаючи механізми, що свідчать про літературний успіх того або іншого твору. З іншого ж боку, варто зауважити, що вже саме по собі звернення до комплексу минулого є симптомом об'єктивізації культурної пам'яті певної спільноти (покоління, соціальної групи чи й, певною мірою, всього суспільства), а така об'єктивізація є гідним предметом наукового аналізу. Видобуване із закамарків приватного людського досвіду, минуле в художній літературі стає фактом культури, а шкала його оцінок прозраджує дискусійну напругу в суспільстві перехідної доби.

Сучасна українська культура вчиняє минуле поважним об'єктом реінтерпретації, усе більше звільняючись від перечулених та радикалізованих оцінок, характерних для перехідного періоду 90-х

років ХХ століття. При цьому йдеться, по-перше, про своєрідне поле перечитування й *перекодування* колективної пам’яті. По-друге, така спільна пам’ять зазнає неунікненної *редукції*, улягаючи доволіно-суб’єктивним візіям, стаючи таким собі нейтральним чи навіть симпатичним тлом для новітньої міфології. Це оприявнює привабливість советської історії, яка в актуальній літературі цілком логічно може співвідноситися з ідеалізацією минулої епохи або з ностальгічними почуттями щодо неї. Словом, минуле виявляється в його аксіологічній пов’язаності з сучасним, у його конструктивній якості. Воно постулює не лише негативний досвід, а й знакову вартість, що стає придатною та може бути по-новому осмислена в нинішніх умовах [8, 5–7].

В українській літературі нової хвилі подибуємо цікаві спроби перечитування советської історії. Маємо на оці власне художні твори, а не мемуаристику, котра являє окремий предмет студій. За всієї неоднозначності, їх поява дуже симптоматична. Не лише через те, що подібні спроби належать, переважним чином, не старшому поколінню, яке повноцінно пережило ті часи, а представникам середньої та молодшої генерацій, в яких советський період викликає здебільшого травматичний досвід і означає шоківі спогади занепаду та хаосу, що їх довелося пережити. У полі нашої уваги зокрема були оповідання, есеї, повісті та романи Юрія Андруховича [1; 2], Юрка Гудзя [12], Володимира Діброва [12], Сергія Жадана [5; 6], Василя Кожелянка [7], Марії Матіос [9], Костянтина Москальця [12], Юрія Покальчука [11], Тараса Прохаська [13].

Емансипація індивідуальної свідомості в наших умовах, так чи інакше, пов’язана з переоцінкою недалекого минулого, здебільшого *травматичного*, як підтверджують персонажі сучасної прози [9; 11; 2; 6]. Це проектує відкритий простір творчої самоідентифікації, який можемо означити, за влучним висловом Юрка Гудзя, як континуум “між пригадуванням і передчуттям” [12, 110]. Разом з тим варто брати до уваги специфіку героя сучасної літератури: на відміну від свого попередника з 1960 – 80-х років, він не стільки діє, скільки рефлексує, мислить, зважує, оцінює. При цьому основні акценти спрямовуються не на об’єктивну дійсність, а на позиціонування себе в ній – своїх поглядів, уявлень, а також пам’яті минулого. Очевидно, таке позиціонування стає можливим завдя-

ки зустрічі з Іншим, що спонукає верифікувати власний життєвий досвід. “Постмодернізм апелює до “іншого” й репрезентує світ із позиції “іншого”, але не редукує його до “себе самого”, – пише Тамара Гундорова. – Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати “іншого”. Він швидше прагне показати й обіграти різницю між “собою” та “іншим” [3, 57].

Минуле раз у раз нагадує про себе, провокуючи контрверсійні оцінки сучасного. Справа в тому, що, пригадуючи минуле, важко не піддатися впливові милої ностальгії. При цьому стан несвободи затьмарюється в пам’яті, зате на передній план виступають спогади минулих хвиль щастя, молодості, кохання й розлучень, тобто все те, що наповнювало теплою людяністю тогочасну суворо регламентовану дійсність, яка, по суті, позбавляла людину права до вибору. Таке *déjà vue* в оцінці минулого добре виявляє контрверсійну природу людської пам’яті, яка фіксує лише окремі, здебільшого приємні кадри дійсності, що минає.

Як би там не було, минуле породжує відчуття *дистанції*, й такий мотив зазвичай міцно акцентується у прозі письменників середнього покоління, тобто сорока-п’ятдесятирічних авторів. Звісно, ті речі з пережитого, які виявилися справжніми й вартісними, тепер ставляться в центр оповіді, а от моменти несвободи відходять на дальній план. Це творить ілюзію незмінності ідентичності героя чи, принаймні, послідовності його життєвої позиції, попри шок суспільного перелому, який довелося пережити всьому суспільству. Можна по-різному оцінювати таку літературну ілюзію, але варто зауважити, що вона є спробою зберегти або відновити затрачену в дійсності тяглість історії.

Із цієї історії в її советському інваріанті випали дуже істотні моменти загальнокультурного порядку – табуйовані тогочасним режимом, як-от рок-музика, сюрреалістичний чи абстракціоністський живопис, література європейського високого модернізму, зокрема Рільке, Еліот, Джойс, Кафка, Пруст. Усе це було виключено з советської міфології, причому згаданий брак знання хвилював навіть лояльних представників самої системи [10, 372–373]. Позаяк така культурна лакуна є дуже вразливою для цілого покоління, сучасні автори намагаються відновити втрачений культурний шар – не ли-

ше номінально, а передусім як елемент своєрідно кодифікованої символічної пам’яті.

Це, можливо, відрухове протиставлення *культурній амнезії*, яка загрожує нашому сучасникові. Адже відомо, що нині, “упродовж усього пострадянського часу в суспільстві простежується тенденція викреслити з історії радянський період як певний “зіпсутий” час і радянську культуру як явище недолуге, цілковито залежне від ідеології” [8, 5]. Проте час людського життя не випадає представляти цілковито змарнованим, “зіпсутим” часом; принаймні, природа художньої творчості (вона, як всяка творчість, не терпить пустоти) однозначно чинить опір таким уявленням. Звідси – зацікавленість сучасної літератури в розгортанні альтернативних історичних проєктів. Свою причетність до цього явища по-своєму довели провідні автори останнього часу. Згадаймо в цьому контексті хоча б відомі твори, як-от “Дефіляда в Москві” Василя Кожелянка та “Хроніки від Фортінбраса” Оксани Забужко, “Дванадцять обручів” і “Тасмниця” Юрія Андруховича та “Улісея” Івана Лучука, “Непрості” Тараса Прохаська та “Заборонені ігри” й “Хулігани” Юрія Покальчука тощо.

У контексті нашої теми випадає звернути увагу на спроби концептуального *перекодування* тоталітарного минулого. До такої практики найбільше причетний Василь Кожелянко, котрий розгорнув цілу серію тем у рамках епічного проєкту “альтернативного” історичного жанру (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”, “Лже-Нострадамус” та ін.). Що й казати, така жанрова форма дуже пасує до постколоніального світосприйняття, для якого важливо знайти іншу, відмінну від традиційної, точку опертя щодо минулого. Це означає осмислити давні поразки не як фатум, а як окремі прохідні епізоди, натомість додати в призабутих перемогах та утвердженнях національної історії смак повноправності та реалізованості, нерідко навіть гордоців за достойне минуле.

Ознакою повноцінної, вже не залежної від колоніальних стереотипів свідомості є розкомплексоване сприйняття минулого, коли воно стає полем перечитування, діалогу, *множинності інтерпретацій*, навіть якщо ті інтерпретації не узгоджуються з національно-державною доктриною знання. У романах В. Кожелянка маємо випадок, коли осмислення минулого вже не схоже на

ритуальне священнодійство, як у творах багатьох шістдесятників (І. Білик, Р. Іваничук, Р. Іванченко тощо). Воно стає предметом постмодерної гри, а одважне обігрування автором як імперських, так і колоніально-патріотичних стереотипів вказує на винесення уявлення історії поза береги нормативної доктрини, незалежно від її семантичного наповнення.

Кожелянкова візія історії відверто пародійна й емансипована вже за самою своєю природою. Зрозуміло, об'єктом комічного обігрування в ній є імперсько-російсько-советська версія історії України, котра стає з бігом часу все менш актуальною для нашої країни, якщо не брати до уваги міцно вкорінених стереотипів старшого покоління, типових представників племені *hominі sovietici* (до речі, варто непокоїтись тим, що час од часу ці міфи репродукуються в сучасних медіях, зокрема Південно-Східного регіону). Але так само іронічно автор ставиться до національно-патріотичного екстазу, як зауважить вникливий читач. Більше того, він охоче вдається й до самоіронії. Це проявляється на повну силу в романі “Дефіляда в Москві” (2001), що визнаний критикою як найбільш вдалий серед авторових квазіісторичних “фентезі”. Так, у розділі “Твір учня 7-го класу чернівецької гімназії № 58 23 вересня 1995 року” комічній деконструкції піддається власна Кожелянкова візія, його “альтернативна історія”, побачена нібито збоку, незаангажованим поглядом когось стороннього.

Тобто, тут вочевидь увипуклюються ознаки пересадності та спекулятивної інтерпретації – з одного боку, історичних *фактів*, а з іншого – національно-патріотичної *риторики*, так само неадекватної щодо сучасної ситуації. Містифікований учень сьомого класу, обігруючи водночас і сенс та дух самого “фентезі”, й шаблонний стиль підручкової критики та патріотичної газетної публіцистики, пише про Кожелянків роман зокрема таке: “Сильно! Я би сказав, не лише сильно, а й страшно, це при тому, що – коротко. Автор економно використовує засоби художнього зображення свого героя, але разом з тим у читача образ Дмитра Левицького, хорунжого і героя, постає вагомо, грубо і зримо. Водночас письменник гостро, тонко і концептуально ставить проблеми, які, незважаючи на історичну атрибутику, хвилюють нашого сучасника, і вирішувати їх нам, молодим. Бо є ще у світі люди, яким не до вподоби більше

як піввікове існування незалежної і самостійної, вільної і соборної України (слава їй!), і тому автор застерігає нас, молодих, що воріженько не спить і нам треба бути напоготові” [7, 87]. За двозначними формулюваннями автора легко вгадується “казенний” дух нашого патріотичного моралізаторства, що прозраджує характерні кальки, копійовані з незабутнього тоталітарного минулого.

Зовсім інший образ минулого пропонує читачеві Тарас Прохасько в повісті “Непрості” (2002). Авторові йдеться не стільки про квазі-історію, скільки про творення цілком суб’єктивного світу-візії з уламків історичних реалій. Справді, хронологічно оповідь цього твору обіймає життя трьох поколінь героїв – від кінця позаминутого століття до середини ХХ-го віку. Але ця оповідь дивним чином очищена від практик окупації, насильства, воєн, людських трагедій, яких насправді щедро зазнала наша земля в цю епоху (саме на цих практиках зосереджують увагу Марія Матіос [9] та Юрій Покальчук [11]). Звісно, автор іноді прохоплюється згадкою про реалії того або іншого часу, але ці згадки не мають для нього принципового значення, вони радше слугують за навігаційні знаки для персонажів, котрі перебувають у цих обставинах відрухово. Тим самим персонажі твору Т. Прохаська виявляють свою причетність до глибшої, тобто надісторичної, *метафізичної правди* буття, що відповідає їхній належності до таємничої касты “непростих”. Світ власних снів для них значно важливіший, ніж світ щоденної дійсності, який, зрештою, переважно монотонний у провінційному Ялівці.

Герої повісті Прохаська сприймаються понад і поза часом як реальною, фізичною категорією, вони перебувають по той бік буття, коли сенс вимірюється не бігом профанного часу, а набуттям незворотніх властивостей. Таким чином, Себастьян і Анна стають самодостатніми репрезентантами новітньої *міфологізації* дійсності. Вони передусім носії органічної традиції, що сформувала невразливу для історії (навіть з усіма її новочасними контроверзіями!) культуру. Мова йде про традицію, передавану з покоління в покоління як потаємне знання й недоступну, попри всі намагання її пізнати, для чужинців. Навіть тоді, коли екстремальні обставини змушують до опору заради порятунку власного життя, герої Прохаська не включаються в криваву війну, що ведеться у краї. Вони

чудовним способом уникають такої перспективи, як і належить надзвичайним персонажам. “Битися означало повбивати, повбивати – значить втікати і ціле життя переховуватися” [13, 129]. Вони мають силу і здатність перебувати над реальністю, ніби в чарівному флері казки, утворюючи тим самим таємну суть людської екзистенції, непідвладну жодним примусам та репресіям.

На тлі спогадів недавнього минулого досить часто виникає музичний мотив, коли герої ідентифікують себе із забороненими свого часу в СРСР західними музичними гуртами, які, попри запроваджені режимом табу, викликали захоплення й навіть культ у юного покоління. Зрозуміло, поширення західної рок-музики асоціювалося з неприйняттям ідеології комуністичної держави, з приналежністю до *іншої* культурної моделі (західної цивілізації), яку тоді погано собі уявляли, але в доступних фрагментах вона незмінно викликала непідробний інтерес. Така музична асоціація служить основою для надбудовування цілого конструкту в романі Сергія Жадана “Депеш Мод” [6], у збірці оповідань, есеїв і віршів “Біг Мак²” цього автора [5], а також у давніших творах Володимира Діброви “Пісні Бітлз” (1991) [12, 129–131] та Костянтина Москальця “Дев’ять концертів” (1990) [12, 339–356]. Очевидно, назва першого з названих творів прозраджує цікавий парадокс сприйняття, що інтригує й трохи епатує читача. Насправді персонажі Жаданового роману не належать до тонких знавців чи шанувальників згаданої рок-групи. Для них вона попросту є символом іншої культурної парадигми, котра – мірою своєї забороненості й недосяжності – привертає увагу й видається чимось загадково-фесричним, на відміну від оскомної реальності, в якій вони перебувають [6, 154–155].

Та з бігом часу змінюються семантичні *коди* культурної пам’яті. Колишні культи, сприйняті в сучасному контексті, підтверджують враження минулості, плинності буття. Про це розмірковує Костянтин Москалець. Він зіставляє колишнє й нинішнє сприйняття тих самих рок-гуртів, що були кумирами покоління. Оцінку ускладнює зміна критичної оптики: якщо раніше творчість рок-музикантів була забороненою, то тепер вона цілком доступна, але застаріла, як і тогочасні вінілові носії звуку в добу електронних медіів. “Слухаючи старі рок-групи, такі, скажімо, як “The Doors”, “Led Zeppelin”, “Pink Floyd”, раптом ловиш себе на думці, що се

вже глибока історія. Отож, наша юність, просякнута їхньою музикою, – теж історія, і ми непомітно для себе зістарилися? Адже багатьох із тих, хто грав сю музику або слухав її разом з нами, уже немає серед живих. Але ж ся музика, навіть запиляна на мільйонах адаптерів, залишається для нас новою і живою, майже тотожною тій, якою ми почули її уперше. Чим, у такому разі, є історія – отим “майже”? Лесть помітні спотворення улюблених ходів і фраз, щось на кшталт зморшок, які торкнулися коханого обличчя; деякі речі перестали подобатися взагалі, деякі викликають сміх і бажання спародіювати їх, ще інші, до яких ми давніше залишалися індиферентними або ледь “теплыми”, тепер стали найулюбленишими – поруч із тими, які й не переставали ними бути. Отже, історія – се не радикальна переміна або, точніше, заміна одних речей іншими; се певна передислокація, подібна до перестановки шахових фігур в одній і тій самій партії, причому деякі постаті зникають, а нові не можуть з’явитися аж до кінця отсеї гри. Історія закінчується разом з нами. І як би не набив оскому цей образ, але ми продовжуємо жити при світлі погаслих зірок і орієнтуватися по них” [12, 363].

Сергій Жадан актуалізує в цій сув’язі минулого й сучасного дуже істотну проблему конфлікту поколінь. Дія його відомого роману “Депеш Мод” відбувається на початку 1990-х років, у період радикальної трансформації суспільства, що, безумовно, відбивається на всіх рівнях. Дається взнаки цей руйнівний вплив також у свідомості пересічної молодого людини, як-от герої цього роману. Разом з відразом до культивованої згори системи цінностей, що виявляється фальшивою та лицемірною при кожному наблизенні до реальної дісності, з’являється й неприйняття старшого покоління, “батьків”, котрі не зуміли дати своїм дітям справжні орієнтири в житті й спровокували їхнє безконечне блукання в нетрях хворої міської субкультури, на грані виживання й алкогольного отруєння, екстремальних випробувань і тотального збайдужіння.

При цьому Жадан ставить в один шерег три часові виміри, проєктуючи свої рефлексії на *минуле, сучасне й уявлюване майбутнє* водночас. У такій візії прозаїка історія опиняється у світлі перехресних перспектив, засвідчуючи тим самим свою відкритість до зміни смислів та привнесення нових значень у схему подій, що вже відбулися. Мова йде, по суті, про набуття знаковим минулим нових

аксіологічних оцінок, що представляють плинність історичного часу. “Коли я стану дорослим і мені буде 64, я обов’язково згадаю всю цю тягомотину, хоча би для того, аби з’ясувати, чи і я перетворився на таку малорухому худобу, яка тільки й може, що переживувати нікелевими щелепами запаси хавки, приготовані на довгу полярну зиму. Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя, якраз із сонячного його боку?” [6, 57–58].

Така перехресна оптика вглядання в час дає змогу письменникові по-новому, в досить радикальний спосіб, осягнути сутність “великої депресії”, якою чомусь позначене недалеке минуле його країни. Це спроба наблизитися до розуміння покоління попередників, котре герої Сергія Жадана схильні цілковито звинувачувати у власній безталанності та неприкаяності. “...З чого починалась їхня персональна велика депресія, де її початки? Очевидно, що це від сексу, або від радянської влади, іншого пояснення я особисто не знаходжу. Я люблю дивитись старі фотоальбоми, з фотами із 40 – 50-х років, де ці чуваки, веселі й короткострижені, обов’язково посміхаються в камеру, у військових або петеушних формах, з простими і потрібними всім речами в руках – розвідними ключами, фугасними гранатами, чи на крайняк – макетами літаків, діти великого народу, прапороносці, бляха-муха, куди це все поділось, совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема, ось що я думаю. В кожному разі, я весь час помічаю, з якою ненавистю і відразою вони дивляться на власних дітей, вони на них полюють, відловлюють їх у глухих коридорах нашої безмежної країни і хуячать по нирках важким кирзовим чоботом соціальної адаптації” [6, 58]. Радикальна переоцінка “батьків” тут поєднується із не менш радикальною *верифікацією* самого образу советської історії, свого часу ідеалізованого комуністичною пропагандою. Попри суб’єктивні крайнощі оцінки, це виболена й щира правда, що її здобуває “втрачене покоління”, яке представляють герої Жадана. Без пізнання такої правди важко уявити собі відштвхування від пам’яті минулого, котра стає спровокованим і негативним досвідом і, таким чином, спонукає до пошуку іншого шляху, аніж протоптана батьками дорога в ілюзорне комуністичне майбутнє.

Новий роман Юрія Андруховича “Таємниця” [2] можна представити як історію творчої ініціації протагоніста на тлі докорінної зміни обставин і формацій його часу. Читача, призвичаєного до автобіографічних героїв Андруховича, цього разу подивує хіба що міра авторської відвертості, адже твір, жанр якого окреслено як “замість роману”, пропонує *автоматичну* версію біографії письменника. Вона дає змогу відстежувати – крок за кроком – становлення творчої ідентичності, а заодно й формування особистості, що супроводжується пошуком правдивих орієнтирів та звільненням од деморалізуючого впливу владного дискурсу. Зазначимо принагідно, що Андрухович уживає загалом жорсткого самоаналізу, не надто захоплюючись ностальгійним замилюванням та сентиментами минулого. Пригадуючи найважливіші епізоди власного життя, герой Юрія Андруховича поступово розгортає схему індивідуального *спротиву системі*, завдяки якому він, власне кажучи, став тим, ким став. Цей опір починається від родинної традиції, в якій несприйняття советської влади було органічним, – від бабці Ірени, вихованої в атмосфері старої Австро-Угорської імперії, від батька, який потайки ненавидів цей режим і знаходив втіху у своєму лісівництві, навіть від старих будинків та подвір’їв, які прозраджували іншу реальність, інше життя, віддалене, але не безнадійно втрачене. Наступними ланками в цьому ланцюжку стають львівські враження юного поета, що остаточно переконали його в замилюванні галицькою старовиною, яку так активно витравлювала з пам’яті влада. Урешті, уроки советської армії та самостійної праці в друкарні періоду брежнєвського застою завершують цю рухому картину споминів. Виявляється, життєвий шлях героя неухильно спонукав його до вибору позиції дисидента, котрий шукає способів самореалізації поза офіційними суспільними нормами, освяченими владою.

Відчуваючи свою невідому причетність до руїн, а також до тектонічних розламів і зсувів, що припали на період його життєвого утвердження, Андруховичів протагоніст наприкінці роману, ніби старожитний Орфей, чинить містифіковане повернення у минуле, в покинуті руїни, у смерть. Але це повернення заодно стає початком нового циклу, в якому все знову обіцяє бути пережитим знову. Прийом, власне кажучи, шаблонний, але вимовний у символічному сенсі.

Ідея емансипації героя “Тасмниці” втілена як у синхронній, так і в діахронній проекції, як у часі, так і в просторі. Обираючи форму роману-інтерв’ю, в якій абсолютну перевагу має монолог головного персонажа, Андрухович фіксує стан внутрішнього розкріпачення героя як домінанту характеру та як наслідок усіх його життєвих пригод і випробувань. Пізнаємо тут знайому постать карнавального *актора-блязня*, який схильний сприймати світ з неустанним оптимізмом, хоч і обтяжений невеселим досвідом, що відгукується в оповіді окремими трагічними нотками (рефлексії з приводу смерті батька та симптомів уласної хвороби). Гранична відвертість, поєднана з блискучим гумором та самокритичними ескападами, додає переконливості позиції героя.

Біографічний простір героя обмежується кількома *знаковими містами*, які, між іншим, сформували його творчу тожсамість, – Івано-Франківськ (Станіславів), Прага, Львів, Москва, Берлін. У цьому ряді особлива роль належить Львову. Галицьке місто, з одного боку, зображене як втілення культурної пам’яті, нерідко заблокованої та притлумлюваної, але від того ще принаднішої для героя. Львів – це старовинна архітектура (утім, добряче поруїнована, внаслідок чого перетворюється у “старі європейські камені”), магія минулого та незрівнянний *genius loci*, що назажди заповнив юного поета. “Знаєш, якщо в цьому світі існує щось таке, як Місто, мені воно випало саме тодішнім Львовом... Візуально Львів нагадав мені Прагу, бо в ньому було так само багато старого європейського каміння. І це каміння всюди поєднувалося з рослинністю. Це такий вічний занепад Риму темних віків – кози, що скубуть усяке зілля на уламках кераміки. Розумієш, це засіло в мені на кшталт якогось естетичного культу...” [2, 79–80]. З іншого ж погляду, знайомства з молодими художниками та поетами сприяють репрезентації Львова як міста митців і натхнення, причому в такий образ органічно вписуються ранні поетичні спроби самого протагоніста. Ясна річ, автор здає собі звіт з того, що його візія міста Лева надто суб’єктивна й мало спільного має з дійсністю тих часів, у чому самоіронічно зізнається читачеві.

Проте вільний творчий *простір*, символом якого є Львів часів юності героя, постає повсякчас zagrożеним, позаяк він незмінно улягає тискові чогось більшого й неунікненого, якогось утілен-

ня інфертального зла. Це “щось” автор характеризує як Систему. Творча ініціація героя відбувається всупереч Системі, з якою він не може й не хоче погодитися, хоча – в різні моменти життя – схиляється до компромісів. “Отже, я мусив прийняти як сувору даність те, що на поверхні мене не буде. Я не зможу публікувати своїх текстів, тому що вони абсолютно не влаштують Систему. Звісно, я можу почати писання *від Систему* (курсив цитованого автора – Я. П.), але це неприпустимо” [2, 137]. Система стає водночас і фатумом, і викликом, причому друга функція, врешті, переважає, – герой знаходить спосіб перехитрити свого опонента і, за сприятливих обставин, виходить переможцем із фатального двобою.

Боротьба з Системою перетворюється для протагоніста в екзистенційне протистояння. Це постійний опір спробам накинути стан узалежнення, відвойовування найменшого закутку, який дозволяв би самореалізуватися, втішання такими собі невинними “симулякрами”, що дають враження *звільнення*, як-от подорожі, алкоголь, спілкування тощо. Серед них чи не найосновніший – власне, художня творчість, поезія, яка обдаровує ілюзією свободи. Але щоденне існування назагал жорстко нагадує про владний дискурс Системи з її незаперечним правом контролювати все, майже порвельівськи, включно з приватним життям індивіда. “Система, – зауважує Андрухович, – диспонувала цілим набором пасток і пасточок на нас: прописка, стаж, військова повинність, тисяча й один облік, перший відділ, другий відділ, третій шмідділ. Скидалося на те, що методи боротьби за власне Я мусять бути ще більш партизанськими, ніж це уявлялося спочатку. Тобто окопатися проти Системи можна не у заздалегідь вибраному тобою місці, а винятково там, куди вона сама тебе пожбурить” [2, 139].

Історія звільнення Андруховичевого персонажа від влади Системи досить повчальна. Сам він, пригадуючи минуле, прагне вибудувати з окремих вражень та спостережень ланцюжок послідовної концепції. Від дитячих спогадів Праги через відкриття Львова та рідного Івано-Франківська (Франика) герой приходить до пізнання європейських міст, зокрема Берліна, який становить зовнішнє сюжетне тло роману. До речі, це символічне здобування Берліну своєрідно кореспондує з Жадановою тезою про “Берлін, який ми втратили” (див. однойменний есей [5, 17]). Звільняючись від об-

межень та регламентів, протагоніст Андруховича почувається як людина перехідної епохи й *межової свідомості*, бо завжди шукає компромісів, відповідаючи на жорсткі дилеми свого часу. Подолавши культурну загумінковість, на яку свого часу його фатально прирікала Система, він утверджує свою європейськість – з притаманними їй зовнішніми ознаками респектабельного побуту (цей імідж вдало підтверджує фото Сузання Шлеєр на обкладинці видання) та психологічною розкованістю й природною поведінкою досвідченого мандрівника-інтелектуала. При цьому герой Юрія Андруховича не упускає нагоди, аби підкреслити слухність своєї, вже добре знаної читачеві цього автора, апології Центрально-Східної Європи, невід’ємною часткою якої є Україна, принаймні її Захід, Галичина з напівзабутими спогадами-снами про Австро-Угорщину та європейські потяги без кордонів.

У сучасній українській прозі все ще нечасто можна натрапити на порахунки з недавньою історією, цебто з її советським різновидом. Припускаємо, що ця тема залишається досить-таки дразливою. Для когось екскурс у недалеку історію обертається пригадуванням неприємних речей – колаборації з тогочасним режимом, плазування перед ним, зради – власних поглядів та, що значно гірше, більш принципових товаришів. Для інших він асоціюється з моральною деградацією, з упослідженням і неприкаяністю, як це маємо з молодими персонажами “Депеш Мод” С. Жадана. У кожному разі, сьогодні дуже бракує образу советської історії, побаченого та сприйнятого з сучасної критичної перспективи. Це мало би визволити нас з-під влади недавнього минулого, яка все ще сильно відчутна в українському суспільстві, зокрема в масовій культурі. Бо досі в Україні доводиться констатувати високий “рівень громадянської несвободи і загальмованості” [1, 194], як це робить в одному з недавніх есеїв відомий письменник.

“Історія навиворіт” може водночас як бавити читача, так і давати йому незайві уроки пам’яті, по-своєму перекодовувати узвичаєні історичні міфи. І Кожелянкові квазіісторичні “фентези”, й позаісторична художня візія Тараса Прохаська, і “центрально-східна ревізія” Юрія Андруховича, й тотальні кпини над спрофанованим минулим Жадана в “Депеш Мод” та “Біг Маку” – усе це маски та проекції образу недавньої історії, з характерною для кожної свів-

віднесеністю зі світом сучасності. Ці художні візії минулого за-свідчують сучасну аберацію самого поняття історичного знання як монументального чи директивного дискурсу. Вони утверджують множинну картину пам’яті, в якій поквитання з советською дійсністю оформлюються в індивідуальні, суб’єктивні проєкції, дуже відмінні між собою. У художній літературі, таким чином, затрачається тоталітарний образ минулого, поступаючись численним автономним творчим візіям, – і це обнадійлива ознака дистанціювання від минулого, визволення з-під влади його травматичної пам’яті.

Потрібно заново віднаходити в советській історії те, що може бути верифіковане як *вартість* сучасної культури. “Ми ставимо запитання до минулого, так ніби воно все ще відбувається, маючи на меті допомогти здійснитися тому, що було в ньому значущим. Вимога нейтрального ставлення з боку історичного спостерегача підривається і вірою в те, що минуле накладає певні моральні зобов’язання на сучасне” [4, 177]. Інтерес сучасної української літератури до советського минулого – з усім притаманним їй пафосом звільнення од зужитих стереотипів та колоніальних комплексів – прозраджує бунт *вічного повернення*, що є однією з невідмінних ознак культурного процесу, тяглості, традиції.

Література

1. Андрухович Юрій. Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999 – 2005 років. – К.: Критика, 2006. – 318 с.
2. Андрухович Юрій. Таємниця: Замість роману. – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.
3. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; Пер. з англ. Віктор Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
5. Жадан Сергій. Біг Мак²: Проза, поезія. – К.: Критика, 2006. – 232 с.
6. Жадан Сергій. Депеш Мод: Роман / Післямова Павла Загребельного. – Харків: Фоліо, 2004. – 229 с.
7. Кожелянко Василь. Дефіляда: Роман, новели. – Львів: Кальва-

рія, 2001. – 196 с.

8. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). – К.: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – 302 с.

9. Матіос Марія. Нація: Проза. – Львів: Кальварія, 2001. – 216 с.

10. Нариси української популярної культури / За ред. О. Гриценка. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.

11. Покальчук Юрій. Заборонені ігри: Повісті. – Харків: Фоліо, 2005. – 222 с.

12. Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та прим. Василя Габора. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2002. – 628 с.

13. Прохасько Тарас. Непрості. – Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2002. – 140 с.