

ЗМІСТ

Від авторки	11
I. ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ТРАНЗИТ	15
МАЙДАН: РЕВОЛЮЦІЯ І ПЕРФОРМАНС	15
<i>Майдан як інтелектуальний виклик</i>	17
<i>Соціокультурні коди Майдану</i>	20
<i>Карнавал і революція</i>	23
<i>Перформанс як соціалізація</i>	27
<i>Майдан як поле можливостей</i>	31
«ВНУТРІШНЯ КОЛОНІЗАЦІЯ» І ПОВТОРНА КОЛОНІЗАЦІЯ	35
<i>«Внутрішня» і «зовнішня» колонізація</i>	39
<i>«Внутрішній орієнталізм»</i>	43
<i>Символічне місце автора: хто пише?</i>	46
II. ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ RESENTIMENT	53
RESENTIMENT: ОБРА́ЗА І КОЛОНІАЛЬНИЙ СПРОТИВ	53
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ (РЕ)СЕНТИМЕНТ: БІОГРАФІЯ І ГЕОГРАФІЯ	65

<i>Ідеальна географія</i>	67
<i>Європа як «центрально-східна частина тіла»</i>	69
<i>Галичина: колекція «Імшої історії»</i>	71
<i>Ідеальна автобіографія</i>	74
<i>Погляд із центру і з периферії</i>	78
III. ПОСТПАМ'ЯТЬ І ТРАНСГЕНЕРАЦІЙНА ТРАВМА	82
<i>Повернення історії</i>	82
<i>Архів, музей і жіноче тіло: метафори пам'яті</i>	89
IV. ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ТРАНЗИТ	104
ПРОЩАННЯ З СРСР: ДОНБАСЬКИЙ ТРАНЗИТ І ОСТАННЄ РАДЯНСЬКЕ ПОКОЛІННЯ	104
<i>Ворошилоградський транзит</i>	104
<i>Пам'ять як палімпсест</i>	114
<i>Донбас і глобальна міграція</i>	123
V. БІОПОЛІТИКА І ПОСТГОТАЛІТАРНЕ ПОКОЛІННЯ	132
ФЕНОМЕН «ХВОРОГО ТІЛА»	132
ФЕНОМЕН ЛУЗЕРА І СИМПТОМ МОНЕВРНОВІА	150
VI. ПІСЛЯ ТРАВМИ: ЧОРНОБИЛЬ І КАТАСТРОФІЗМ	177
ЧОРНОБИЛЬ ЯК КАТАСТРОФА	177
<i>Катастрофічна історія</i>	188
<i>Нуклеарна сублімація</i>	193
<i>Чорнобильська апокаліптика</i>	197

ЧОРНОБИЛЬСЬКИЙ СВДОК: ВД САМАШЕДШОГО ДО СТАЛКЕРА Й АРХЕОЛОГА	201
<i>Ліна Костенко: «самашедший»</i>	205
<i>Маркіян Каміш: «сталкер»</i>	217
<i>Chornobyl'dorf: «археолог»</i>	222
VII. ВЕРКА СЕРДЮЧКА: ТЕРАПЕВТ-ШОУ У ТРАНЗИТІ	228
<i>Сердючка як лялька</i>	234
<i>Сердючка як Леді Суржик</i>	237
ЗАМІСТЬ ЕПЛОГУ. ЗСЕРЕДИНИ ТРАНЗИТУ	245
БІБЛЮГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА	251

ВІД АВТОРКИ

Мене не раз просили написати «Післямайданну бібліотеку» — за аналогією до «Післячорнобильської бібліотеки». Насправді «Транзитна культура», яка з'явилася 2013 року, власне, і була продовженням «Післячорнобильської бібліотеки». У ній я аналізувала культурні й літературні феномени, які відбувалися на початку XXI століття. На той час саме слово «травма» звучало дещо абстрактно, але менше ніж через рік розпочався Євромайдан, і поняття «травма» міцно увійшло в нашу свідомість. У цьому, новому, виданні книжки я веду далі архівування посттоталітарного культурного досвіду.

Певні відрізки сучасної історії набувають сенсу у світлі подій, які завершують їх. Останні, мов магічна лампа, кидають світло на попередню епоху. Таким став Майдан 2014 року, який знаменував початок найновішої історії України й завершував її пострадянську добу. Він також проявив минулі історичні травми й наративи. Помаранчева революція, або перший Майдан 2004 року, була початком переоцінки і «прощання з учора». Період між двома Майданами — двома українськими революціями початку XXI століття — я й називаю транзитним. Мене, зокрема, цікавить

феномен *транзитної культури*. Найвизначнішою рисою транзитної культури є те, що вона не лише окреслює історичну епоху чи відтинок часу, — хоча історичні, соціальні й політичні реалії також впливають на неї. Транзитна культура є типом культури, що проявляє ситуацію переходу і змін та програмує нову свідомість, зорієнтовану не на минуле, а на майбутнє. При цьому переписуються наративи, які визначали минулу епоху, і виразнішими стають травми минулого, котрі пронизують і деформують тіло сучасності.

Отже, це книжка про ситуацію переходу, про відкидання й розрив із посттоталітарним минулим. У центрі її — культурна свідомість на початку нового міленіуму в Україні, і в ній порушено три головні теми: *постколоніальні травми*, які на початку ХХІ століття виявляються у стосунку до минулих імперій та старих історіографічних наративів; *посттоталітарна свідомість*, що постає в соціокультурних розривах, постколоніальній образі (ресентименті) й генераційних кризах; і *генераційна постпам'ять* що служить засобом долання розломів і травм соціокультурної та фамільної історії. Я аналізую колоніальні наративи та феномен ресентименту, говорю про міжгенераційну травму, що тінню нависає над сучасністю, і явище постпам'яті, яке відлунує в магічному реалізмі сімейних епопей і драм. Чорнобильський катастрофізм тут стає тлом для зустрічі шістдесятників і дев'ятдесятників у дискусії про право свідчити, а клоунеса-лялька Верка Сердючка служить медіатором між різними полюсами транзиту — радянським минулим і пострадянським майбутнім, центром і провінцією, «совком» і «шоубізом».

Головними агентами в книжці стають пам'ять, генерації та тіло. Саме в них, на моє переконання, найвиразніше проявляються травми, які сягають минулого — не лише далекого, але й близького. Про них я говорю, аналізуючи

провідні романи другого десятиліття Незалежності: «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко, «Ворошиловград» (2010) Сергія Жадана, «Записки українського самашедшого» (2010) Ліни Костенко. У них ідеться про пошуки осьового часу національної історії, що сполучає минуле і сучасне та поєднує містичними зв'язками різні генерації. Особливого звучання набуває тема «останнього радянського покоління», яке відвойовує право на історію і біографію та вростає у «свою територію». Я також говорю про посттоталітарний феномен «хворого тіла» і про «лузера» як архетип покоління 2000-х, що маніфестує важливі нонконформістські ідеї та стає емблемою постколоніальної бездомності.

Той символічний простір, про який ітиметься в цій книжці, — культура між двома Майданами. У моєму розумінні вона є згортокою, що проектує цілу низку важливих культурних значень і сенсів на нашій ментальній мапі та проявляє минулі історичні травми. Транзитна культура — явище нового тисячоліття, коли, як зауважує Маріанна Гірш, кількість геноцидальних і катастрофічних подій наростає такими темпами, що традиційний історичний архів уже не спроможний умістити й пояснити «тілесний, психічний і афективний вплив травми та її наслідків», а також «шляхів, якими травма віддукується чи реактивує ефект іншої» [202: 3]. Вона схожа на постпам'ять у тому сенсі, що не підпорядковується лінійному часу чи логіці послідовності. Її ще можна назвати після(пост)модерною, оскільки вона проявляє розпад множинних ідентичностей і засвідчує повернення до великих наративів роду, нації та відповідальності. Вона дозволяє не замикатися на травмі й працює з її симптомами. Тому ця книжка — про проговорювання травми.

Трансгенераційний ефект травми полягає в тому, що вона є відкладеною, проявляється вже після події чи ситуа-

ції, що її спричинили, повторюється в пам'яті наступних поколінь і має кумулятивний ефект. Фактично сам суб'єкт стає архівом втрати, місцем, де зберігається пам'ять про травму. Більше того, травма й надалі існує в ньому як інший, впливаючи на самовідчуття, орієнтацію у світі, етичні й культурні цінності. Як образно завважував Жак Дерріда, «не прийнятий всередину себе, відкинутий, не асимільований, як це буває при всіх "нормальних" скорботах, мертвий об'єкт лишається живим померлим, поміщеним у спеціальне місце в Ego. Він має своє місце, точно так, як крипта на цвинтарі або замок, оточений стінами й іншими речами. Мертвий об'єкт інкорпорований у цій крипті – слово "інкорпорований" означає точно те, що він не може бути перетравленим чи асимільованим повністю, і тому він залишається там, утворюючи якусь кишеню в тілі страдника» [192: 57; курсив мій. — Т. Г.].

Травмована свідомість, травмована історія, травмоване тіло є, однак, не лише сховищами нових смислів, а й загрозою. Травматичні події повертаються через симптоми, повторюються у снах, жестах, стигмах. Травматичне минуле залишається трансгресивно присутнім у сучасності; мстиве, воно переслідує, заволодіває і домінує над теперішнім. Потрібні особливі зусилля — свідоме «пропрацювання» пам'яті, щоб відірватися від такого травматичного минулого й визволити сучасність. Прикметною рисою травми є те, що її симптоми не просто повертаються з минулого, але переносяться на майбутнє, так що майбутнє стає вже пережитим минулим. Існують різні способи реанімації сучасності. Транзитна культура в тому сенсі, як я її розумію, і є однією з таких форм.

2013, 2024 роки

I. ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ТРАНЗИТ

Майдан: революція і перформанс

Український Євромайдан 2013–2014 років став політичним і соціокультурним явищем водночас, як це властиво масовим суспільно значущим подіям. Разом із тим він став простором соціально-культурного перформансу, де формувалися нові національні, соціальні, політичні та гендерні типи зв'язків. Сприйняття й розгляд Євромайдану крізь призму теорії перформансу не означає применшення політичної та ідеологічної сутності української революції.

Теорія перформансу зовсім не зводить Євромайдан до естетизації та гри^{*}. Однак зазвичай противники намагалися трактувати його перформативний аспект однобічно, применшуючи політичні площини цього феномена громадянського протесту й наголошуючи суто театральний

* Міждисциплінарному прочитанню теорії перформансу присвячено, зокрема, такі праці: Bial H., Brady S., eds. *The Performance Studies Reader* [181]; McAviney C., ed. *Performance and Community: Commentary and Case Studies* [216]; Schechner R. *Performance Theory*, revised and expanded ed. [226]; Parker A., Kosofsky Sedgwick E., eds. *Performativity and Performance* [221]; Artaud Antonín. *Selected Writings* [178]; Turner Victor W. *The Anthropology of Performance* [239].

і розважальний характер масової протестної акції, що відбулася в центрі Києва. Один російський блогер, прихований під нікнеймом АК-47, удаючися до пейоративних маніпулювань поняттями, категорично стверджував у дні революції, що Майдан був перформансом тому, що «“майдауни”, а точніше їхні натхненники, дуже переймалися зовнішнім виглядом Майдану й кодексом поведінки його учасників, щоби вразити своїх європейських спонсорів і ліберальну [в оригіналі російською либераствующую. — Т. Г.] публіку» [3]. За словами блогера, задля цього на Майдані було залучено всі необхідні елементи перформансу: глядачів (які фактично були кураторами — «спонсорами» й «ліберастами»), сцену («час, місце, естетика цих потворних наметів, шин, сміття... було дотримано всіх умов»), акторів (українських політиків, які поводитися «як народні артисти України: танцюристи, бандуристи, майстри розмовного жанру... все в одному флаконі») [3].

Так, Євромайдан був багатий на перформанси, артінсталяції, відеопроєкти, однак функція їх була передусім соціокультурна й політична. Наприклад, 6 грудня 2013 року на Майдані відбувся перформанс під назвою «Янукович! Давай, до побачення!», що його організатори визначили як «художній маніфест вільних українців». 19 січня 2014 року було проведено іншу мистецьку акцію: «Українки проти рабського майбутнього», під час якої жінки закидали градом дитячих іграшок захищені щитами лави бійців «Беркуту». Театралізація супроводжувала і майданну гру з класикою: особливо популярним під час революції став образ Тараса Шевченка, двохсоту річницю від дня народження якого святкували саме в ті дні. Умовно кажучи, поета «зняли з п'єдесталу»: з ним розмовляли, співали, обіймалися й фотографувалися. Народився новий український проєкт «#Babylon'13» як форма перформативно-

го кінематографа під час революційних подій: «D-moll у Київській мерії», «Сором», «Ми є». Ішлося про гру на фортепіано в Київській мерії, співи для бійців, читання віршів, написаних представниками «Розстріляного відродження», тощо. Стала знаменитою і перформація «піаніста-екстреміста» на ймення Богдан, який у січневий холод просто неба грав на інструменті [57].

Загалом Євромайдан виявився кузнею не лише нових політичних практик, а й нових форм і жанрів творчості й був перейнятий масовою та індивідуальною театральністю і перформативністю. Зрештою, видовищність стала невіддільною частиною життя, зокрема політики, культури, спорту, від кінця ХХ століття. Театральність і перформанс проходили червоною ниткою та пов'язували Майдан в одне дійство, і з цього погляду це місце і створюваний ним соціокультурний простір були продуктом постмодерністської епохи й нових масових практик, спрямованих на політичну, соціальну та культурну трансформацію світу.

Майдан як інтелектуальний виклик

Українська революція 2013–2014 років відома під різними назвами. На початку протестів, у грудні 2013 року, Антон Шеховцов назвав її Євромайданом [161]. 2014 року Володимир В'ятрович схарактеризував Євромайдан як «анти-радянське повстання» [107], а Ярослав Грицак уважав, що це була «Революція Цінностей» [36]. Інші говорили, що українське повстання 2013–2014 років породило «Майдан інтелігентних романтиків» [29], і віддавали перевагу назві «Революція гідності», яка, на їхню думку, точно визначає суть подій, що відбулися на київському Майдані. Таке багатство назв саме собою є цікавим феноменом, який показує, що Майдан став не лише надзвичайно важливою

суспільно-політичною подією, а й синергетичним явищем, яке збудило потужний інтелектуальний виклик, оголило потребу в нових соціально-культурних та геополітичних поняттях і сенсах.

Певна річ, ідеологічно й символічно Майдан утілював демократичні ідеї та по-справжньому європейський дух, співмірний духові громадянського суспільства. До цього додавалися пострадянські й постколоніальні контексти української революції, а також по-своєму відновлена й романтизована ідея національної революції. Але водночас Майдан породжував нові геополітичні й культурні асоціації, з одного боку, і спонукав до творення нових синкретичних форм мислення — із другого. Наприклад, Юрієві Андруховичу реальні люди на Майдані здавалися схожими на образи з класичної літератури, через ці асоціації Майдан перетворився на донкіхотський маскарад, де сотні українців наділи «друшляки й горщики» замість шоломів, аби «ось у такий незворушно-незламний спосіб» висловити «свою глузливу й презирливу непокору» [6: 71]. Загалом це була бунтарська спроба продемонструвати невдоволення і презирливе ставлення до будь-яких проявів тоталітаризму.

Але ще цікавішим було те, що Майдан запропонував нові моделі соціальних практик. Ретроспективно Майдан стверджував акціонізм і надавав йому масового характеру. Зрештою, як зауважує Наталія Хома, за минулі кілька десятиліть «політичний акціонізм міцно укорінюється як форма соціального протесту в Україні»* [153: 41]. У розпал

* Щодо дискусії про акціонізм, яка розгорнулася в 1960-х — 1970-х роках, див., зокрема: Widrich M. *The Informative Public of Performance. A Study in Viennese* [243]; Auslander P. *The Performativity of Performance Documentation* [179]; Weibel P. *The Vienna Group, A Moment of Modernity 1954–1960: The Visual Works and Actions* [242].