

УДК 821.161.2.09: 82-31

ВІДНОВЛЕННЯ ЗВ'ЯЗКУ ПОКОЛІНЬ ЯК УТВЕРДЖЕННЯ ОСОБИСТІСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ

Ольга БАШКИРОВА

*Київський університет імені Бориса Грінченка,
Інститут філології,
кафедра української літератури і компаративістики,
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, Київ, 04212, Україна,
e-mail: o.bashkyrova@kubg.edu.ua*

Розглянути проблему моделювання свідомості персонажа сучасного українського роману через відновлення його приналежності до сім'ї як людської спільноти. Доведено, що такий принцип творення художньої моделі світу споріднений із сюжетами ініціації й активізує в структурі твору архетипні образи. Актуальна в українській літературі тема відновлення зв'язків між поколіннями представлена з погляду гендерних художніх моделей, властивих їм просторових і часових параметрів. Визначено статус пам'яті як фундаментальної світоглядної категорії в художніх концепціях сучасних авторів.

Ключові слова: покоління, ідентичність, архетип, гендер, художня модель дійсності, роман.

Сучасна українська романістика виявляє комплекс складних, часом суперечливих, тенденцій, що дає підстави говорити не тільки про її полістилістичність, а й про множинність картин світу, моделей дійсності, художньо репрезентованих авторами початку ХХІ століття. Йдеться передусім про складну взаємодію магістральних ліній розвитку національної культури – з одного боку – потужних інтеграційних процесів, що забезпечують входження вітчизняної літератури у світовий контекст, з іншого – прагнення до збереження національної своєрідності, унікальної картини світу, притаманної українцям. Особливості національного варіанту постмодернізму, а також потужні тенденції подолання постмодерністської естетики, репрезентовані значним масивом великої прози останніх десятиліть, виявляють неперехідне значення ментальних світоглядних основ, їх провідну роль у розбудові художньої структури твору. Варто зауважити, що особливості національного світогляду й зумовлене ними переосмислення постмодерністського стилістичного «канону» на українських теренах неодноразово опинялися в центрі уваги дослідників (праці Ніни Бернадської [2], Тамари Гундорової [5], Ганни Мережинської [14; 15] та ін.), при цьому констатовано конструктивні основи світовідчуття вітчизняних авторів, орієнтовані не стільки на характерну для західного постмодерністського мислення ризому, скільки на зміщену світоглядну вертикаль (Г. Мережинська); художня апробація зовнішніх ознак постмодерністської естетики з

одночасним домінуванням питоми національних світоглядних пріоритетів (Н. Бернадська). З огляду на стирання межі між «високою» й масовою літературою в постмодерністському письмі досить цінними видаються спостереження Софії Філоненко, зокрема відзначений дослідницею активний розвиток патріархальної гендерної моделі поруч із феміністичною, «емансипаційною», в сучасній жіночій прозі; домінування духовних первнів у вітчизняній літературі цього гатунку на противагу тілесним, еротичним – у західній [18]. Характер переосмислення таких фундаментальних категорій, як сім'я, батьки, друзі, в індивідуально-авторській картині світу стає предметом дослідження в найновіших літературознавчих роботах [12]. Водночас, попри значну дослідницьку увагу, яку привернула до себе проблема художньої репрезентації питоми національної аксіологічної шкали в сучасній літературі, її теоретичне осмислення далеко не вичерпане. Зокрема, заслуговує на увагу відновлення моделі сім'ї, зв'язку і пам'яті поколінь, що належить до центральних тем українського письменства з огляду на особливості історичної долі нашої країни, необхідність збереження національної ідентичності, традиційно трактованої українськими авторами як запурука особистісної цілісності й самоусвідомлення людини у світі.

Активне художнє осмислення цієї проблеми відбувається і в сучасних творах, які в багатьох випадках репрезентують постмодерністське мислення з властивою йому дискретністю картини світу, цитатністю й пародійністю. Не випадково Ірина Скоропанова називає серед критеріїв визначення національних версій постмодернізму «увагу до проблем, особливо важливих для країни, яку представляє дана література, або безпосередньо до національної проблематики, розглянутої крізь призму культурфілософії» [17, с. 71]. Проблема відірваності від власних коренів постає в романістиці початку ХХІ століття у найрізноманітніших виявах: як провідний аспект опозиції «місто–село», притаманної ментальній картині світу (Любов Голота, Люко Дашвар, Володимир Лис); як чинник особистісної «амнезії», що є окремим виявом колективного історичного «безпам'ятства» («Фріда» Марини Гримич); як незнання власної суті і покликання, запрограмованих поколінням «батьків» чи радше «дідів» («Намір» Любка Дереша). Попри виразно ментальний характер окресленої проблеми, варто зазначити, що її художні репрезентації досить послідовно корелюють і з тими світоглядними настановами, які привнесла постмодерністська естетика в розуміння категорії літературного героя-персонажа. Герой роману кінця ХХ – початку ХХІ століття – це найчастіше маргінал, що ставить під сумнів усі чинні міжособистісні зв'язки, усвідомлює умовність, а часто – і хибність визнаних авторитетів та усталених систем знань («метарозповідь») [11, с. 132, 214]. Поділяючи думку Т. Гундорової про переважно маргінальний статус героїв української постмодерністської літератури [5, с. 61], Г. Мережинська водночас наголошує на тому, що «їх маргінальність специфічна, ми б навіть сказали елітна, що суттєво відрізняє її від більш широкого розуміння цієї категорії в західній версії» [14, с. 95]. Справді, аутсайтери у творах українського постмодернізму часто репрезентують тип самітника-інтелектуала («Ключ» Василя Шкляра); денді-аристократа, що свідомо дистанціює себе від представників псевдоеліти («Егоїст» Марини Гримич), або ж навіть «просвітленого», не прийнятого соціумом («Намір» Любка Дереша).

Прикметно, що художня модель світу, співвідносна з героєм-маргіналом, надзвичайно часто засвідчує актуалізацію константи бездомності («Депеш Мод» Сергія Жадана, «Ключ» Василя Шкляра, «БЖД» Сашка Ушкалова). Проте ізоляція людини від соціуму, кровних зв'язків, а часто – власної суті постає і в інших виявах. Звертаючись до життя позірно «успішних» людей, автори досить часто акцентують в їх образах фатальну відірваність від родини («Сарабанда банди Сарі», «Танці в масках» Лариси Денисенко), нездатність налагодити повноцінні стосунки з представником протилежної статі через хибне або неповне усвідомлення власної гендерної ідентичності («Щоденник страченої» Марії Матіос, «Фріда» Марини Гримич), добровільне самообмеження звичною «зоною комфорту» («Помилкові переймання» Лариси Денисенко). При цьому під сумнів поставлено авторитет такого основоположного для буття людини інституту, як сім'я. Лариса Денисенко у своєму романі «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць» так іронічно формулює цю тенденцію вустами одного з оповідачів: «Катерина говорить про те, що дружина, якби я її собі завів, не дозволила б мені так недбало ставитися до себе, своїх професійних здобутків і обов'язків, а також так марнувати час. [...] “Кожній людині необхідно, щоб її хтось розумів!” А от із цим я цілковито погоджуюся, але де гарантія? Де гарантія, що тебе буде розуміти твоя власна дружина? Якщо такого фокусу не вдалося утнути твоїм рідній сестрі та матері?» [8, с. 40–41]. В іншому романі письменниці, «Корпорація ідіотів», батьки фактично відвертаються від сина, який перестав бути успішним. Попри констатацію відносності авторитету сім'ї (Лариса Денисенко у своїх творах неодноразово наголошує на перевазі дружніх стосунків, заснованих на любові і взаєморозумінні, над формалізованими кровними зв'язками), в сучасному українському письменстві досить потужно заявляє про себе сюжетна модель відновлення родинних зв'язків, що рівноцінне поверненню до цілісності світу й особистості. Раніше вже йшлося про особливу актуальність цієї теми з огляду на специфіку культурно-історичного контексту, в якому випало розвиватися українській літературі.

Досить часто відновлення розірваних родинних зв'язків відбувається через художньо актуалізовані ініціаційні моделі: герой проходить низку випробувань, у результаті чого пізнає (або пригадує) своє справжнє походження, власну суть і місце у світі, вповні утверджує особистісну, світоглядну, гендерну ідентичність. Так, успішна бізнес-леді Ірина в романі М. Гримич «Фріда» здійснює мандрівку підземеллями «дому-древа», щоб віднайти загублені документи і, перечитавши їх, відкрити таємницю власного народження й виховання. Макс, один із героїв трилогії Люко Дашвар «Бітї є», дізнається про існування фінансової імперії діда, а потім і успадковує її, тільки здійснивши небезпечну мандрівку і переживши фіктивну смерть. По суті, художньо актуалізована модель ініціації не є унікальною прикметою сучасного романного мислення. Єлезар Мелетинський у своїй праці «Поетика міфу» наголошує на тому, що ініціація (як правило, молодій людині, яка вступає в життя, досить часто шляхом розчарування або примирення зі злом) становить сюжетну основу більшості творів літератури Нового часу [13, с. 249–250]. Однак сама ідея ініціації, представлена в контексті актуальної для національного письменства теми повернення собі родинної та історичної пам'яті,

важлива з огляду на відновлення сакрального змісту зв'язку поколінь, адже ініціація мислиться як один із «перехідних» обрядів, що реалізується через випробування, тимчасову смерть і відродження у новому статусі й стані [13, с. 201]. Специфіка ініціаційної моделі простежується і в тому, що, оволодівши певним знанням, герой або героїня сучасного роману утверджує власну причетність до кола «посвячених» представників своєї статі, носіїв сакральних гендерних ролей (жінок-берегинь у творі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю» або чоловіків, здатних вийти за межі реальності, в «Намірі» Любка Дереша).

У згаданому романі Люко Дашвар можна спостерегти художню реалізацію психологічних інтенцій, яким приділяє особливу увагу Карл Густав Юнг. Маруся, яка з дитинства не розлучається з кораловим намистом, дізнається його таємницю, тільки ставши заміжною жінкою. Героїня бачить уві сні стару, яка докоряє їй тим, що вона насмілилася «щастя собі без черги мати» [7, с. 106], і вимагає повернути намисто матері. Стара жінка, співвідносна з фольклорним образом Яги, оскільки належить потойбіччю, виявляється бабою героїні. Отже, постать старшої родички сакралізується. К. Г. Юнг у своїй праці «Психологічні аспекти архетипу матері» відзначає, що дитина спершу існує у цілковитій партиципації з образом матері, яка «є не лише фізичною, але й психічною передумовою дитини» [19, с. 138]. Однак поступово «виникає розрізнення Я і матері, персональна особливість якої стає все виразнішою. Водночас, з її образу спадають усі казкові і загадкові властивості, що переносяться на найближчу можливу особу, як-от на бабу. Будучи матір'ю матері, вона є “більшою” за останню. Вона, власне, і є “великою матір'ю”, нерідко вона набуває рис як утілення мудрості, так і відьми. Адже чим далі архетип віддаляється від свідомості, тим він стає яснішим і тим виразнішу міфологічну постать приймає. Перехід од матері до баби означає підвищення рангу архетипу» [19, с. 138]. Матеріальним відповідником зв'язку поколінь у романі виступає коралове намисто, що є запорукою не тільки земного благополуччя жінки, а й зустрічі з коханим на тому світі: в Марусиному сні баба б'є матір за те, що та не вберегла намиста і таким способом розлучила її з коханим на небесах. Ідея нерозривності сімейних зв'язків, асоційована передусім з жінками як берегинями роду, в художній структурі твору розгортається у двох вимірах – по горизонталі (метафора нитки, завдяки якій тримається коралове намисто і яку не можна розривати) і по вертикалі (образ небес і лейтмотив єднання закоханих на небесах). Водночас вертикальна структура світобудови імпліцитно реалізується через образи жінок – баби, матері і дочки. Уявлення про причетність до жіночого роду як про безсмертя, долучення до вічності також має архетипний характер і добре описане К. Г. Юнгом. Видатний психіатр пов'язував архетипи матері і доньки з міфом про Деметру і Кору, наголошуючи на домінуючій ролі в ньому саме жінок, адже «при виникненні міфу про Деметру – Кору жіночий вплив переважав чоловічий настільки, що для останнього практично не залишалося жодного місця» [20, с. 239]. Світоглядна вертикаль, реалізована завдяки материнству, здобуває у праці К. Г. Юнга розлоге пояснення: «“Деметра і Кора, мати і донька, розширюють жіночу свідомість вгору і вниз. Вони поєднують старше і молодше, сильніше і слабкіше, і, в такий спосіб, розширюють строго обмежену і прив'язану до часу і простору свідомість індивіда

до передчуття більшої, всеохопнішої свідомості, яка, окрім усього іншого, ще й бере участь у вищому діянні. [...] Психіка, що переує свідомості (наприклад, у дитини), є частиною, з одного боку, материнської психіки, а з іншого, – вона також є переходом до психіки доньки. Тому можна сказати, що кожна матір містить у собі свою доньку, а кожна донька – свою матір: кожна жінка розширюється назад, на матір, і вперед – на доньку. [...] Завдяки свідомому переживанню цих зв'язків виникає відчуття розширення життя на покоління: це перший крок до безпосереднього досвіду і однозначного звільнення від часу, що є почуттям *безсмертя*. Індивідуальне життя підноситься до типу, ба навіть до архетипу, жіночої долі взагалі. У такий спосіб відбувається апокатасис життя предків, які завдяки мосту, яким є сучасна окрема особа, продовжуються у майбутніх поколіннях» [20, с. 245]. Отже, причетність до роду не обмежується земним світом – у художній концепції твору сімейні зв'язки утворюють вертикаль, що єднає землю і небо, час і вічність. Зауважимо, що саме світоглядна вертикаль у національному варіанті постмодернізму протиставляється ризомі, характерній для західного постмодерністського мислення [14, с. 110]. Ця вертикаль досить часто втілюється в образі світового дерева, а дерево своєю чергою корелює і з константою дому, і з людським (переважно жіночим) тілом. Так, в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти камінь-алатир біля порогу дому є листком родового дерева, коріння якого сягає в глиб землі, до вогнища, що об'єднує предків. У «Фріді» М. Гримич «дім-дерево» на Торговій, 4 виступає моделлю світобудови. Поверхи цього будинку втілюють як структуру суспільства, що зберігає життєздатність і гнучкість, незважаючи на історичні катаклізми, так і світовий порядок, давні космогонічні уявлення. І діловий успіх Ірини-Фріди, і її здатність протистояти життєвим труднощам пояснюється тим, що в ній, навіть після зречення власного коріння, продовжував жити «дім-дерево». Через космогонічні образи дому, дерева, хреста (М. Гримич своєрідно переосмислює константу розп'яття, ототожнюючи хрест водночас із деревом і жіночим тілом) авторка утверджує основну інтенцію свого твору: особистість може вповні реалізуватися тільки за умови усвідомлення зв'язків із власним родом, а отже – й свого місця в історії народу, рідної землі.

Повертаючись до роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю», варто відзначити, що в ньому своєрідно реалізується вже згадана ініціативна модель: побачивши дивний сон і дізнавшись від матері про дивовижні властивості намиста, Маруся долучається до кола «втаємничених», до якого належать жінки її роду. У творі послідовно акцентується ізоляваність жіночого простору від зовнішнього світу. Звертаючись до проблеми просторового маркування специфічно жіночої екзистенції в домодерних і модерністських художніх системах, Віра Агеєва відзначила, що модернізм засвідчив просторову емансипацію жіночих образів: «У модернізмі міняється сама стратегія перебування жінки в довкіллі, вписування її у нові просторові виміри й конструкції. [...] Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може розгортатися існування індивіда. Патріархальну жінку незрідка ув'язнено в певних архітектурних формах, а розлогіші обшири для неї просто табуйовані» [1, с. 85]. У романі Люко Дашвар спостерігаємо повернення до образу патріархальної жінки, гендерна роль якої – передусім у гармонізації родинного простору-

ру, ізольованого від зовнішнього світу. Замкненість жіночого простору, асоційованого з маленькою кімнаткою і старою хатою під бузковим кущем, позбавлена тут негативних конотацій: «Малого на шкіряний диван покладе, під вікном стане, коралове намисто на високих грудях перебирає, знай всміхається – і нема їй біди, геть усе навкруги добром до неї пашисть, мала кімнатка стіни відсуває, наче цілий світ вмістити хоче» [7, с. 134]. Варто зауважити, що в художній системі твору кімната Марусі здобуває значення своєрідного медіатора між реальним часопростором, у якому розгортається історія кохання головних героїв, і вічністю, потойбіччям, яке належить предкам, старшим представникам роду. Для Марусі, яка до розмови з матір'ю не знала таємниці намиста, а отже, належала до «непосвячених», кімната постає уві сні паралельним виміром, де можна заблукати і де вона зустрічається з невідомою – власною бабусею, що наділяється архетипними ознаками Яги чи є конкретно-художнім втіленням Деметри-Кори, за К. Г. Юнгом (епізод перетворення старої на юну дівчину, що просить повернути їй намисто). Замкнений простір кімнати зі шкіряним диваном як гендерно маркована просторова модель не здобуває негативного значення ще й тому, що авторка акцентує добровільність виборів, які здійснює упродовж життя героїня: Маруся відмовляється від перспективи роботи в місті, лишаючись у рідному селі; бере на себе ініціативу у стосунках з чоловіками; зрештою, навіть ставши дружиною Олексія Ординського, не пориває зв'язків зі своїм справжнім коханням, Стьопкою Німцем. «Жіноча» реальність, відмежована від «чоловічої», у творі постає як реальність таємнича, інтуїтивна, сакральна. Саме вона містить приховані рушії долі. Втручання чоловічого начала у вервечку народжень обертається трагедією: хлопчик, народжений Марусею, гине, і причиною його смерті стає батьківська жага помсти – зводячи рахунки з дружиною й суперником, Олексій залишає дитину без нагляду, а в символічному плані злочин батька втілюється у блюзнірському перевдяганні й нарузі над родовим оберегом (Олексій зриває з Марусі намисто, щоб Стьопка в темряві прийняв його за жінку). Символічний образ намиста, що втілює зв'язок поколінь, набуває значення сакрального табуйованого предмета, торкатися якого мають тільки жінки (під час бурхливого конфлікту між учасниками «любовного трикутника» Маруся каже, звертаючись до обох чоловіків: «Не чіпайте мого»). Саме народження хлопчика сприймається як фатальна помилка долі, а втрата намиста тотожна розриву родинних зв'язків, для яких навіть смерть не є неперехідною межею: «Не мало бути хлопця. Дівчинка! Дівчинка мала бути. Щоби було кому намисто передати, а хлопця – нема. [...] І намиста нема. Нема... Теж зникло безвісти. От би знайти... Надягла б... До серця притулила. Може, і синочок наснився б, а я б з ним поговорила. Запитала б його – де він, як йому там? А нема намиста... Нема! І дитина пропала. Геть пропала. Навіть уві сні не являється...» [7, с. 234].

У романі Люко Дашвар осягнення Марусею своєї жіночої суті відбувається через відновлення пам'яті про старших представниць роду. В одному з епізодів героїня каже, звертаючись до матері: «Чого ж я жила майже до тридцяти років і ніколи про своїх бабів не питала?» [7, с. 123].

Проблема втрати родинної, а отже, й історичної, пам'яті, що в аналізованому творі порушена переважно імпліцитно, образно закодована в мелодраматичній історії нещасливого кохання красуні Марусі й недолугого Стьопки Німця, реалізується більш

радикально й наочно в низці романів, де вона втілюється в константі амнезії («Фріда» М. Гримич, «Танці в масках» Л. Денисенко). Софія Філоненко дискутує з поширеним поглядом на амнезію як на сюжетний елемент винятково масової літератури: «... цей художній прийом, насправді, рівною мірою поширений і в масовій продукції, і в інтелектуальному письменстві. Ми зустрінемося з амнезією не лише в якійсь “Просто Марії”, а й, наприклад, у Джона Фаулза, Айріс Мердок, Едгара Лоуренса Доктору, Умберто Еко, Герти Мюллер, Оксани Забужко, репрезентованою в різних аспектах: від індивідуальної втрати пам’яті – до амнезії суспільної, релігійної, культурної» [18, с. 223].

Героїня Марини Гримич «добровільно» втрачає пам’ять, переживши особисту трагедію, болісне відновлення після аварії й тотальне розчарування в житті. Жінка вигадує собі нове минуле й пориває усі зв’язки з мешканцями будинку на Торговій, 4. Неллі, одна з двох оповідачок у романі Л. Денисенко «Танці в масках», втрачає пам’ять унаслідок невдалої спроби позбутися дитини, яку зачинає від нелюба. При цьому неушкодженими у свідомості жінки залишаються тільки спогади дитинства. Навіть така фундаментальна ознака людської особистості, як мова, що формує її картину світу й передусім національну ідентичність, втрачена – Неллі не здатна навіть зобразити літери української абетки. Натомість картини дитячих ігор постають надзвичайно яскраво. Спогади дитинства набувають ознак своєрідного коду: лікарка Карина, яка намагається допомогти героїні повернути пам’ять, ніколи не варила супів із польових квіток, а отже, і її особистісний та ментальний код не може бути ключем до розв’язання складної ситуації, в якій опинилася українка.

У «Фріді» М. Гримич процес пригадування і повернення героїні до самої себе метафорично втілюється у блуканні підземеллями «дому-древа», що символізують витіснені у підсвідомість спогади. Авторка наголошує на несвідомому, спонтанному розгортанні програми, закладеної домом дитинства, в житті героїні: «... “Де ти цьому навчилася?” – дивувався Маджарян, коли Ірина знаходила цілковито неймовірний, проте ефективний спосіб виплутатися з найскладнішої ситуації – начебто в законних рамках, але насправді оминаючи їх.

Вона знизувала плечима: “Не знаю...”

Тепер вона знає: це дім-дерево, який живе в ній, підказував правильні рішення...» [4, с. 157].

У «Фріді», як і в згаданому романі Люко Дашвар, спостерігається сакралізація старших представників мікросоціуму будинку на Торговій, 4 – вони іменуються святими, наділені майже містичною здатністю влаштовувати справи й різко протиставляються зовнішньому світові з його буденною логікою. Ці представники торговельної еліти мешкають на горішньому поверсі «дому-древа», що символізує небеса. Ідея обраності людей, покликаних займатися бізнесом, також реалізується через ініціативну модель – Мойсей Давидович зауважує, що з Фріди «будуть люди», оскільки їй явився «привид гешефту». Ірина-Фріда також наділяється магичними властивостями – жінка має особливу владу над папером, і саме він стає основою її бізнесу. Перебування на складі зі стосами паперу допомагає їй повернути душевну рівновагу. Варто зауважити, що, як і в «Молоці з кров’ю» Люко Дашвар та «Епізодичній пам’яті» Любові Голоти, у «Фріді»

виразно простежуються сліди культу предків – бізнес Ірини-Фріди побудований за принципом вшанування пам'яті кожного з представників еліти будинку на Торговій, 4: «Вона має все, про що мріяли мешканці дому-древа: ломбард як пам'ять про покійну Берту Соломонівну, швейну фабрику на пам'ять про покійного Мойсея Давидовича, казино для покійного Збігнева, антикварний салон як пам'ять про покійну пані Ірену... Так вимагає дерево, що живе в ній» [4, с. 160].

Доцільно наголосити, що й ініціаційні моделі, і «культ предків», що переосмислюються й модернізуються в сучасному романі, досить послідовно корелюють з мотивом протистояння поколінням «батьків». З одного боку, цей мотив закладений у самій моделі ініціації, яка в архаїчних культурах досить часто містить елемент виконання складних завдань, поставлених божественним батьком (нерідко – з метою знищити сина), перемоги над ним або ж примирення [13, с. 202–203]. З іншого, в сучасних ініціаційних моделях постаті батьків часто десакралізуються, викликають розчарування, а часом – і свідому відмову дітей. При цьому, як уже зазначалося, міфологічний зміст архетипу «великої матері» чи божественного батька переноситься на старших представників роду – бабу чи діда. Так, Макс, один із головних героїв трилогії Люко Дашвар «Биті є», розриває стосунки з батьками, успадковуючи фінансову імперію діда. Прикметно, що «посвята» Макса відбувається після його фіктивної смерті й повернення з лісу, який в архаїчних культурах традиційно пов'язувався з обрядом ініціації й потойбіччям [16, с. 56–58]. Цей досвід примушує юнака по-новому подивитися на батька, який, на переконання героя, заважає його реалізації: батько з суперника і сімейного тирана перетворюється на «непосвяченого», який «смерті не бачив», а отже, втрачає приписувану йому необмежену владу. В сюжетній структурі твору така метаморфоза здобуває підтвердження: батько втрачає важелі фінансового впливу, які натомість за дідового сприяння переходять до Макса. Зауважимо, що старий Перепечай також наділений рисами сакральності, оскільки відходить у світ мертвих, і тільки після його смерті онук має змогу оцінити масштаби дідової фінансової імперії. Влада над нею втілюється в символічному образі кадуцею, що, як відомо, є атрибутом Гермеса, бога торгівлі.

Подібну модель ініціації, за якої «посвята» відбувається через покоління, оминаючи приземлених батьків, бачимо у «Намірі» Любка Дереша: Петро вирушає до села, де мусить доглядати німечну бабусю, і тут відкриває для себе таємницю діда, який, так само як і онук, умів бачити прихований бік речей. Варто відзначити, що в самому тексті роману містяться вказівки на ініціаційний характер цієї художньої моделі. Певні епізоди дитинства героя означаються як посвята: «Деколи кажуть: завжди буває перший раз. На хвилину зупиніться. Вслухайтеся в цю фразу. Вона – про посвячення у невідоме, яке є суттю буття, досвідом досвідів» [10, с. 102]. Як і в аналізованих творах Люко Дашвар та Марини Гримич, роман Любка Дереша репрезентує ініціаційну модель, що є поверненням втраченої пам'яті. Пам'ять виступає ключовою категорією художнього світу, а її втрата пов'язана з моментом, коли герой приймає рішення не бачити таємничого світу, зректися істинного знання й стати «дорослим», а отже, відмовитися від власної ідентичності як духовної істоти. Постать покійного діда, який володів таємним знанням і пристрасно шукав стежки в невідоме, сакралізується й набуває ознак «мудрого старого»

(за К. Г. Юнгом). При цьому баба, яка належить до когорти звичайних людей, бачить у ньому тільки «вар'ята». Петро пригадує випадок з дитинства, коли вперше відчув, що вони з дідом інакші: «...ми ніби резонуємо з ним на одній частоті, підсилюємо наше спільне ВЕЛИКЕ ГОРЕ, ми двоє, нас двоє, ми одне – а всі решта нас не розуміють» [10, с. 88]. Як і в «Молоці з кров'ю» Люко Дашвар, ця ізольованість одних представників роду від інших (у цьому випадку – «просвітлених» чоловіків від жінок-обивательок, баби і матері) передається через просторові маркери, суворе відмежування власного простору від чужого. Функцію такого замкненого, таємничого простору виконує дідів кабінет, а в міру розгортання дії твору, як зовнішньої, так і внутрішньої, – сільська хата, де усамітнюється герой після пережитої трагедії. Варто зауважити, що ситуація нерозуміння симетрично повторюється в долях діда і онука: бабі, яка завадила чоловікові здійснити мандрівку за межі звичного світу, відповідає, хоч і на значно вищому рівні психологізації, художниця Гоца Драла. Побачивши абстрактні полотна дівчини, Петро помилково вважає, що й вона належить до обраних, здатних бачити паралельні реальності. Коли ж юнак пропонує коханій план виходу за межі звичної дійсності, вона лякається, покидає його, а згодом вчиняє самогубство.

У художній концепції світу, що постає в «Намірі», категорія пам'яті виходить далеко за межі історичної чи психологічної проблематики: «Можна сказати, що є пам'ять твоя, є пам'ять моя, є пам'ять народу, чи пам'ять цивілізації. А можна сказати й так, що є ДІЙСНІСТЬ і маленькі волі – твоя, моя, народу, цивілізації» [10, с. 230]. Однак досягнення істинної дійсності, тієї, яка виходить за межі пересічних уявлень про світ, все одно здійснюється героєм через налагоджування стосунків з людьми, рідними по духу (колега на ім'я Юрій Гагарін) і по крові (дід). При цьому, як і в аналізованих романах, відновлення родинних зв'язків відбувається всупереч смерті. В «Намірі», як і в згаданих творах Люко Дашвар та Марини Гримич, з'являється мотив послання (чарівної речі) з потойбіччя. У «Молоці з кров'ю» роль чарівного артефакту відіграє намисто, у «Фріді» – записи, знайдені в підземеллі, у «Намірі» їм відповідає поетичний переклад, здійснений дідом Петра, який дарує хлопцеві друг покійного, також Петро: «“Петрові від Івана...” Ця присвята справляла дивне враження. Перечитуючи її, щоразу нагадував собі, що мався на увазі Петро Пантелейович, а не я» [10, с. 288]. Строфа з твору Івана Хрести, середньовічного католицького святого, де йдеться про самотнього птаха, разом з іншим виявом інтертекстуальності – згадкою про музичну композицію «Політ кондора» – увиразнює лейтмотив твору: поривання людського духу, який прагне пізнання, уподібнюється до ширяння птаха.

На нашу думку, в названих творах Люко Дашвар і Любка Дереша реалізується гендерно обернена художня модель дійсності, в основі якої лежить міф про Деметру-Кору, викладений у контексті юнгіанської теорії: тут розширення індивідуальної свідомості відбувається в межах стосунків не баби – матері – доньки (онуки), а діда – онука, при цьому роль батька незначна або ж відверто негативна, що відображує особистісний бунт молодого чоловіка проти родини як ієрархічної системи або «чужих людей», пов'язаних суто біологічно.

Отже, тема відновлення родинних зв'язків як запоруки віднайдення й утвердження власної ідентичності, гендерної, національної, духовної, належить до провідних в українській романістиці початку ХХІ століття. Досить часто ця тема реалізується в художній структурі тексту через модель ініціації, активізуючи архетипні образи (Деметра-Кора, Яга, «мудрий старий»). При цьому логіка розвитку образів-персонажів орієнтована на світоглядну вертикаль, що знаменує відновлення ціннісної ієрархії і становить одну з найважливіших особливостей національного варіанту постмодернізму. Висновки, зроблені на основі цих спостережень, дають змогу скласти повніше уявлення про магістральні тенденції розвитку романного мислення в українській літературі початку нового тисячоліття й характер діалогу зі світовим письменством.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – Київ: Видавництво «К.І.С.», 2004. – 535 с.
2. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія] / Ніна Бернадська. – Київ : Академвидав, 2004. – 367 с.
3. Голота Л. Епізодична пам'ять / Любов Голота. – Київ : Факт, 2008. – 352 с.
4. Гримич М. Фріда : [роман] / Марина Гримич. – Київ : ПП Дуліби, 2006. – 192 с.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – Київ : Критика, 2005. – 258 с.
6. Дашвар Люко. Биті є. Макс. Книга 2 / Люко Дашвар. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 288 с.
7. Дашвар Люко. Молоко з кров'ю / Люко Дашвар. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 270 с.
8. Денисенко Л. Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць : [роман] / Лариса Денисенко. – Київ : Нора-друк, 2007. – 239 с.
9. Денисенко Л. Танці в масках: [роман] / Лариса Денисенко. – Київ : Нора-друк, 2006. – 215 с.
10. Дереш Любо. Намір : [роман] / Любо Дереш. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 336 с.
11. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 2001. – 384 с.
12. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко : дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01; Київський університет імені Бориса Грінченка / Олександра Валентинівна Клепикова. – Київ, 2013. – 203 с.
13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – Москва : Академический Проект, 2012. – 332 с.
14. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература : [учебник] / А. Ю. Мережинская. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2007. – 336 с.
15. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Ганна Мережинська // Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2002. – С. 16–25.
16. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.
17. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – Москва : Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

18. *Філоненко С.* Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : [монографія] / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.
19. *Юнг К. Г.* Психологічні аспекти архетипу матері / Карл Густав Юнг // Юнг Карл Густав. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг ; [переклад з німецької Катерини Котюк ; науковий редактор Олег Фешовець]. – Львів : Астролябія, 2013. – С. 106–148.
20. *Юнг К. Г.* Щодо психологічного аспекту фігури Кори / Карл Густав Юнг // Юнг Карл Густав. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг ; [переклад з німецької Катерини Котюк; науковий редактор Олег Фешовець]. – Львів : Астролябія, 2013. – С. 237–265.

Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017

прийнята до друку 11.04.2017

THE RECONSTRUCTION OF THE LINK BETWEEN GENERATIONS AS THE ASSERTION OF THE PERSONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN NOVELS

Olha BASHKYROVA

Boris Grinchenko Kyiv University,

Institute of Philology,

Chair of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies,

13-B, Marshal Tymoshenko Str., Kyiv, 04212, Ukraine,

e-mail: o.bashkyrova@kubg.edu.ua

The article is devoted to the problem of modeling character's consciousness in contemporary Ukrainian novels by the reconstruction of its belonging to the family as the human community. The problem of the generation gap gains such versatile embodiments in present-day national literature as becoming the main aspect in the opposition «city – village» (Liubov Holota, Liuko Dashvar, Volodymyr Lys), as playing a key factor of the personal amnesia which hence is a private display of collective historical loss of memory («Frida» by Maryna Hrymych) as well as showing ignorance of one's own essence and destiny («Intention» by Liubko Deresh). Despite the mental character of this problem, its artistic representations consistently correlate with postmodern conception of literary hero-personage. The hero of the contemporary novel is predominantly a marginal person who casts doubt on all recognized authorities and systems of knowledge. What is more, the authority of such an important social institute as the family is called in question too. Yet –even in spite of this plot – the model of reconstruction of the links between generations is very common in contemporary Ukrainian literature. Such recovery equals to the return of integrity of the world and a person.

The present article proves that this principle of creating the artistic model of the world is related to the plots of initiation which intensifies the archetypical images in the structure of literary work, e.g. a grate mother, a heavenly father, a wise old man and so on. The actual theme of the recovery of the links between generations in the Ukrainian literature is represented from point of view of gender artistic models as well as spatial and temporal parameters typical of them.

The article traces the specificity of artistic rethinking of the cult of ancestors in modern pictures of the world, inherent in the novels of the early 21st century. Modern people as

subjects of history and cultural process frequently lose their trust to parents as to the carriers of outdated values. Instead of the parents, the grandparents take the place of the greatest authority in the personal picture of the world. The paper deals with this problem by premising on the theory of archetypes by Carl Gustav Jung. The great psychiatrist underlined in his works the process of desacralization of mother's image and its actual replacement by the image of grandmother. This triad, i.e. grandmother, mother and daughter, creates the feeling of immortality, since it expands the human life both ways – forward and backward. Such an artistic model is represented Liuko Dashvar's novel «The milk with the blood» and – in another gender variant – by Liubko Deresh in his «Intention», where the sacral knowledge is being transferred from the grandfather to the grandson. In the artistic structure of the modern novel, family links commonly connect earth and heaven, human life and eternity, leading to the formation of a vertical worldview. In the national variant of postmodernism, it opposes a rhizome which characterizes the western variant of style. This vertical worldview incarnates the images of a house as a model of universe, a tree and a body, especially female («Frida» by Maryna Hrymych, «Episodic memory» by Liubov Holota). The problem of generation gap gets the form of the gender crisis in many instances. Some novels model a separate space belonging to men or women that is prohibited for the representatives of the opposite sex. In this case, the reconstruction of the links with men or women of one's own family becomes a way of cognizing one's personal gender identity, i.e. a keeper of the clan for women, a philosopher-hermit for men etc.

The article also identifies the status of memory as the fundamental worldview category in the artistic conceptions of contemporary authors. Special attention is paid to the theme of amnesia in present-day novels («Frida» by Maryna Hrymych, «Dancing in masks» by Larysa Denysenko). It is posited that memory loss in contemporary literature becomes a metaphor of personal crisis, caused by psychological trauma, and manifests the attempts of «rewriting» of one's own life. In such situations, the childhood memory forms the worldview basis of a person and helps to restore integrity of the reality. In fact, these personal stories turn out to condition the reconstruction of the grand-national history.

Keywords: generation, identity, archetype, gender, artistic model of the world, novel.