

Олександр ЗАБІРКО, Альфред ШПРЬОДЕ
Чарівні маски зла.
Образ «олігарха» між естетизацією та демонізацією
(літературно-історичний нарис)

*Олександр Забірко – науковий співробітник Інституту славістики
Рурського університету (м. Бохум).*

*Альфред Шпрюде – професор слов'янської філології
Вестфальського університету (м. Мюнстер).*

У доповіді «Наука як покликання» (1917) класик німецької соціології Макс Вебер влучно назвав модерне, секуляризоване та бюрократизоване суспільство тогочасної Європи «звільненим від чарів» (нім. entzaubert, англ. disenchantet). Якщо прийняти таке метафоричне означення, слід визнати, що цілі жанри сучасної літератури – від магічного реалізму до фентезі – спрямовані на повторне (хоча й фіктивне) «зачарування» світу і, отже, унаочнюють потужний антимодерний поштовх у сучасній культурі. Однак фантастичні елементи, форми й моделі, вказуючи на «природні» обмеження раціональності та часто підважуючи саму можливість об'єктивного, реалістичного світосприйняття, водночас спрямовані, як правило, на розширення свідомості читача та принаймні потенційно дозволяють по-новому поглянути на наявні суспільні, політичні й культурні проблеми «реального» світу.

Отже, для суспільнознавчого аналізу цінність мають не тільки літературні твори, які виконують традиційні функції «реалістичного опису», соціальної критики й естетичного обрамлення певних суспільних феноменів, але й ті з них, що пропонують істотно інший підхід – зокрема переміщуючи ці феномени в простір фантастики, гротеску або (пост)модерної мітології.

Саме до цієї останньої категорії літературних творів належать романи «Дванадцять обручів» (2003–04) Ю. Андруховича та «Ворошиловград» (2010) С. Жадана, які, безумовно, не є стереотипними, натуралістичними оповіданнями про життя пострадянської еліти, а натомість пропонують постмодерну антологію типів, мотивів та сюжетів, серед яких, однак, важливе місце посідають демонічні фігури олігархів. Попри свою композиційну значущість, ці фігури, однак, не є конкретними дійовими особами, а з'являються у вигляді фантасмагоричних образів, чия дієвість та

дієздатність (agency) проявляється лише через контрольовані ними дискурси – «грошей», «влади» та «насильства», з якими стикаються головні герої романів. Конфлікт між переможцями пострадянської трансформації (олігархами), її невдахами («творчою інтелігенцією» та колишнім «робітничим класом») відбувається в маргіналізованому контексті, створеному через ефект «відчуження»: з одного боку, сюжети та дії романів глибоко закорінені в часопросторі й регіональній мітології двох культурних полюсів сучасної України – Галичини й Донбасу, але, з другого боку, самі суспільні конфлікти відбуваються тут не так у реальному просторі, як у псевдореальності потойбічного життя, марення та сну.

Така техніка оповідання дозволяє окреслити не лише суспільно-політичний, але й метафізичний вимір пострадянської олігархії.

Між тим попри фантастичне та іронічне «відчуження», саме літературна форма та жанрова модель обох романів дозволяє зробити узагальнення на межі літературної та позалітературної реальності: на відміну від *pouveau riche* в творах дев'ятнадцятого та першої половини двадцятого століть постмодерний олігарх не актуалізує образ «нової людини» та не уособлює переможну ходу високотехнологічного модерну – навпаки він виступає агентом демодернізації та архаїзації, речником кланового суспільства та провідником магічної свідомості. Саме пострадянський олігарх стає тим ірраціональним елементом, який знову «зачаровує» модерний світ Вебера.

Ключові слова: олігархія; економічна еліта; літературне моделювання; «зачарування»; архаїзація

1.

Цей допис присвячений літературним постатям великих підприємців, капіталістів і бізнесменів, які в своїй діяльності поєднують економічну спроможність із політичною владою. Такий політико-економічний симбіоз семантично наближає ці літературні образи до терміна «олігарх», оскільки типовим наслідком діяльності цих фігур стає патологізація ринкових відносин – утвердження економічних монополій, ухилення від сплати податків, а також – що особливо проявилось в пострадянський період – привласнення й експлуатація державних ресурсів¹.

¹ Відправним пунктом для нашого розуміння феномену олігархії є класична праця Роберта Міхельса «До соціології партійності в сучасній демократії» (Robert Michels, *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens* (Leipzig: Werner Klinkhardt, 1911), у якій автор формулює т. зв. «залізний закон олігархії», згідно з яким будь-яка форма соціальної організації незалежно від її початкових засад неминуче вироджується у владу небагатьох обраних. У цьому розумінні олігархія є феноменом, що цілком органічно поєднується з дуже різними формами суспільного й державного устрою – як автократичними, так і демократичними. Ба більше,

Свідомо провокативний вибір терміна «олігарх» у заголовку цієї статті, може, однак, спричинити й певні непорозуміння: лестиве означення Арістотеля, який називав олігархію лише «помилковою формою аристократії»², навіряд чи можна застосувати для визначення пострадянських політичних режимів – значно більш влучним тут видається його зауваження про олігархію як «владу на користь багатих»³. Утім, коментар суспільно-політичного стану сучасної України не є метою нашої статті, натомість ми пропонуємо аналіз «рольових моделей», що їх уособлювали представники економічних еліт у довготривалій історичній перспективі (*longue durée*). Нашими героями є не реальні, а фіктивні (літературні) «олігархи», чия літературна еволюція від XIX століття до сьогодення є головним сюжетом цієї статті. І хоча найбільша увага в цьому дописі належить сучасній літературі, саме історично-порівняльна перспектива дозволяє нам поставити такі ключові питання: 1) у який спосіб фігури «олігархів» стають частиною національного літературного канону та 2) як протягом часу змінюється співвідношення між капіталістом як літературним образом та феноменом модерності.

Умовність використання терміна «олігарх» щодо українських історичних реалій XVIII–XIX століть полягає ще й у тому, що до 1918 року українські землі входили до складу аристократичних монархій з імперською формою управління периферією. Така історична ситуація, звичайно, мала і свій культурний та літературний вимір. Особливо для російської літератури кінця XVIII та першої половини XIX століть типовим «надзавданням» стає утвердження нової імперської ідентичності, яка кристалізується в типовому образі «можновладця» («вельможі»), що його оспівує, зокрема, Гаврила Державін («Евгению. Жизнь Званская», 1807). Цей літературний тип з'являється також і в прозі українця Василя Наріжного (рос. Василий Нарезный, 1780–1825), а саме в його крутіїському романі (пікаресці) «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) та в повісті «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825). Образ імперського можновладця зберігає свою актуальність і в рамках романтичної літератури

олігархізація суспільних структур проявляється не лише на загальнодержавному рівні (або на рівні національної економіки), але й на рівні регіонів, громад та окремих організацій. Хоча теорія Міхельса з часом і зазнала значних змін та нових інтерпретацій, його широке розуміння олігархії простежується, зокрема, у працях таких відомих сучасних дослідників, як Дарон Ачемоглу та Джеймс Робінсон (див., зокрема, Daron Acemoglu and James Robinson, *Why nations fail* (New York: Crown Business, 2012), а також у не менш класичній праці політолога Джеффрі Вінтерса (див. Jeffrey A. Winters, *Oligarchy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)). Для пострадянської (зокрема сучасної української) олігархії ми послуговуємося позначенням Хайко Пляйнеса, котрий визначає олігархів як «підприємців, які використовують своє багатство для політичного впливу» [entrepreneurs who use their wealth to exert political influence]. Див. Heiko Pleines, „Oligarchs and Politics in Ukraine,“ *Demokratizatsiya. The Journal of Post-Soviet Democratization*, vol. 24, no. 1 (Winter 2016): 105–27.

² Арістотель, *Політика* (Київ: Основи, 2000), 77.

³ Там само, 103–04.

– його можна знайти, наприклад, у романі Пушкіна «Дубровский» (1841), в якому мова вже йде про конфлікт між неосвіченим, але впливовим і заможним «баріном» Кірілою Троєкуровим та його антагоністом – чемним і шляхетним Андреем Дубровським. Їхній конфлікт вирішується в байронічній традиції: син Дубровського стає своєрідним соціальним розбійником⁴ – ватажком бунтівників, з якими він громить маєтки місцевих землевласників; насамкінець герой, однак, змушений тікати за кордон, назавжди залишаючи Росію. Отже, замість спроби раціонального осмислення соціальної діяльності поміщиків роман активізує романтичну постать самотнього месника й вигнанця.

У тогочасній українській літературі сталий інтерес літераторів до зв'язку між економічною спроможністю та зловживанням владою ілюструє оповідання «Олена» львів'янина Маркіяна Шашкевича (1811–43), яке увійшло до альманаху «Русалка Дністрова» (1837). «Олена», що, за висловом Юрія Шереха-Шевельова, стала «перлиною ранньої романтичної нашої прози»⁵, вирізняється на тлі тогочасної літератури навмисне заплутаними часовими лініями та наявністю таємниці, яка стає центральним елементом сюжету. Однак сама дія оповідання обертається передусім навколо стереотипної фігури сина місцевого «магната», який вважає *ius primaе noctis* своїм законним привілеєм та якого, зрештою, вбивають молоді бунтівники-опришки. Своєю чергою на теренах Російської імперії негативний образ капіталіста-магната з'являється в російськомовних повістях Тараса Шевченка «Княгиня» (1853) й «Варнак» (1853–54), а також у його українськомовних поезіях.

Перші поодинокі спроби літературної концептуалізації модерного капіталіста можна знайти вже у творах початку XIX століття – прикметно, що літературні портрети землевласників «нової формації» з'являються в цей час у творах письменників, які походили із західних регіонів тогочасної Російської імперії⁶.

Своєрідну спробу перенести ці дебати в загальноімперську площину робить Фадей Булгарин (Jan Tadeusz Bułharyn) в романі «Иван Выжигин» (1829). З одного боку, цей твір демонструє ідеал імперського підданого – освіченого й раціонального землевласника, яким у романі виступає поміщик із промовистим прізвищем Россіянінов; з другого боку, Булгарин покладає свої просвітницькі сподівання не тільки на імперську аристократію (дворянство), але й на «третій стан» (купецтво) і відкрито висловлює споді-

⁴ Див. більше про «соціальне розбійництво» (*social banditry*) в Eric J. Hobsbawm, *Bandits* (Hammondsworth: Penguin, 1985).

⁵ Юрій Шерех-Шевельов, «На риштуваннях історії літератури», у Його ж *Пороги і запоріжжя*. Література – Мистецтво – Ідеології, т. I–III (Харків: Фоліо, 2012), т. I, 347.

⁶ Імовірною причиною такого географічного «перекосу» стають суспільні й культурні процеси на теренах зниклої Речі Посполитої, насамперед – довге прощання з сарматизмом не тільки як із політичною ідентичністю польської (та колонізованої) шляхти, але й як з ідентичністю, що була пов'язана з певними економічними практиками та способами ведення господарства.

вання на те, що «купцы, просвещаясь более и более, не станут переходить в дворянство, но составят почтенное, значащее сословие»⁷. Водночас жанрова специфіка твору з елементами пікарески дозволяє авторові порушувати проблеми легальності економічної діяльності, а також етичні питання, пов'язані з соціальною відповідальністю підприємців. Попри те, що «Иван Выжигин» був чи не найпершим російським бестселером⁸, окреслені питання тривалий час не мають в імперській літературі свого продовження.

З новою силою проблеми підприємництва й економічної організації господарства повертаються до імперської літератури у творах іншого вихідця із західних провінцій імперії – Миколи Гоголя. Утім, як і в ситуації з Булгариним важливу роль у цих спробах відіграє саме логіка побудови нової імперської ідентичності. Гоголівська парадигма прощання зі старою Україною мала свою неповторну траєкторію: починаючи із зачарованого світу «Вечорів на хуторі...», повз героїчний світ «Тараса Бульби» аж до ліричного світу «Миргорода» гоголівська поетика України постає насамперед поетикою достойної, шляхетної смерті. Її логічним завершенням стають «Старосвітські поміщики» – історія, здавалося б, катастрофічного менеджменту в галузі сільського господарства, який, однак, не приводить до банкрутства або зубожіння старих землевласників: їхній достаток залишається стабільним нібито внаслідок чудодійних властивостей малоросійської землі й повітря, а насправді – завдяки любові й повазі, які вони віддають один одному, своєму господарству та всьому, що їх оточує.

Ця сентиментальна історія сильно контрастує з химерними та відверто огидними образами російських поміщиків, які Гоголь змальовує в першому томі «Мертвих душ» (1842). Утім, спільною рисою велико- та малоросійських землевласників стають їхні застарілі способи господарювання: передусім відсутність раціональної організації праці й бухгалтерії, а також відсутність чіткого розмежування між домашнім господарством (домівкою) та економічним підприємством (бізнесом). Оскільки провідником оновлення та прогресу в Гоголя може виступати лише імперія, то й антипод старосвітських поміщиків – капіталіст нової формації – міг з'явитися лише в загальноімперському контексті. Така людина з'являється, однак, лише в незакінченому другому томі «Мертвих душ» і має ім'я Константін Костанжогло.

Здається, ніби цей персонаж потрапив у твір прямисінько зі сторінок «Протестантської етики і духу капіталізму» (1905) Макса Вебера: цілеспрямований прагматик та аскет Костанжогло скуповує землі збанкрутілих поміщиків та створює з них справжню аграрну імперію (не дарма сусіди порівнюють його з Наполеоном), до якої згодом додає ще й масштабне ману-

⁷ Фаддей Булгарин, «Иван Выжигин», у Його ж *Полное собрание сочинений* (СПб., 1839), т. 2, 245.

⁸ Александр Федута, «Фаддей Булгарин: самоубийство «литературного демократа»», у *«Кто бы был ты, о мой читатель...» Проблема читателя в литературе пушкинской эпохи* (Минск: Лимариус, 2015), 219–33.

фактурне виробництво. Костанжогло є вірним адептом законности, а його прозорі та легальні методи економічної діяльності дуже контрастують із методами головного героя «Мертвих душ» – шахрая і маніпулятора Чичикова. Водночас у фігурі Костанжогло Гоголь зображує ідеального підданого імперії, чия екзотична зовнішність із «отпечатком пылкого южного происхождения» доповнюється відповідною моделлю побудови власної ідентичности:

Он был не совсем русский. Он сам не знал, откуда вышли его предки. Он не занимался своим родословием, находя, что это в строку нейдет и в хозяйстве вещь лишняя. Он был уверен, что он русский, да и не знал другого языка, кроме русского⁹.

Таке означення нового магната як «не совсем русского», очевидно, стало важливим елементом літературної концептуалізації типової фігури капіталіста в тогочасних творах. Іншим промовистим прикладом тут стає Андрей Штольц із роману Гончарова «Обломов» (1847) – педантична «ділова людина» німецького походження, що в романі виступає уособленням поліетнічного, модернізаторського проекту імперії та водночас стає естетичним антиподом пасивного й замріяного російського поміщика Обломова.

Однак уже після 1860-х років у літературі імперії з'являється низка питомих російських капіталістів, таких як Фірс Князев (Николай Лесков «Расточитель», 1867), Міхаїл Рябінін (Лев Толстой «Анна Каренина», 1873–77), Сергей Привалов (Дмитрий Мамин-Сибиряк «Приваловские миллионы», 1887) та ін. Причиною такої «русифікації» образів стають, з одного боку, так звані Великі Реформи 1860–х років, які істотно зрушили капіталістичну модернізацію країни (а разом із тим спричинили появу цілого класу «своїх» капіталістів), а з другого – поступова «націоналізація» імперії Романових, її концептуальне усвідомлення як імперії великоросів або як власности триєдиної «русской нации» (велико-, біло- та малоросів)¹⁰.

Проте світ нової капіталістичної економіки поставав у літературі імперії не тільки як символ добробуту і прогресу, але й як «темне царство» користолюбства, патріархального свавілля та пригнічення особистости, з яким публіка стикалася насамперед у п'єсах Островського «Свои люди – сочтёмся» (1850), «Бешеные деньги» (1870) та «Бесприданница» (1878)¹¹. Утім, доволі символічним є той факт, що чи не останній дореволюційний підприємець російської літературної класики повертається саме на українські терени (до Харківської губернії), де розгортається дія п'єси Чехова «Вишневый сад».

⁹ Николай Гоголь, «Мертвые души. Поэма», в Його ж *Собрание сочинений в семи томах* (Москва: Художественная литература, 1967), т. 5, 488.

¹⁰ Див. про це у: Віктор Живов, «Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности», НЛЮ (2008): 91. Спосіб доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/zh7.html> [Переглянуто: 13.07.2018].

¹¹ Див. А. А. Левандовская; А. А. Левандовский, «Темное царство»: Купец-предприниматель и его литературные образы», *Отечественная история*, № 1 (2002): 146–159.

Символізм тут полягає не так у виборі місцевості (яка згадується лише побіжно), а в значущості метафори вишневого саду для історії української і особливо слобожанської культури та свідомості. В цій метафорі можна побачити й живучість тієї старої України, чию неминучу смерть оплакував Гоголь. Хоча цей «старосвітський» образ істотно змінився з гоголівських часів, але так само змінився і образ «нової людини», що прийшла остаточно його ліквідувати: на відміну від Костанжогло, чеховський капіталіст Лопакін – це вже не надраціональний та успішний представник економічної еліти, а травмована та, зрештою, трагічна постать.

Така динаміка трансформацій фігури підприємця в імперській літературній традиції не могла оминати й українську літературу, де протягом ХІХ століття великий капіталіст – це теж передусім представник імперії і постать для національної культури, так би мовити, «не зовсім своя».

Провідну роль у цьому економічно забарвленому розколі національної спільноти відіграє фігура «ненажерливого куркуля», на якого публіка мала реагувати каральним *rire d'exclusion* (сміхом, що роз'єднує)¹². Така фігура з'являється насамперед у популярних на той час комедіях Івана Карпенка-Карого, в яких, однак, публіка стикається з подвійною апорією: з одного боку, автор відверто глузує з наївних спроб «нових багатіїв» здобути щастя безперервним накопиченням капіталу («Сто тисяч», 1890), але не менш завзято він висміює й анахронічну «економіку честі», що обіцяє успіх завдяки отриманню дворянського титулу («Мартин Боруля», 1887).

Своєрідний вихід із такої подвійної апорії пропонує Олена Пчілка (Ольга Драгоманова-Косач, 1849–1930) в комедії «Світова річ» (1884; перша публікація 1908). У цій п'єсі вдова Настасія Красовська змушена віддати значну частину своєї землі місцевій адміністрації, оскільки її будинок стоїть на території, що належить місту. Для порятунку власної оселі Красовська планує одружити свою доньку Сашу з впливовим і багатим секретарем міської Думи Яковом Павлющенком. Проте підстаркуватий вельможа так і не зможе побратися з молодією красунею, адже проти нього гуртуються Сашині друзі на чолі з молодими просвітянами Голубом і Стасенком. Зрештою, і Саша запевняє мати, що самотужки зможе врятувати родинну оселю, заробляючи на життя вчителюванням та іншою працею. Замість сміху над недолюдністю «обивателів» п'єса «Світова річ» намагається йти шляхом «серйозної комедії», що спирається на поетику реалістичного роману 1880-х років, пропонуючи політичну перспективу замість гумористичної розради: проти альянсу грошей та влади п'єса висуває позицію національно свідомих «різничинців», а разом із нею – модель суспільної (само)організації, що різко контрастує з образами принижених і безпорадних бідняків у творах Островського. Така позиція реалізується й через специфічну мову п'єси, яка детально оповідає

¹² Детальніше про опозицію *rire d'accueil* (сміх, що об'єднує) та *rire d'exclusion* (сміх, що роз'єднує) див. у Eugène Dupréel, „Le problème sociologique du rire“, *Revue philosophique*, 106 (1928): 213–59.

про політичні інтриги, перебіг судових процесів і кар'єрні перспективи молодого покоління.

Як і в російській літературі, рефлексія українських авторів щодо постання нової капіталістичної економіки проходила в контексті реформ 1860-х років і стосувалася насамперед розкріпачення селян. Зокрема дві повісті Івана Нечуя-Левицького – «Бурлачка» (1880) та «Микола Джеря» (1882) – змальовують долі селян-кріпаків, що тікають від місцевих поміщиків (польського походження) та йдуть працювати на фабрики нових «цукрових баронів». Однак новоприбулу робочу силу фабриканти замикають у казармах та ошукують так безсоромно, що сам Микола Джеря змушений повернутися в рідне село, де на нього вже чекає суд за втечу й «бунтарство»; від неминучої кари героя рятує лише вчасне скасування кріпацтва: протагоніст повісті отримує свободу в той самий момент, коли «панщина навіки загинула» (гл. VIII). Свавільлю німецьких та єврейських фабрикантів Нечуй-Левицький протиставляє тут шевченківську ідилію («Садок вишневий коло хати», 1847), яка постає як візуалізований щасливий фінал у кінці мандрівок та поневірянь знедолених бурлаків. Однак на шляху до омріяного «вишневого саду» вони змушені повною мірою розглянути махінації промислових магнатів: зокрема, у повісті «Бурлачка» типовий альянс влади й капіталу автор подає через особливо промовисту метафорику¹³:

В Лейзора в Одесі були свої ще вищі начальники: жидівські губернатори і міністри, котрим він подавав звістку за все і приставляв їм пашню. То були міністри пшениці, жита, міністри гречки й проса й навіть міністри свинячого сала, олії й дьогтю: то були взагалі українські губернатори мужицького поту та сліз, міністри людської кривавиці...

Важливим тематичним розширенням рефлексії щодо поєднання політичної влади та економічної спроможності стає так званий «бориславський цикл» Івана Франка (1880-і рр.), у якому автор критично висвітлює суспільні наслідки накопичення капіталу, розвитку системи кредитування та встановлення економічних і владних монополій. Ця соціальна аналітика сягає своєї кульмінації в романі «Перехресні стежки» (1900) – творі, який і сьогодні спричинює палкі дебати щодо можливої наявності в ньому антисемітських мотивів¹⁴. Навіть якщо аналіз таких закидів не є темою нашої статті, слід, однак, звернути увагу на фігуру заможного кредитора й землевласника Вагмана, який після смерті свого сина переживає в романі своєрідне просвітлення та стає основним співрозмовником і союзником головного героя – молодого адвоката Євгенія Рафаловича. Своєю поведінкою та етичною позицією Ваг-

¹³ Іван Нечуй-Левицький, «Бурлачка», в Його ж *Твори в трьох томах* (Київ: Дніпро, 1988), т. 2, 188.

¹⁴ Детальніше про це в дописах Тамари Гундорової, Ярослава Грицака й Георгія Грабовича у збірці за редакцією Алоїса Волдана: *Ivan Franko und die jüdische Frage in Galizien. Interkulturelle Begegnungen und Dynamiken im Schaffen des ukrainischen Schriftstellers*, eds. Alois Woldan, Olaf Terpitz (Göttingen: Vienna University Press / V&R unipress, 2016).

ман істотно відрізняється від сатирично загострених фігур поляків, євреїв і представників австрійської бюрократії, на які багата проза Франка.

2.

Література радянської України лише в деяких окремих аспектах може бути частиною нашого огляду, оскільки фігури, що уособлювали союз політичної та економічної влади, поставали в ній лише приховано, а точніше – як певні анаморфози. Белетристика часів «реального соціалізму» хоча й висвітлювала химерну реальність партійних вельмож, але робила це – наприклад, як «Собор» Олеся Гончара, – лише побіжно та лише на той короткий час, доки книга не ставала об'єктом уваги радянської цензури. Те саме стосується і закулісної системи економічних відносин кримінального світу, що розвивалася в радянські часи та стала своєрідним підґрунтям для мафіозних кланів, які згодом більш чи менш успішно перетворювалися на «респектабельні» бізнес-імперії 1990-х років¹⁵.

Водночас універсальна для соцреалізму формула «правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності в її революційному розвитку»¹⁶ стимулювала насамперед творення стереотипних фігур героїв і ворогів, де серед останніх одну з провідних ролей традиційно відігравали персонажі так чи так пов'язані з товарообігом та іншими видами капіталістичних відносин. Зокрема радянські автори 1920–30-х років зосереджують свою увагу на образах «куркулів» та «буржуїв», які, однак, мають вже мало спільного зі своїми дореволюційними прототипами, адже самі ці означення («куркуль» та «буржуй») стають у цей час певними «наліпками» або ж розмитими категоріями, що їх структуралісти згодом назвуть «плаваючими означниками» (*floating signifier*)¹⁷. Зокрема в романах «Хлібна ріка» (1932) Олексі Слісаренка та «Перша весна» (1933) Григорія Епіка «куркулями» називають селян, які саботують хлібозаготівлю. У п'єсі Петра Панча «Гриць і Микола» (1937) «куркулем» виступає зрадник і вбивця Кендюх; а в комедії Ярослава Галана «99 %» (сценічна назва «Човен хитається», 1930) у ролі «буржуя» виступає львівський адвокат Помикевич, який прагне політичної влади та фінансового успіху для задоволення своїх аморальних втіх.

У рамках новопосталої стилістики соцреалізму капіталістична складова швидко стає «системною» ознакою й неодмінним атрибутом радянських ворогів та зрештою виступає тим елементом, що формує або підсилює ефект

¹⁵ Детальніше про кримінальні витoki пострадянської економічної еліти у книзі Франсуази Том: Françoise Thom, *Comprendre le Poutinisme* (Paris: Desclée de Brouwer, 2018).

¹⁶ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*, 15–26 февраля 1934 г.: стенографический отчет (Москва: Госполитиздат, 1934), 21.

¹⁷ У лінгвістиці й семіотиці термін *floating signifier*, як правило, вказує на означник, що не має прив'язки до референта, а разом із тим і до усталеного, загальноприйнятого значення. Див. Jeffrey Mehlman, *The Floating Signifier: From Lévi-Strauss to Lacan*, *Yale French Studies*, no. 48 (1972): 10–37.

їхнього «іншування» (othering). Зокрема в повісті Юрія Збанацького «Таємниця Соколиного бору» (1948) навіть ідеальний ворог – «німецько-фашистський загарбник» фон Фрейліх – фігурує в тексті саме як «капіталіст»¹⁸.

Оскільки літературне моделювання образу ворога стає одним із пріоритетних завдань для творення радянської картини світу, то для літераторів, які працювали в парадигмі соцреалізму, важливо було застосувати найрізноманітніші художні засоби у формуванні негативного образу «чужого». Проте в парадоксальний спосіб динаміка демонізації капіталістів як класових ворогів призводила до того, що стилістично перевантажена літературна модель ворога починала розмивати і трансформувати й сам соцреалістичний канон. Якщо на ранніх етапах розвитку соцреалізму ворогам приписується «традиційний» набір рис, де огидність, лицемірство, розбещеність та користолюбство часто поєднуються з різними фізичними чи психічними вадами, то вже у другій половині 1930-х років автори все частіше використовують зоологічні метафори, які згодом переходять у метафорику вампіризму, перевтілення та інших відверто фантастичних трансформацій, які на перший погляд є несумісними з жанровими конвенціями соцреалізму. Зокрема в романі «Чотири броди» (1978) Михайла Стельмаха головний антигерой, гендляр Семен Магазаник, фігурує як «чорт», «дідько» та «ворон», що ходить «під владою люципера» і «знається з нечистою силою»¹⁹. І якщо останні твердження переповідаються в романі лише на рівні чуток і домислів, читач між тим дізнається, що у фундамент своєї оселі (символу добробуту й матеріальної забезпеченості) гендляр вклав статуї кам'яних язичницьких ідолів і відтоді живиться їхньою демонічною силою.

Протягом 1960–1980-х років бурхливий розвиток так званої «хімерної прози» в українській літературі (О. Ільченко, М. Ільницький, П. Загребельний, В. Шевчук та ін.)²⁰ не тільки остаточно розмивав жанрові та стилістичні конвенції соцреалістичного канону, але й пропонував новий пантеон героїв, де місце шаблонних робітників та селян поступово займають представники технічної та творчої інтелігенції – філософи, інженери, митці та прості шукачі правди. Таке переформатування героїв вимагало змін і на протилежному полюсі, де починаючи з періоду «відлиги» замість «буржуя» та «куркуля» на авансцену поступово виходять «торгаші», «перекупники» й «аферисти».

Трансформація радянського образу ворога створювала таку ситуацію, в якій «класичний» капіталіст-підприємець переставав бути частиною «на-

¹⁸ Юрій Збанацький, *Таємниця Соколиного бору* (Київ: Веселка, 1985), 313.

¹⁹ Михайло Стельмах, *Чотири броди* (Київ: Радянський письменник, 1981), 255.

²⁰ Спираючись на фольклорну й літературну традицію, «хімерна проза» виробляла особливу поетику, в якій засоби іронії, гротеску, театральності, поєднані з елементами національної мітології, стирали кордон між реальним та ірреальним. Детальніше про співвідношення «хімерного роману» й соцреалізму див. у Марко Павлишин, *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті* (Київ: Час, 1997); та Уляна Федорів, *Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації* (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Львів, 2016).

вколишньої реальності», переміщуючись у часі (в площину історичних романів) або просторі (переважно за кордон, де він ставав елементом воєнного Заходу). У будь-якому разі такі переміщення підсилювали елементи «нереальності» та «потойбічності» у фігурах капіталістів та сприяли їхній стереотипізації як явищ з іншого світу. Якщо для літератури імперської доби представник економічної еліти залишався «не зовсім своїм», то для радянської літератури він ставав уже в буквальному розумінні «зовсім чужим».

Оскільки критика капіталізму, спираючись на реалістичну традицію, велася переважно з моральних позицій, співвідношення фігур капіталістів і феномену модерності зазнавало в радянській літературі радикального переосмислення. Перебуваючи разом із «церковниками», «монархістами», «фашистами» та різними «асоціальними елементами» в полі класових ворогів, представники капіталістичної економіки в усіх своїх соцреалістичних іпостасях (куркулі, карикатурні товстуні в циліндрах, емблематичні західні бізнесмени) були вже не люди «нової формації», а насамперед вороги прогресу й перепона на шляху до світлого майбутнього.

З остаточним зникненням соцреалістичного канону та майже одночасним поверненням капіталізму в незалежну пострадянську Україну образи новопосталої економічної еліти також повертаються в площину літератури й літературної критики, висвітлюючи розмаїття ідеологічних та естетичних поглядів сучасних письменників: якщо для таких націоналістично налаштованих авторів, як Василь Шкляр, олігархи вже через свою переважну російськомовність несуть в Україну «русский мир»²¹, то в популярній жіночій прозі носії економічної та політичної влади, на думку дослідниці Софії Філоненко, більше стимулюють рефлексію щодо образів «ідеального чоловіка» та символічної фігури батька.²² В інших жанрах розважальної літератури образ українського олігарха, підживлюючи загальновідомі кліше та мотиви, коливається між фігурою втаємниченого мецената (наприклад, у романі «Смерть олігарха» Марини Меднікової²³) та не менш стереотипною постаттю кримінального боса (як-от у романі “Rise of an Oligarch: The Way It Is” Карліто Софера та Ніка Красно²⁴).

Проте з позиції етичної та естетичної рефлексії навколо проблем пострадянської трансформації взагалі та діяльності нової економічної еліти зокре-

²¹ Василь Шкляр, «Я не знаю жодного україномовного олігарха, всі вони несуть „русский мир“», у Аргумент, 06.04.2017. Детальніше за посиланням: <http://argumentua.com/stati/vasil-shklyar-ya-ne-znayu-zhodnogo-ukra-nomovnogo-ol-garkha-vs-voni-nesut-russkii-mir> <http://argumentua.com/stati/vasil-shklyar-ya-ne-znayu-zhodnogo-ukra-nomovnogo-ol-garkha-vs-voni-nesut-russkii-mir> (Переглянуто: 04.03. 2018).

²² Софія Філоненко, «Завдання українського масліту – не лише розважати, а й українізувати», у Zaxid.Net, 23.05.2012. Детальніше за посиланням: https://zaxid.net/sofiya_filonenko_zavdannya_ukrayinskogo_maslitu__ne_lishe_rozvazhati_a_y_ukrayinizuvati_n1255788 (Переглянуто: 04.03. 2018).

²³ Марина Меднікова, *Смерть олігарха* (Київ: Дуліби, 2006).

²⁴ Carlito Sofer, Nick Krasno, *Rise of an Oligarch: The Way It Is* (Neplokho Publishing, 2014).

ма найбільш інновативними видаються зусилля літераторів, які працюють у контексті сучасної постмодерної прози. До уваги читача ми пропонуємо два такі романи – «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича та «Ворошиловград» Сергія Жадана²⁵. В наступних частинах свого допису ми спробуємо відповісти на питання, якою мірою постмодерна література продовжує традицію соціальної критики капіталізму, притаманну попереднім епохам, або ж пориває з цією традицією та в який спосіб ця новітня література інтегрує образи економічної еліти в структуру художнього тексту, а разом із тим – в «уявну спільноту»²⁶ сучасної України.

3.

Роман «Дванадцять обручів» починається з ретроспективної оповіді, яка повертає читача в ті часи, коли:

в (...) місті Берліні впала Стіна, східноєвропейська географічна мапа зазнала досить радикальних змін як у кольорах, так і подекуди в контурах, натомість у молодій державі України з'явився новий тип людей, тобто виникла вузька, ніби вушко голки, можливість вельми швидкого і беззастережного збагачення²⁷.

Представником цього «нового типу» людей стає Ілько Варцабич – власник пансіонату «Корчма “На Місяці”», розташованому на карпатській полонині Дзиндзул, куди він запрошує нечисленних гостей (начебто для участі в науковій конференції), серед яких, зокрема, є австрійський фотограф Карл-Йозеф Цумбруннер, професор-літературознавець на прізвище Доктор, не надто успішний львівський письменник Артур Пепа, його дружина – перекладачка Рома Воронич, а також вісімнадцятирічна Коломея – дочка Роми від першого шлюбу. На відміну від своїх гостей, сам Варцабич з'являється в романі як карикатура або як шарж:

І як мені врешті явити дев'ятого, Варцабича? Може, у вигляді величезної візитної картки, картки бігборду, на якій уже зі ста метрів виразно прочитується

²⁵ Детальніше про творчість Андруховича й Жадана в контексті української постмодерної літератури: Тамара Гундорова, *Кітч і література. Травестії* (Київ: Факт, 2008); Тамара Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм* (Київ: Критика, 2013) [«Карнавал Юрія Андруховича: історія саморуйнації», 137–53; «Постмодерна бездомність Сергія Жадана», 245–64]; Роксана Харчук, *Сучасна українська проза. Постмодерний період* (Київ: Академія, 2011) [Глава 5: Юрій Андрухович – «Орфей хронічний», 127–54; Глава 7: Сергій Жадан – «Вічний підліток», 209–16]; Віталій Чернецький, *Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації* (Київ: Критика, 2013).

²⁶ Про термін «уявна спільнота» див. *Benedict Anderson, Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised and extended. ed., London: Verso, 2006).

²⁷ Юрій Андрухович, *Дванадцять обручів*. Роман [видання четверте], (Київ: Критика, 2006), 51.

Pan VARTSABYCH, Ylko, Jr., Owner,
а на звороті
ВАРЦАБИЧ Илько Илькович, Власник?
І нехай на тій картці
оживе все знайоме до болю:
і валюта, і нафта,
і кров, і, як рима — любов?

І тоді постане все як є, ціла імперія з усіма складниками та чинниками: мережа бензо-заправок, мережа пансіонатів і лісничівок, мережа обмінних пунктів «Маржина», фірма «Гурт» з її екологічно йогівськими йогуртами, спиртова фірма «Чемергес» з її бальзамами вічної молодості, екстрактами вічної радості та зубними еліксирами, дві три звіроферми з тимчасово живою пушниною, два десятки базарів, речових і продуктових, усі під кришею, тобто криті (...)»²⁸.

Отже, поява «людини нового типу» реалізується в тексті через типовий для прози Андруховича варіант риторичного прийому *enumeratio*, що пропонує нескінченний перелік начебто не пов'язаних один з одним елементів, які, однак, створюють хоча й нелогічний, але унікальний асоціативний ряд, у якому «підземні сховища газу, ракетні шахти, грибні та ягідні ділянки лісу»²⁹, вживані в одному реченні, перестають бути лише окремими сингулярностями, а натомість підкреслюють чи не єдину чітко означену рису, якою роман «Дванадцять обручів» наділяє українського олігарха – гротескне поєднання непоєднуваного, завдяки якому комерційна структура Варцабича постає не лише як апофеоз накопичення капіталу, але й як химерне, фантазмагоричне утворення, мета якого вочевидь виходить далеко за межі банального збагачення.

Асоціативний ряд, що описує підприємницьку діяльність Варцабича, спрямований на те, щоби підкреслити парадоксальну природу самого цього персонажа, адже змальовуючи строкаату та розгалужену бізнес-імперію карпатського мецената, оповідач переходить від переліку дрібних закладів, як-то «колиби, шашличні, вареничні, більйардні, громадські туалети, кіоски з минулорічним трансильванським пивом і снікерсами» до згадок про «вільну економічну зону і гру без правил, отже, про нескінченні каравани якихось ніде не зареєстрованих TIRів, а також про нічні лісовози й цементовози, про ненастанне стугоніння заплomboваних ешелонів, про метафізичні локомотивні гудки на прикордонних товарових станційках (...)»³⁰. Але парадоксальною кульмінацією цього розмаїття легальної, напівлегальної та нелегальної комерції стає не гіперболізований опис економічної спроможности підприємця, а майже казкова оповідь про «дивно езотеричний бізнес: про цвітіння папороті, збирання

²⁸ Там само, 37.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само, 38.

метеоритних уламків, виловлювання привидів і відмивання крові зі старовинних коштовностей»³¹.

Таке поєднання непоєднуваного є типовим і для фігури самого Варцабича, а точніше – для показово «недолугих» спроб оповідача окреслити цю фігуру. Ця грайлива недолугість пояснюється тим, що в процесі моделювання літературною фігурою олігарха оповідач послуговується нарративним прийомом, який формальна школа літературознавства (наприклад, Боріс Ейхенбаум) визначає як «каз» (від рос. сказать) – симуляцію усної оповіді в літературному (письмовому) тексті. Типовою рисою сказової нарації стає показова наявність та дієвість оповідача як комунікативної інстанції, що відкрито розмірковує над побудовою сюжету, фабули, вибором персонажів або сцен³². Така дієвість проявляється в питаннях на кшталт: «То як мені тепер явити його [Варцабича], після всього сказаного, як він повинен урешті вийти до своїх гостей (...)?»³³.

Результатом такої нарративної форми стає діялогічність тексту, з явним або імпліцитним зверненням до читача, що своєю чергою створює ілюзію того, що й сам читач є співавтором тексту, що образи й сюжети твору, принаймні частково, є продуктом його (читача) уяви та знання.

Саме в такій стилізованій формі в тексті «Дванадцять обручів» виникає типологія образів економічної еліти пострадянської України. Оповідач, а разом із ним і читач, приміряють, наче театральні маски, до образу Варцабича різні атрибути, завдяки чому той постає то як «жлоб, рагуль, бультер'єр, мордovorот, жужик, увесь в ланцюгах і телефонах», то вдягається «мажором і комсюком, громадянськи активним і вічно моложавим, з волоссям на проділ і збитою набакир краваткою», то стає «блідим до прозорості хворобливим підлітком, окуляриком з комплексами шкільного відмінника вундеркінда, злим комп'ютерним генієм (...)», зрештою, виявляється «жінкою, дамою, хвойдою, відьмою, старезною гачкодзьобою курвою, що здатна перетворюватись у дивно звабливу панночку, а та у вовчицю, ворону, змію, мрію (...)»³⁴.

Утім, мотив маскараду не обмежується трансформаціями образу Варцабича – відразу декілька ключових фігур роману апелюють до традиційних масок-персонажів італійської *commedia dell'arte*: маска *il dottore* в «Дванадцяти обручах» реалізується в образі дивакуватого Доктора, молода субретка *Colombina* стає Коломеею (що її в романі, як правило, називають Коля), а маски суперників *Arlecchino* та *Pierrot* (або *Pedrolino*) діють під іменами Карла-Йозефа та Артура Пепи. Слід наголосити, що

³¹ Там само.

³² На відміну від сказової оповіді у творах Гоголя або Лескова, у «Дванадцяти обручах», автор, однак, не ховається за вигаданою, уявною фігурою оповідача (наприклад, бандуриста або пасічника в Гоголя) та зберігає в такий спосіб свою суверенність.

³³ Там само, 39.

³⁴ Там само, 39–40.

поняття «маски» тут є не аксіологічним, а функційним: маска не так приховує «реальне» обличчя, як уможлиблює художній вислів (роль, сюжет). Її головною функцією є персоніфікація: через типологію фігур та стилів маски окреслюють конкретні рольові моделі і в такий спосіб формують ідентичність персонажів.

Фігура «власника та спонсора», однак, опирається на таку класифікацію. Замість конкретного персонажа «Варцабича И.И.»³⁵, текст пропонує каталог образів (масок), в межах якого вкотре відбудовується асоціативний ряд, що веде від загальновідомих стереотипів (жлоб, мажор) до абсурдно-гротескних метафор (змія, мрія). Але саме завдяки такому розмаїттю можливостей сам Варцабич виступає не як конкретизована дійова особа, а як ідея, що може прийняти ледь не будь-яку іпостась, або ж як чиста форма, що може бути наповнена чи не будь-яким змістом. Спроби конкретизації цієї форми залишаються марними впродовж більшої частини твору, що в ній «Варцабич Илько, власник і спонсор, не вийде, не з'явиться, не ошасливить».³⁶

Цю показову відсутність можна, однак, легко інтерпретувати як справжню повсюдність, оскільки сюжетні перипетії роману, історії про смерть, зраду та кохання, зрештою, саме життя персонажів відбуваються на землі, яка цим персонажам не належить, а натомість є світом Варцабича – його власністю. Ця власність до того ж є не тільки метафоричною, але й цілком буквальною, адже і «Корчма “На Місяці”», де Артур Пепа веде алкогольний двобій (хто кого переїє) із коханцем своєї дружини – Карлом-Йозефом Цумбруннем, і звалище старих машин, де, ховаючись разом із Артуром від дощу, Рома Воронич зізнається чоловікові у зраді, тим самим рятуючи їхній шлюб, навіть глухий карпатський ліс, в якому знайдуть мертве тіло Цумбрунненна, – навіть він «належить Варцабичеві, хоча ніхто не скаже, навіщо він йому»³⁷.

Хоча секрет комерційного злету пана власника, як і решта деталей його біографії, перебуває між соціальними кліше й містикою, сам Варцабич виступає завдяки такому поєднанню не (с)тільки як спадок радянщини або чужорідний соціальний елемент – він насамперед фігура, що вписана в локальний контекст і є продуктом місцевої культури та мітології:

³⁵ На відміну від деяких інших персонажів, значення імені Варцабича можна тлумачити лише на рівні окремих асоціацій та припущень. Якщо саме прізвище «Варцабич», імовірно, суголосне з польською назвою шашок (*warcaby*) – тобто з грою, в якій окрема фігура (жлоб, рагуль та ін.) намагається стати «дамкою» (панночкою, мрією), то з позиції сюжетної ролі в образі Варцабича можна побачити паралелі як з персонажами *commedia dell'arte* (зокрема, маскою Пульчинелли або ж його французького аналога – гачкодзьобого та «втаємниченого» Полішенеля), так і з головним антагоністом радянської казки Толстого – Карабасом-Барабасом, що в «Золотому ключику» виступає саме господарем лялькового театру.

³⁶ Там само, 40.

³⁷ Там само, 59.

Згідно з однією [версією], він, (...) вклавши перші п'ятдесят срібняків у деренчливу пакистанську стереосистему, відкрив платну дискотеку в Чортополі. Згідно з другою, він, генеалогічно єдиний безпосередній нащадок впливового опришківського роду, сподобився посвяти у таємницю найбільшого в Східних Карпатах скарбу, що з нього й черпає повними жменями (...)³⁸.

Однак, на відміну від інших, значно більш конкретизованих персонажів твору, Варцабич може легко скинути ланцюги «[української] географічної безвиході й сягнути фінансово інших, казковіших, територій – і Кексгольму, і Гельголанду, і Страшних Соломонових островів»³⁹. Отже, опанувавши локальний та глобальний варіант ідентичностей, «спонсор і власник», зрештою, зазіхає і на ідентичність метафізичну.

Максимально ототожнений зі своїм багатством, Варцабич фактично розчиняється в ньому, зникаючи з більшості вимірів фізичного буття. На іншому естетичному полюсі роману таким ефемерним персонажем стає «вільний літератор» Богдан-Ігор Антонич (1909–37), що весь час імпліцитно присутній у загадковій фігурі Доктора, в дівочих фантазіях Коломеї, але насамперед у поетичних алюзіях, які роблять ті ж самі карпатські терени, «Корчму “На Місяці”» та полонину не тільки світом Варцабича, але й світом Антонича.

Антагонізм фігур демонічного Власника та ідеалістичного Поета – їхній конфлікт з обов'язковою «єдністю та боротьбою протилежностей» – є наскрізним мотивом прози Юрія Андруховича: протагоніст «Рекреацій» тридцятирічний Ростислав Мартофляк, «надія української поезії» потрапляє в тенета спонсора Свята Воскресаючого Духу – громадянина Швейцарії, доктора медицини Попеля, який згодом виявляється єпископом-сатаністом; «вічний боржник» Перфецький – протагоніст роману «Перверзія» – веде нерівну боротьбу з темними силами, що стоять за фундацією “La morte di Venezia”, яка не шкодує грошей для організації міжнародного семінару в італійській метрополії, заманюючи гостей та учасників розкішними і спокусливими пропозиціями. У «Дванадцяти обручах» цей антагонізм творця і власника, здається, сягає свого апогею, однак у ньому можна побачити значно більше, аніж банальну ідеалізацію поезії та демонізацію багатства.

Хоча «демонізація» як така вочевидь наявна в тих частинах тексту, де мова йде про Варцабичеве майно, та й «Благодійна Програма ГЕРОЇ БІЗНЕСУ – ГЕРОЯМ КУЛЬТУРИ», якою Варцабич заманює на полонину представників «творчої інтелігенції», виглядає як диявольська пастка. Попри все це сам характер «демонізації» залишається мітологічним, а не етичним. Іншими словами, «демонізація» Варцабича стилістично переводить текст у царини магії та іронії і тим самим не залишає місця для морального засудження, що є типовим для традиційної реалістичної прози, про яку йшлося у першій

³⁸ Там само, 39.

³⁹ Там само, 39.

частині нашої статті. Змальовуючи драматичну історію полонини Дзіндзул від часів Першої світової війни через міжвоєнний час і до сьогодення, іронічно налаштований оповідач закінчує свій історичний екскурс згадкою про ті нещодавні часи, коли:

нікому не знаний громадянин Варцабич И. И. зненацька хапонував усе за безцінь, та й, зрештою, кому про те йшлося? І добре, що такий знайшовся, і чудово, що хапонував, бо куди поділись би мої герої тієї ночі?...⁴⁰

Ця грайлива моральна амбівалентність унаочнює специфічну ситуацію, коли наративна форма сказової оповіді відкриває простір для особливого типу іронії, яку з часів Фрідріха Шлегеля (1772–1829) називають романтичною.

Романтична іронія – це стилістичний прийом, що полягає в можливості літературного тексту провадити рефлексію над власною штучністю, зокрема у фіктивності власних сюжетів та фігур, а насамкінець – і стосовно самого «народження» твору (тобто процесу його написання автором). Балансуючи між самознищенням та самотворенням тексту, між пафосом та скепсисом, іронічна оповідь презентує не усталене знання, але власну рефлексію, реалізовану через потік припущень і заперечень⁴¹. Саме завдяки такій стилістиці текст вибудовує критичну дистанцію щодо власного змісту. Втім, попри цю дистанцію головна функція іронії залишається афірмативною: підважуючи та критикуючи власні твердження, іронічний текст виробляє низку комічних ефектів та ситуацій, але через постійний потяг до самокритики така іронія, зрештою, досягає нового, вищого рівня серйозності щодо об'єкта, на який вона спрямована. У цьому розумінні навіть банальне утвердження переваги ідеальних цінностей (любові, свободи, творчості) над матеріальними насправді видається не таким вже й банальним, якщо воно (це утвердження) подається не лише як простий постулат або ж аксіома, а спершу проходить іспит запереченням, сумнівом та іронічним відчуженням⁴². У романі «Дванадцять обручів» чи не центральну роль у такому «іспиті» іронією відіграє фігура капіталіста й мецената Варцабича.

Як було сказано вище, збагачення не є кінцевою та самодостатньою метою олігарха – очевидно, для Варцабича мова йде про опанування та контроль над дискурсами грошей та насильства, завдяки яким він прагне максимальної влади, а разом із нею (і це найголовніше) максимальної суб'єк-

⁴⁰ Там само, 52.

⁴¹ Детальніше про це у класичній праці Вальтера Беняміна: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (Bern: Francke, 1920).

⁴² Здається, що типове для деяких українських літературних критиків агресивно-зневажливе ставлення до постмодерної прози полягає саме в нерозумінні двох означених тут аспектів, а саме: а) літературної традиції (передусім романтичної), на яку посилається ця нібито надсучасна та «штучна» прозова форма; та б) нерозуміння стверджувального характеру романтичної іронії, що, зрештою, спонукає консервативно налаштованих критиків приписувати постмодерній прозі такі вади, як пропаганда аморальності, деконструкція етичних норм та загальна амбівалентність у ставленні до добра і зла.

тності. Влада в такий спосіб стає інструментом самоствердження, так само як для поета таким інструментом, як правило, стає творчість. В олігарха, однак, прагнення суб'єктності ускладнене ще й тим, що сам він не просто виступає власником речей, територій і знарядь праці, але й навпаки – їхнім (ледь не надлишковим) атрибутом. Інакше кажучи, він є не кимось, а лише «власником чогось», його суб'єктність щодо власного майна є вторинною, а інколи – як у Варцабича – і зовсім ефемерною. Очевидно, що таку вторинність можна подолати лише за допомогою влади, адже саме вона дає можливість керувати іншими суб'єктами, а отже, і відчувати себе творцем їхніх доль. Оскільки найширша влада, яку можна отримати в рамках літературного тексту – це влада Автора, то саме на неї і зазіхає Варцабич.

Фізична поява Варцабича стає апогеєм як романтичної іронії, так і магічного реалізму, що ними пронизаний весь текст роману. Незадовго до появи «власника» читач дізнається про трагічну смерть австрійського фотографа Цумбруннена, якого вбивають поплічники Варцабича – люмпени Душман та Шухір. Міліція, однак, не надто жадає шукати справжніх убивць, а натомість прагне «повісити» злочин на Артура Пепу. Під час допиту останній відчуває раптовий приступ тахікардії та втрачає свідомість. Саме тоді – на межі між життям і смертю – Артур Пепа нарешті й зустрічає Варцабича. Той постає перед Пепою як «жовтувато мінливе мерехтіння, замкнуте у невловних і нетривких обрисах людської постаті». Оточений численними моніторами, Варцабич говорить до Пепи розмаїттям голосів та масок, серед яких є «і комсюк, і бультер'єр, і відмінник, і маньякуватий винахідник (...), і змія, і навіть мрія»⁴³, але в процесі діалогу чимдалі виступає лише як неокреслене «воно». Своєю чергою Артур Пепа намагається дізнатися про мотиви вбивства Цумбруннена та водночас розгадати таємницю варцабичевої особистості:

То це було ритуальне вбивство? – вхопився за промінчик ясності Пепа.

– Усі вбивства ритуальні, – сказало воно. – Але ви маєте рацію в тому, що з мого боку це був акт моєї вільної творчості.

– То ви диявол? – пішов напролом Пепа (...).

– Я автор, – весело сказало воно, знущаючись. – Чи принаймні власник авторських прав. І саме тепер настає пора самому приєднатися до дійства. Тобто зараз я стану богом з машини. Не пригадуєте, який номер Цумбрунненового телефону?⁴⁴

Отже, кульмінацією влади Варцабича стає влада автора над персонажами твору. Вже в наступному абзаці головний антигерой легко доводить Пепі свою можновладність, одним телефонним дзвінком знявши з того всі звинувачення з боку правоохоронних органів. Так саме й щодо інших персонажів

⁴³ Там само, 236–37.

⁴⁴ Там само, 237.

(навіть до вбитого Цумбруннена) Варцабич постає як цілком мефістофелівська фігура – як частка тої потойбічної сили, «що вічно прагне зла і вічно вершить благо». Однак, як і все інше, що стосується Варцабича, характер його влади залишається ілюзорним: позаяк його показова обмовка про бажання бути автором підтверджує, що, як і на початку твору, він залишається лише «власником» (хоча цього разу і «власником авторських прав»), так і не ставши Творцем. Зрештою, і «акт вільної творчости», яким Варцабич хизується перед Пепою, знаходить свою реалізацію в типових діях кримінального боса – вбивстві й маніпуляції корумпованими правоохоронцями. Із закінченням романної фабули влада Варцабича над іншими фігурами вщухає, а їхній виїзд із пансіонату стає відходом героїв, «але вже інших – з іншого роману іншого автора»⁴⁵.

4.

Своєрідну постать демонічного олігарха пропонує роман «Ворошиловград» Сергія Жадана. Головний герой на ім'я Герман, який працює в Харкові «незалежним експертом», одного дня отримує звістку про несподіваний від'їзд свого старшого брата Юрія за кордон. Брат мав бензоколонку й автомайстерню в рідному містечку Германа, деь на півночі Донбасу, до яких він вочевидь вже не має наміру повертатись. Це господарство було, однак, офіційно зареєстроване не на брата, а на самого Германа, який тепер має розібратися з цим несподіваним і небажаним майном. Для цього Герман рушає на свою «малу батьківщину», однак запланована коротка поїздка переростає в справжню подорож у часі й просторі, а найголовніше – у власній пам'яті, адже подорож ця відбувається в місці, переповненому спогадами дитинства та юности.

Заправка, на якій працюють давні приятелі Германа – колишній хуліган Коча та (так само колишній) футболіст Шура на прізвисько Травмований – належить до сфери інтересів місцевої еліти, що демонструє химерний та водночас типовий симбіоз державних і кримінальних структур. Герман дізнається про цю загрозу під час розмови з бухгалтеркою Ольгою:

- Да є тут одна команда.
- І хто це?
- Пастушок, Марлен Владленович. Він кукурудзою займається.
- А, мабуть, я знаю, про кого ти.
- А ще він депутат від компартії.
- Комуніст?
- Точно. У нього мережа заправок на Донбасі. Ось тепер тут усе скуповує. Де він живе, я навіть не знаю. Він пропонував Юрі 50 тисяч, якщо я не помиляюсь.

⁴⁵ Там само, 261.

- 50 тисяч? За що?
- За місце, – пояснила Ольга.
- І чому він не погодився?
- А ти б погодився?
- Ну, не знаю, – признався я⁴⁶.

Боротьба за власність розгортається в романі дуже повільно – вона починається з чесних пропозицій продати заправку, продовжується у вигляді візитів податкової інспекції, прямих погроз та залякувань та, зрештою, збройного нападу на один із бензовозів. З кожним кроком супротивника Герман все сильніше інтегрується в місцеве суспільство – він п’є з чоловіками, спить із жінками, знайомиться із фермерами, контрабандистами, групою протестантів–штундистів і навіть біженцями з Монголії, поки нарешті не розуміє, що до звичного життя в Харкові він уже, мабуть, ніколи не повернеться. Отже, сюжет боротьби з рейдерами є лише композиційним обрамленням для низки оповідей, фантастичних сюжетів і ліричних мотивів, які, втім, не є простим нагромадженням історій, а натомість становлять окрему історію дорослішання тридцятирічного протагоніста. На відміну від типового «роману виховання» (нім. Bildungsroman), ця історія не містить педагогічних порад і спрямована не в майбутнє героя, а в минуле – в його спогади. З історичної перспективи ці спогади (цілком природно) є переважно радянськими, проте вони залишаються насамперед приватними та суб’єктивними, а отже, й вільним як від глорифікації, так і від демонізації СРСР.

Те, що ставлення автора до радянського минулого не є нейтральним, можна простежити тільки на рівні окремих метафор. Своєрідною метонімічною оцінкою радянського часу стають імена головних героя та антигероя роману – Германа Корольова та Марлена Владленовича: ім’я першого має паралелі з іменами космонавта Германа Титова й конструктора Сергія Корольова і в такий спосіб унаочнює «зоряний» потяг радянського модернізаційного проекту; натомість ім’я другого, відсилаючи до Маркса та (двічі) Владіміра Леніна, проводить асоціації з компартійними, ідеологічними й номенклатурними складовими того ж самого проекту. Ця умовна межа між наївно-романтичним та цинічно-прагматичним світоглядом колишньої радянської людини проходить через усю фабулу роману. Якщо псевдокомуніст Марлен Владленович, наче «демон революції» Троцький, подорожує українським степом у власному приватному потязі та править навколишніми землями жорстоко й з безкарністю завойовника, то кар’єрний доробок Германа та його друзів сам протагоніст оцінює вельми критично: «Всі ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами»⁴⁷.

Зрештою, сам об’єкт боротьби між ворожими сторонами переміщується з заправки до сусіднього аеропорту, точніше його залишків, які охороняє друг

⁴⁶ Сергій Жадан, Ворошиловград (Харків: Фоліо, 2010), 68.

⁴⁷ Там само, 29.

Германа на прізвисько Ернст Тельманн. Сам об'єкт уже давно стоїть розбитим і занедбаним, але і в такому вигляді його збираються відібрати люди Марлена Владленовича, яких Ернст зневажливо називає «кукурудзяниками»:

– Розумієш, – Ернст усе сильніше перехиляв каністру, аби наповнити посуд, – річ не в авіаперевезеннях як таких. Взагалі, якби не я, все це господарство, – він повів рукою навколо, – давно б уже викупили. Асфальт розорали б і засадили все кукурудзою. Все, Германе, ти розумієш, усе, що тут будували, вони б засадили кукурудзою!

– Чому ж вони досі цього не зробили?

– Тому що це і досі державна власність. Але повір, тільки мене звільнять, вони все це почнуть скуповувати. Тому що їм нічого не потрібно, крім їхньої кукурудзи, ти розумієш? – Ернст помітно сп'янів, говорив нечітко, проте проникливо. – їм і літаки потрібні, лише аби доглядати за кукурудзою. Вони не люблять авіацію, Германе. А для мене літаки – це не просто професія (...) Згадай, Германе, ми ж усі в дитинстві хотіли стати авіаторами, хотіли літати, дістатися неба! Нас же всіх називали на честь космонавтів, чувак!

– Особливо тебе.

– Та ладно, – відмахнувся він. – І що сталося із нашими мріями? Хто відібрав у нас наші квитки на небеса?⁴⁸

Ставлення до власності стає важливим маркером для розрізнення двох груп контрагентів, що вони часто фігурують у тексті роману як «ми» і «вони». Якщо клан Марлена Владленовича використовує власність як ресурс для збільшення влади або ж як об'єкт споживання, то ставлення Германа до свого несподіваного спадку змінюється протягом роману. Поряд із пам'яттю саме ставлення до власності стає важливим чинником, що сприяє самовихованню героя. Якщо в першій частині роману Герман відверто не розуміє мотивацію брата, який замість того, щоб давно позбутися свого малоприбуткового бізнесу «вкопався в пагорби і відстрілювався навсібіч, не бажаючи поступатись своєю територією»⁴⁹, то в другій частині твору протагоніст вже не питає себе, навіщо чіпляється за «порожню землю», адже сама ця земля стає для нього «заповненою» старими спогадами й новим досвідом.

Чи не найголовнішим чинником у цій ментальній зміні Германа є те, що власність для нього пов'язана з відповідальністю – не тільки за абстрактну «землю», а й за цілком конкретних людей, що живуть та працюють на цій землі. На відміну від державно-мафіозної структури «кукурудзяників», у якій депутат-власник Марлен Владленович має беззаперечний авторитет та абсолютно владу над своїми підлеглими, власник заправки Герман навпаки підпорядковується правилам місцевого мікросоціуму з його рухливими й нечіткими ієрархіями, де авторитет не спирається на право власності (або будь-яке інше право), а натомість залежно від ситуації переходить з

⁴⁸ Там само, 141–42.

⁴⁹ Там само, 89.

рук в руки. Хоча Герман номінально є господарем майна, за яке йде запекла боротьба, сам він не є одноосібним лідером та здебільшого спирається на досвід та авторитет своїх друзів, від яких він часто отримує поради й навіть накази. Отже, майно тут не стає ресурсом для отримання влади, а сама спільнота умовних «лузерів» виявляється комунітаристською – тобто складається з численних знайомих, сусідів, людей зі спільним минулим або спільними інтересами. У «Ворошиловграді» така структура успішно долає прокляття атомізації пострадянського суспільства, реанімуючи традиційні громадянські або релігійні спільноти – саме тому в романі так багато місця віддано діяльності місцевої евангелістської громади («штундів») або соціальної ролі футболу⁵⁰.

Така суспільна структура не в останню чергу виступає реакцією на своєрідний хронотоп Донбасу – стає спробою його приборкання. У романі найуживанішим епітетом щодо простору та топографічною константою місцевості є слово «порожнеча». Порожня земля, де «зникають уявлення про ландшафт як такий», а герої рухаються територією, «позбавленою перспективи, [яка] просто триває, не маючи жодних координат, лише трава і кукурудза, пил і газ»⁵¹ – така просторова панорама стає природним підґрунтям для заперечення абсолютних істин, усталених норм і традиційних ідеологій. Власне життя й життя ближніх стають чи не єдиними конкретними, осяжними цінностями, за які можна і треба боротися. У часовій площині така картина неозначеного, недетермінованого суспільства підживлюється спогадами про злам старих суспільних ієрархій радянського часу, які були зрозумілими й чітко окресленими: інженер Ернст був одним зі стовпів того суспільства, футболіст Шура – його зіркою, а хуліган Коча – «поганим прикладом» для радянських піонерів (а отже, мав негативний авторитет, що як такий ставав цінним та суспільно значущим). Відтоді більшість соціальних детермінантів стали плінними та неусталеними, залишивши відносно стабільними лише дуже загальні, домодерні означення – недарма названі персонажі нині визначають себе переважно як «свої» або «місцеві».

Утім, «триматися своїх» стає головною максимою не тільки для Германа та його союзників – вона так само важлива для їхніх супротивників, адже й вони у свій спосіб реагують на ілюзорність звичних орієнтирів та на загальну неусталеність східноукраїнського буття. Окрім самого Марлена Владленовича, на цьому боці фронту ми зустрічаємо Ніколаїча – «помічника народного депутата», адвоката на прізвисько Сивий, водія Колю та низку безіменних охоронців, помічників та слуг. Про структуру та правила їхньої взаємодії читач (який, як правило, дивиться на події очима Германа) може лише здо-

⁵⁰ Крім цього, анархічна утопія Жадана пропонує сценарій, за яким неформальне «низове» об'єднання людей може щасливо подолати «залізний закон олігархії» Міхельса (див. примітку 1) і не перетворитися згодом на ієрархічну, владну структуру, в якій рішення приймає лише невелике коло обраних.

⁵¹ Там само, 121.

гадуватися, однак очевидним є те, що, відбудовуючи традиційні партійні й корпоративні ієрархії назовні, ця структура насправді функціонує як клан, де єдину цінність має лояльність до ватажка – депутата і власника. Сам олігарх, як дійова особа, відсутній упродовж майже всього тексту – про його мотиви й наміри можна дізнатися або зі слів його ж власної клієнтки, або ж на рівні чуток та непевних припущень окремих персонажів. Навіть єдина зустріч Германа з шефом «кукурудзяників» залишає по собі великий знак питання: переховуючись від якихось нав'язливих персон, головний герой потрапляє у приватний поїзд місцевого боса, ім'я якого не розкривається, хоча можна припустити, що він, вочевидь, і є тим самим невловимим Марленом Владленовичем. Епізод у поїзді стає актом демаскування антигероя: депутат, аграрій та підприємець, постає як параноїдально залякана, а тому й невмотивовано жорстока особа. Оточений охороною, він, однак, вирішує сам застрелити собі на сніданок вівцю, пропонуючи Германові спочатку добити поранену тварину, а потім запрошуючи головного героя розділити з ним трапезу. Успішний бізнесмен та депутат, який ще хвилину тому промовляв імпровізовану лекцію з політекономії, постає раптом як перемазаний у крові психопат. Відмову Германа від сніданку та вбивства вівці він в свою чергу трактує як прояв слабкості й нерішучості.

Слова «шефа» на адресу Германа та його друзів лунають як своєрідний маніфест асоціального капіталізму:

Проблема в тому, що ви недооцінюєте можливості капіталу. Думаєте, якщо ви тут вирости, це автоматично дає вам право лишатись тут і надалі (...) Просто ви всі їбонуті якісь, таке враження, що для вас усе зупинилося. Сидите в своєму минулому, хапаєтесь за нього, і не витягнеш вас звідти⁵².

Отже, пострадянський олігарх радісно приміряє на себе маску «нової людини» й передвісника нових часів, однак він не здатний запропонувати щось, окрім продовження всеосяжної, «кукурудзяної» порожнечі. Водночас, на думку бенефіціяра ресурсної економіки, представники технологічного⁵³ минулого регіону є насамперед зайвими людьми (своєрідними surplus people), які програли боротьбу за успіх, а тому давно вже посідають не своє місце.

Сам концепт «місця», за яке й точиться боротьба, потребує, однак, окремого визначення, адже обом таборах, очевидно, йдеться не про гроші чи майно – суто фінансова мотивація залишається відсутньою по обидва боки уявного фронту: тут або ти звикаєш до того, що у тебе немає грошей, але ти якось виживаєш, або у тебе є гроші, але в такому разі про власне виживан-

⁵² Там само, 301.

⁵³ Ключову роль для такого розуміння хронотопу Донбасу відіграє особлива техногенна метафора роману, наприклад: «Хмари виглядали важко й переповнено. Мов бензовози.» (Там само, 263), «Сонце бронзовим корпусом пропливало вгорі, ніби аеростат» (Там само, 428).

ня треба турбуватися значно серйозніше. Місце як територія перестає бути тільки власністю і стає колективним символом, а отже, і сама боротьба за право називати певну територію «своєю» стає передусім боротьбою за право на самовизначення та на творення власної ідентичності.

Кричуща відсутність держави як актора в цій боротьбі має двояку природу: якщо спільнота «лузерів» живе поза державою і намагається якомога менше з нею перетинатися, то місцева олігархія використовує державні інститути (зокрема правоохоронні органи) як ресурс для досягнення власних цілей. Інакше кажучи, в романі зображена ситуація, коли ідея колективної дії коливається між громадянським опором та мафіозним рейдом, а сама «спільна справа» назовні виглядає не як *res publica*, а як *cosa nostra*.

Водночас наявність такої спільної справи в обох таборах змушує Германа замислитись над мотивацією своїх супротивників. У розмові з протестантським пресвітером головний герой нарешті дає волю емоціям, звинувачуючи своїх ворогів у застосуванні тактики «спаленої землі»:

Чому вони спляють все за собою? Вони всі тут народились і тут живуть. Але поведуть себе, мов на вокзалі, наче потяг уже подали і вони тут з усіма прощаються. (...) Уся ця банківська наволоч, мінти, бізнесмени, молоді адвокати, перспективні політики, аналітики, власники, блядь, капіталісти – що вони поведуть себе так, ніби їх сюди прислали на канікули? Ніби їм завтра звідси їхати? Вони ж насправді нікуди не пойдуть⁵⁴.

На це пресвітер відповідає, що за показовою агресією Германових супротивників ховається їхня слабкість та беззахисність. Конкретною ілюстрацією цього твердження стає вирішальний бій, який відбувається на території аеропорту: з одного боку, разом із Германом та його колегами сюди приходять різні маргінали, а з другого – поплічники Марлена Владленовича, підсилені кількома солдатами, а також співробітниками місцевої комунальної служби з тракторами й бульдозерами.

Проте головною зброєю рейдерів є офіційне рішення місцевої влади про закриття аеропорту, що узаконює захоплення території та демонтаж об'єкта. Попри нерівномірний баланс сил, «лузери» сприймають ситуацію з гумором: папірець із підозрілою постановою влади один із захисників аеропорту просто з'їдає, чим шокує загарбників. Після цього трактористи швидко змінюють фронти, а військовослужбовці не демонструють готовності боротися за чужі інтереси. Припинені рейдери відступають, проте один із них (Ніколаїч) в останній момент встигає вистрілити в Травмованого – через декілька годин той помирає в міській лікарні. На цьому сама боротьба закінчується: питання про переможців та переможених залишається на розсуд читача.

Однак, крім цього, читач має зорієнтуватися у деяких «фактографічних» особливостях твору, в якому згідно з анотацією видавця «реальність виявля-

⁵⁴ Там само, 430–31.

ється хисткою та зnikомою». Зокрема друзі, з якими Герман грає у футбол, в іншій частині роману виявляються вже давно померлими; численні фантазмагоричні сцени на межі сну й реальності чергуються з появою дивовижних артефактів (як-от книжка «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні»), а десь поза межами цього степового простору в уяві Германа мерехтить вогнями «небесний Ворошиловград» – місто-фантом, зіткане зі спогадів та ілюзій, чий «легкий й оманливий брами» (зовсім не схожий на околиці реального обласного центру) нав'язливо притягують до себе свідомість головного героя.

До того ж, якщо згадати, що вже на початку роману Герман стає свідком аварії, бачить на дорозі одну курку, як «вісника смерті»⁵⁵, та знайомиться з таємничою муриною, яка, пропонуючи йому «згадати все», вганяє протагоніста у транс – з огляду на всі ці мотиви саму фабулу роману можна інтерпретувати зокрема і як посмертні поневіряння душі між Пеклом та Раєм. Очевидно, що завдяки такій інтерпретації сцени спогадів, кохання та боротьби з демонічним олігархом набувають додаткових значень і форм.

Однак чи не найбільш конвенційним стилістичним рішенням стає українськомовність усіх без винятку персонажів твору, яка функціонує в такий саме спосіб, як і решта «нереальних» епізодів: якщо уявити собі, що переважно російсько- або суржикомовні мешканці східного прикордоння спілкуватимуться українською літературною мовою, то слід визнати, що їхня комунікація виглядала би саме так, як це зображено у «Ворошиловграді»⁵⁶. Разом із тим таке художнє розв'язання проблеми російськомовності знімає питання щодо «українськості» економічних еліт, їхньої національної «автентичності» та належності до української національної спільноти. Таку належність втілено в романі як даність та факт, що не потребують додаткової рефлексії.

Таке химерне співіснування реалістичного й сюрреалістичного наративів у тілі роману реалізується завдяки іронії та гротеску, що підкреслюють умовний характер кожного з цих наративних вимірів: отже, якщо ми (умовно) приймаємо ситуацію, в якій померлих друзів можна «оживити», пригадавши їх та зігравши з ними у футбол, то доведеться визнати, що решта подій роману відбувалися би в реалістичній площині саме так, як їх і описав автор⁵⁷. Така функція гротеску є цілком традиційною та суголосна, зокрема, з творами Гофмана або Кафки, у яких гротеск є насамперед формою загострення та гіперболізації реальності, що водночас уможливорює повсякчасний перехід від гумору до трагізму. На відміну від квазіромантичної іронії Андруховича, у романі Жадана, однак, не залишається місця для рефлексії

⁵⁵ Там само, 35.

⁵⁶ Це своєю чергою відкриває націєтворчу складову роману та підводить читача до риторичного питання: якщо українськомовність працює в літературному тексті, то чому б їй так само не спрацювати в позалітературній реальності?

⁵⁷ Так само умовною в романі є модель соціального протесту – бажання мешканців донбаської провінції «не прогинатися» під тиском нової економічної еліти.

щодо власної фіктивності та «штучності». Натомість композиція твору відкриває простір для стилістики «нової щирости» (*new sincerity*), коли текст намагається сягнути за межі іронії та підкреслює неприкриту відвертість і автентичність власних тверджень. Конкретним результатом такого художнього рішення стає не естетична рефлексія про необмеженість олігархічної влади, а її етичне заперечення – якщо в «Дванадцяти обручах» герої перебувають під повним (хоча й тимчасовим) контролем Варцабича, то у «Ворошиловграді» стилістика й тематика твору спрямовані на етично підкріплену артикуляцію колективної дії, солідарності і спротиву такій необмеженій владі.

Парадоксальним елементом згаданої автентичності стає (напів)містичний характер оповіді, адже саме фантазмагорія та містика дозволяють тексту набути якостей художнього твору – інакше кажучи, стають кульмінацією його літературності. Водночас саме цей жанровий аспект зближує «Ворошиловград» із романом «Дванадцять обручів»: містико-фантастичні компоненти обох творів виявляються не лише їхньою спільною рисою, але й також головною ознакою тієї літературної реальності, в якій живе та функціонує політико-економічна еліта сучасної України. Саме тому ця постмодерна «фантастика» заслуговує окремого розгляду й концептуалізації.

5.

У доповіді «Наука як покликання» (1917) Макс Вебер влучно назвав модерне, секуляризоване й бюрократизоване суспільство тогочасної Європи «звільненим від чарів» (нім. *entzaubert*).⁵⁸ Якщо прийняти таке метафоричне означення, слід визнати, що цілі жанри сучасної літератури – від магічного реалізму до фентезі – спрямовані на повторне (хоча й фіктивне) «зачарування» світу й унаочнюють потужний антимодерний поштовх у сучасній культурі. Однак фантастичні елементи, форми й моделі, вказуючи на «природні» обмеження раціональності та часто підважуючи саму можливість об'єктивного, реалістичного світосприйняття, водночас спрямовані, як правило, на розширення свідомости читача та принаймні потенційно дозволяють по-новому поглянути на наявні суспільні, політичні й культурні проблеми «реального» світу.

Саме до цієї останньої категорії літературних творів належать романи «Дванадцять обручів» (2003–04) та «Ворошиловград» (2010), які, безумовно, не є стереотипними, натуралістичними оповіданнями про життя пострадянської еліти, а натомість, значною мірою пориваючи з міметичною традицією попередніх епох, пропонують постмодерну антологію типів, мотивів і сюжетів, серед яких, однак, важливе місце посідають демонічні фігури місцевих олігархів – Илька Варцабича («Дванадцять обручів»)

⁵⁸ Max Weber, „Wissenschaft als Beruf,“ in *Gesamtausgabe*, ed. Wolfgang J. Mommsen (Tübingen: Mohr Siebeck, 1992), Bd. 17, 46.

та Марлена Владленовича («Ворошиловград»). Конфлікт між переможцями пострадянської трансформації (олігархами) та тими, хто внаслідок цієї трансформації виявилися невдахами («творчою інтелігенцією» та колишнім «робітничим класом») відбувається, однак, у фікціоналізованому просторі, створеному через ефект «відчуження» (нім. *Verfremdung*, рос. *остранение*). З одного боку, сюжети та дії романів глибоко закорінені в часопросторі й регіональній мітології двох географічних полюсів сучасної України – Галичини й Донбасу, але з другого боку, самі суспільні конфлікти відбуваються тут не так у реальному просторі, як у псевдореальності по-тойбічного життя, марення та сну.

Така гетеротопія дозволяє окреслити оригінальний і дещо суперечливий спосіб інтеріоризації фігур можновладних капіталістів. На відміну від традиційного для української літератури скепсису стосовно належності представників економічної еліти до національної спільноти та їхнього означення як «не зовсім своїх», романи Андруховича й Жадана завершують процес інтеграції економічної еліти в систему національного літературного канону і в такий спосіб відіграють істотну роль в історії української літератури. Утім, інтегрованою тут стає більше не умовна «норма», а певна патологія, адже через свій потяг до влади, що не обмежується ані морально, ані інституційно, фігури олігархів не тільки підважують самі хронотопи романів, але й прагнуть їх привласнити. Якщо в «Дванадцяти обручах» Варцабич робить замах на саму композицію твору, проголошуючи себе власником авторських прав (а отже, і власником самого твору разом з іншими героями, перед якими він, зрештою, своїми «правами» і хизується), то у «Ворошиловграді» місцевий олігарх прагне витиснути інші фігури за межі окресленого в романі світу, позбавити їх місця, а разом і з тим і сенсу перебування у часопросторі твору («Їхали б собі, шукали, де краще живеться»⁵⁹).

В обох текстах цей потяг до опанування та привласнення виступає лише реакцією на брак засобів самовизначення. Маскарад Варцабича та демаскування Марлена Владленовича як засоби творення суб'єктності показують, однак, що концепт «маски» має не лише літературно-естетичну складову, але й напряду спрямовує до царини економіки.

Карл Маркс зазначав, що «характеристичні економічні маски осіб – це лише персоніфікації економічних відносин, носіями яких ці особи протистоять одна одній»⁶⁰. Термін *Charaktermaske*, яким в оригіналі «Капіталу» послуговується Маркс, означає саме маску-персонаж (маску-характер) карнавального театру⁶¹. Маска сигналізує тут не приховування або придушення «справжньої людини», а вказує на специфічні засади постановня індивідуальності в умовах капіталістичної економіки, де кожний учасник процесів ви-

⁵⁹ Сергій Жадан, *Ворошиловград* (Харків: Фоліо, 2010), 301.

⁶⁰ Карл Маркс, *Капітал* (Харків: Пролетар, 1933), т.1, кн. 1, 52

⁶¹ Wolfgang Fritz Haug, „Charaktermaske“, in *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, ed. Wolfgang Fritz Haug (Hamburg: Argument, 1995), Bd. 2, 435–51.

робництва й товарообігу реалізує певну рольову модель (працівника, кредитора, рантьє та ін). В парадоксальний спосіб у проаналізованих сучасних творах український капіталіст, будучи літературною фігурою, не має єдиної, справжньої маски, а разом із нею – раціональної, усталеної ролі в суспільстві: він або провадить цілий калейдоскоп масок, відтворюючи химерний та несталый статус власника чого завгодно, або ж швидко втрачає свої маски та унаочнює образ неприхованої та ірраціональної брутальності. Це значно відрізняє літературні образи сучасних олігархів від фігур капіталістів у творах імперської доби – композиційна та стилістична неусталеність персонажів, що уособлюють сучасних представників економічної еліти, є результатом їхнього конфлікту з базовими (веберовими) принципами модерності. Якщо капіталісти у творах Гоголя, Нечуя-Левицького або Франка попри всі свої розбіжності виступають насамперед модерними акторами, то пострадянський капіталіст, випадаючи із «театралізованої» системи модерних капіталістичних відносин, актуалізує натомість елементи нової архаїки. Зокрема його ставлення до власності – це ставлення не так прагматичного підприємця, орієнтованого на збільшення вартості (такими підприємцями були навіть найогидніші персонажі Островського або ж позірно недолугі «куркулі» в п'єсах Карпенка-Карого), а більше поведінка середньовічного феодала, який діє в парадигмі загарбання, контролю й захисту власної території⁶².

Потяг до архаїзації простежується також і в тому типі соціуму, який відбудовують навколо себе головні антигерої романів. Якщо для капіталістів імперської епохи своєрідною моделлю розбудови власних організаційних структур і власної поведінки стає імітація державництва (так гоголівського Костанжогло в тексті «Мертвих душ» порівняно з Наполеоном, а одеський «протоолігарх» Лейзор у Нечуя-Левицького створює собі оточення із власних «міністрів та губернаторів»), то в пострадянській Україні такою моделлю стає мафіозна кланова структура, члени якої, за словами Варцабича, є «лише знаряддя» у руках ватажка. Почет сучасних олігархів керується не модерним розумінням цінностей, права й моралі, а живе та діє в рамках ієрархічної системи, що тримається лише на безапеляційній лояльності до самої цієї структури та її лідера. Зокрема в романі Жадана саме лояльність до клану «своїх» змушує «помічника депутата» Ніколаїча натиснути на гачок і вбити одного з друзів Германа.

На рівні композиційної структури обох текстів соціальна значущість представників економічної еліти великою мірою виглядає як імітаційний прийом. Переконатися в цьому можна завдяки простому ментальному експерименту: кожного з олігархів можна взяти в умовні дужки та винести за межі оповіді (наративу), зберігши при цьому значну частину сюжетів і мо-

⁶² Джеффри Вінтерс визначає такий «войовничий» тип олігархії, як “warring oligarchies”. Див. Jeffrey A. Winters, *Oligarchy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 40–65.

тивів обох романів. Зокрема, у «Дванадцяти обручах» любовний трикутник Роми Воронич, Пепа та Цумбруннена або ліричний сюжет дорослішання Коломеї є можливими і за відсутності Варцабича; так само у «Ворошиловграді» сюжет подорожі й повернення Германа до «малої батьківщини», а також низка інших мотивів та історій не вимагають повсякчасного, «фонового» існування демонічного Марлена Владленовича.

Навіть більше, на відміну від своїх літературних попередників – «нової еліти» XIX сторіччя, яку тогочасні автори зображували, як правило, у дусі літературного позитивізму (тобто як персонажів з чітко окресленими нормами поведінки, програмою дій та рисами характеру), та персонажів радянської «хімерної прози» – фігури сучасних «можновладних» капіталістів взагалі не є конкретними дійовими особами. У романах Андруховича й Жадана вони з'являються у вигляді фантазмагоричних образів, чия дієвість та дієздатність (агенсу) проявляється лише через контрольовані ними дискурси – «грошей», «влади» та «наси́льства», з якими стикаються головні герої романів. Розуміння літературного персонажа як «точки перетину кодів» (Лотман) або «засобу нанизування мотивів» (Шкловський) приводить, однак, до питання про те, які саме коди «перетинаються» у фігурах представників економічної еліти. Без перебільшення можна сказати, що сучасний олігарх як певний типаж (елемент соціальної типології) «нанизує» тут переважно магічні, гротескні та ірраціональні мотиви обох творів, значною мірою детермінуючи їхню жанрову специфіку. Відсутність модернізаційних амбіцій, раціональної програми дій, утаємниченість та демонічність антигероїв, зрештою, їхнє відверто «магічне» мислення, згідно з яким ритуальне вбивство людини або вівці трактується як акт вільної творчості або доказ власної спроможності – все це відтворює ситуацію, в якій «магія грошей» стає своєрідним симптомом архаїзації суспільства.

Отже, попри фантастичне й іронічне «відчуження» елементів соціальної критики в обох романах, саме їхня літературна форма та жанрова модель продовжують літературну традицію соціальної критики й етичної рефлексії навколо проблем капіталістичних відносин, а разом із тим дозволяють зробити узагальнення на межі літературної та позалітературної реальності: на відміну від *pouveaux riches*, у творах дев'ятнадцятого та першої половини двадцятого століть постмодерний олігарх не актуалізує образ «нової людини» та не уособлює переможну ходу високотехнологічного модерну, навпаки – він виступає агентом демодернізації та архаїзації, речником кланового суспільства та провідником магічної свідомості. Саме пострадянський олігарх стає тим ірраціональним елементом, який знову «зачаровує» модерний світ Вебера.

Oleksandr ZABIRKO, Alfred SPROEDE
**Charming Masks of Evil. The “Oligarch”
between Aestheticization and Demonization
(towards a Literary History of the Character)**

Oleksandr Zabirko – research fellow at the Slavic Department
of the Ruhr-University Bochum.

Alfred Sproede – professor of Slavic philology,
University of Münster (Westfälische Wilhelms-Universität Münster).

If, following Max Weber (1917), we describe our reality of modernized, bureaucratic and secularized society as disenchanted (in German: entzaubert), then a number of literary genres, ranging from magical realism to fantasy, aim at playful, literary re-enchantment of the world and therefore represent a strong anti-modernist gesture in the midst of contemporary culture. While pointing to “natural” restrictions of the objective, rational perception of the world and often questioning rationality as such, fantastic elements of literary texts normally aim at sharpening the reader’s awareness of the limitations of the customary approach towards reality, thus potentially enabling a new look at social, political and cultural problems of the “real” world.

Therefore, both the fictions that realistically “describe” or “reflect” the world, and those texts that transfer social and political phenomena to the realms of the uncanny, the grotesque, and the (post)modern mythology, are of importance.

The novels “Twelve Circles” (2003-04) and “Voroshilovgrad” (2010) obviously belong to the latter category. These texts are not stereotypical, naturalistic stories about the life of the post-Soviet elite; instead, they offer a postmodern anthology of types, motives, and plots, which, among other elements, also include the demonic figures of the oligarchs. Despite their structural significance, these figures, however, are not real “characters” of the story, but appear in the form of phantasmagoric images, whose agency manifests itself only through the discourses of “money,” “power,” and “violence:” discourses the oligarchs control and use against the protagonists of the novels.

Key words: oligarchy, economic elite, literary modelling, “enchantment”, archaisation

Bibliography

Acemoglu, Daron, and James Robinson. *Why nations fail*. New York: Crown Business, 2012.

Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006.

Andrukhovych, Iurii. *Dvanadtsiat' obruchiv*. Roman [vydannia chetverte]. Kyiv: Krytyka, 2006.

Aristotel'. *Polityka*. Kyiv: Osnovy, 2000.

Benjamin, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* Bern: Francke, 1920.

Bulgarin, Faddei. "Ivan Vyzhigin", v *Jogo zh Polnoe sobranie sochinenii*, t. 2. Sankt-Peterburg, 1839.

Chernets'kyi, Vitalii. *Kartohrafiuichy postkomunistychni kul'tury: Rosiia ta Ukraina v konteksti hlobalizatsii*. Kyiv: Krytyka, 2013.

Dupréel, Eugène. "Le problème sociologique du rire." *Revue philosophique*, 106 (1928): 213-259.

Fedoriv, Uliana. *Sotsrealistychnyi kanon v ukrains'kii literaturi: mekhanizmy formuvannia ta transformatsii*. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filolohichnykh nauk. L'viv, 2016.

Feduta, Aleksandr. "Faddei Bulgarin: samoubiistvo „literaturnogo demokrata“", v *Jogo zh, "Kto b ni byl ty, o moi chitatel'..." Problema chitatelia v literature pushkinskoi epokhi*, 219-233. Minsk: Limarius, 2015.

Filonenko, Sofiia. "Zavdannia ukrains'koho maslitu – ne lyshe rozvazhaty, a i ukrainizuvaty", *Zaxid.Net*, 23.05.2012. https://zaxid.net/sofiya_filonenko_zavdannya_ukrayinskogo_maslitu__ne_lishe_rozvazhati_a_y_ukrayinizuvati_n1255788 Perekhlyanuto 04.03. 2018.

Gogol', Nikolai. "Mertvye dushi. Poema.", v *Jogo zh Sobranie sochinenii v semi tomakh*, t. 5. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1967.

Haug, Wolfgang Fritz. "Charaktermaske." In *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2, 435-451. Hamburg: Argument, 1995.

Hobsbawm, Eric J. *Bandits*. Hammondsworth: Penguin, 1985.

Hundorova, Tamara. *Kitch i literatura. Travestii*. Kyiv: Fakt, 2008.

Hundorova, Tamara. *Pisliachornobyl's'ka biblioteka. Ukrains'kyi literaturnyi postmodernizm*. Kyiv: Krytyka, 2013.

Kharchuk, Roksana. *Suchasna ukrains'ka proza. Postmodernyi period*. Kyiv: Akademia, 2011.

Levandovskaia, A. i A. Levandovskii. "Temnoe tsarstvo: Kupets-predprinimatel' i ego literaturnye obrazy", *Otechestvennaia istoriia* 1 (2002): 146–159.

Marks, Karl. *Kapital*. Kharkiv: Proletar, 1933.

Mednikova, Maryna. *Smert' oliharkha*. Kyiv: Duliby, 2006.

Mehlman, Jeffrey. "The Floating Signifier: From Lévi-Strauss to Lacan," *Yale French Studies*, 48 (1972): 10–37.

Michels, Robert. *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens*. Leipzig: Werner Klinkhardt, 1911.

Pavlyshyn, Marko. *Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statti*. Kyiv: Chas, 1997.

Pervyi Vsesoiuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei, 15-26 fevralia 1934 g.: stenograficheskii otchet. Moskva: Gospolizdat, 1934.

Pleines, Heiko. "Oligarchs and Politics in Ukraine," *Demokratizatsiya. The Journal of Post-Soviet Democratization* 24, 1 (2016): 105-127.

Sherekh-Shevel'ov, Iurii. "Na ryshtovanniakh istorii literatury", v Ioho zh *Porohy i zaporizhzhia. Literatura – Mystetstvo – Ideolohii*, t. 1, 347 – 359. Kharkiv: Folio, 2012.

Shkliar, Vasył. "Ia ne znaiu zhodnoho ukrainomovnoho oliharkha, vsi vony nesut' "ruskyi myr'", *Arhument*, 06.04.2017. <http://argumentua.com/stati/vasil-shklyar-ya-ne-znayu-zhodnogo-ukra-nomovno-go-ol-garkha-vs-voni-nesut-russkii-mir>. <http://argumentua.com/stati/vasil-shklyar-ya-ne-znayu-zhodnogo-ukra-nomovno-go-ol-garkha-vs-voni-nesut-russkii-mir> Pereglianuto 04.03. 2018.

Sofer, Carlito, and Nick Krasno. *Rise of an Oligarch: The Way It Is*. Neplokho Publishing, 2014.

Stel'makh, Mykhailo. *Chotyry brody*. Kyiv : Radians'kyi pys'mennyk, 1981.

Thom, Françoise. *Comprendre le Poutinisme*. Paris: Desclée de Brouwer, 2018.

Weber, Max. "Wissenschaft als Beruf." In ders. *Gesamtausgabe*, ed. Wolfgang J. Mommsen, Bd. 17, 46. Tübingen: Mohr Siebeck, 1992.

Winters, Jeffrey A.: *Oligarchy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Woldan, Alois, and Olaf Terpitz (eds.) *Ivan Franko und die jüdische Frage in Galizien. Interkulturelle Begegnungen und Dynamiken im Schaffen des ukrainischen Schriftstellers*. Göttingen: Vienna University Press, 2016.

Zbanats'kyi, Iurii. *Taiemnytsia Sokolynoho boru*. Kyiv: Veselka, 1985.

Zhadan, Serhii. *Voroshyl'ovhrad*. Kharkiv: Folio, 2010.

Zhivov, Viktor. "Chuvstvitel'nyi natsionalizm: Karamzin, Rostopchin, natsional'nyi suverenitet i poiski natsional'noi identichnosti", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 91 (2008)iu <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/zh7.html> Pereglianuto 13.07.2018.