

ТУБІЛЬНИЙ МІФ ЯК СХОВОК ВІД КОЛОНІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ
У “НОСТАЛЬГІЇ” В. ШКЛЯРА

У статті розглянуто роман Василя Шкляра “Ностальгія” з позицій постколоніальної критики, культурної антропології, з погляду функціонування в тексті постатей і символів, знакових для української культурної, національної ідентичності. Дослідження торкається проблем постчорнобильського синдрому, ресентименту колоніального об’єкта, історичної пам’яті, зокрема пам’яті топографічної, процесів деконструкції імперських стереотипів, радянських упереджень та реконструкції автентичного українського світу.

Ключові слова: пам’ять, ідентичність, генерація, цивілізація, первісна культура, стереотип, деконструкція.

Oksana Kowatska. Native myth as a refuge from colonial reality in “Nostalgia” by Vasyl Shkliar

The article approaches Vasyl Shkliar’s novel “Nostalgia” from the viewpoint of postcolonial criticism, focusing on the analysis of characters and symbols which are of significance for Ukrainian cultural and national identity. The study touches upon the so-called post-Chernobyl syndrome, the resentment of colonial object, historical memory including topographic memory, the deconstruction of imperial stereotypes and soviet biases, as well as upon the reconstruction of authentic Ukrainian world.

Key words: memory, identity, generation, civilization, primitive culture, myth, stereotype, deconstruction.

Роман Василя Шкляра “Ностальгія” написаний 1989 р. і перевиданий 2014 р. в серії “Український бестселер”, приклад оповідної масової літератури, обділений увагою сучасної критики, цікавий із погляду розгортання в ньому тубільного міфу – світу віддаленої від центру периферії (“своєї” провінції, закутку, виплеканого уявою “білого острова”, первісної культури), протиставленого “чужій” міській цивілізації. Тим паче, що обидва топоси (периферії і центру, природи і цивілізації) перетинаються у тексті й конфронтують. Відстежуючи місця їх зіткнення, можемо констатувати оприявлення українського колоніального простору, об’єкта, культури, дієвість радянських упереджень і стереотипів у сфері колективної пам’яті.

Дійсність, зображена в “Ностальгії”, гвалтовно розірвана вибухом у Чорнобилі, має чіткий часовий і просторовий поділ на “щасливе колись” і “гірке тепер”. Минуле, виткане зі спогадів головного героя роману Миколи Погорілого, пов’язане з молодістю, коханням, студентськими роками, знайомством із культурою (українською, вірменською) через її знакові постаті (І. Миколайчука, С. Параджанова, Ю. Ілленка, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Івасюка, М. Рильського), стисліше – із черговою хвилею національно-культурного піднесення українців, феноменом шістдесятництва, зосереджене у місті Києві, Єревані. Часова ретроспекція закладена в назві твору В. Шкляра, у якому ностальгія акумулює спогад, розгортається через персоніфікацію українства, означеність яскравих репрезентантів національного культурного простору.

Теперішнє, за винятком кількох дратівливих для Погорілого візитів до столиці, розгортається на периферії, реальному і метафоричному тубільному острові, позначене кризою творчою (нічого не пишеться) та особистою (зрада дружини), втечею від міської цивілізації. Часопростір “глухого кутка” (бо це навіть й не село, а неназваний хутірець за триста кілометрів від Києва) наповнений розміреним життям тубільців, найближчих сусідів, їх нехитрими щоденними клопатами і заняттями. Тут простежується тісний зв’язок корінного устрою, світогляду з ландшафтом. І будні островитян, і їх відпочинок, заняття, пам’ять пов’язані з місцевою річкою Стугною. Вона годує, заповнює час (тубільці ловлять рибу, удосконалюють знаряддя риболовлі, засідки, готують

свою здобич – смажать, варять на багатті просто неба), стає темою розмов, оповідок (про рибалок, шахраїв, водяників), живить пам'ять (“...якби не річка, – оповідає старий тубілець Мурмишка, – не вижити б нам у тридцять третьому. Нудило вже від риби, а більше нічо' не було” [5, 131]). Річкове тло стає стрижнем міфологічних метаморфоз героїв, тотемних перевтілень (“людина-ластівка-риба” – Настася, “чоловік-здобич / харч-земля-рибина” – Погорілий): “...так уже заведено в цьому житті, що чоловік мусить убити мамонта (чи вівцю, чи кролика), мусить упіймати рибину (руками, острогою, вершею, вудкою), мусить усе це з'їсти і запити водою, щоб жити, а потім умерти і стати землею, яка народить нових мамонтів, овець, кроликів і риб. Така круговерть. Первісна і довічна” [5, 219].

Топографування тубільного острова позначене амбівалентністю. З погляду антропологічного він означається як локус автентичності, сталості, спадкоємності традицій, оаза первісної культури. Візерунок острівного життя тут суттєво не вирізняється від племінного обширу нижчих цивілізацій, услід за Е.Б. Тейлором, від Камчатки до Вогняної Землі та від Беніну до Гаваїв [7, 85]. Український землероб і рибалка, демонструючи незмінність первісних уявлень і звичаїв впродовж століть, опирається на той самий ґрунт, що і, за прикладом Е.Б. Тейлора, англійський селяк чи темношкірий мешканець Центральної Африки. Адже варварське життя повторюється в розвиненому суспільстві в майже первісному вигляді. “Так, сьогоднішній європейський селянин використовує сокиру і мотику, готує страви на вогні. Його може ошчасливити пиво; він розповідає історії про духа, який лякає сусідів, або про дівчину, на яку наслано чари, від яких вона зімліла і померла” [7, 85].

З погляду наявних у “Ностальгії” колоніальних стереотипів, перейнятих автором, можливо, несвідомо з радянських нарративних моделей, український простір поданий як периферійний, маргінальний, пограничний, позбавлений власної суті, вартості поза імперським універсальним центром. М. Рябчук зауважує: “Колонізовані землі, це <...> землі “нецивілізовані” або й зовсім дикі, заселені примітивними селянами <...>”, “недолугими аборигенами” [3, 17].

Вибух у Чорнобилі стає місцем зіткнення “вчора” і “сьогодні”, точкою неповернення Погорілого до минулого (роботи, дружини, Києва, знакових постатей української культури, доби і покоління, які відтепер прописані тільки в його спогадах). У калейдоскопі спорадичних нагадувань про свіжу трагедію, переважно з розмов на вулиці, у транспорті, означається постчорнобильський синдром, на тоді ще не усвідомлена масштабність небезпеки “мирного атома”. “У всіх на вустах одне слово – радіація. Промовляють його тривожно, <...> жартома, і скептично, й байдуже, і з переляком – у кого які нерви” [5, 38]. Офіційні ж ЗМІ про “халепу”, яку не виміряєш дозиметром, “рентгенами й берами” підкреслено мовчать. У той час, коли “північний дужий вітер уже розносив по світі страшну біду, він дув із Чорнобиля, <...> ніхто нічого не знав, ніхто нічирк” [5, 36].

За творчою кризою Миколи Погорілого, його внутрішнім зламом (“Тупцюю на місці <...>. В голові усе перевернулося догори дном” [5, 84]) стоїть у площині духовній підрив традиційного укладу життя, світогляду, непроминальних цінностей: “...коли дерево споконвіку було символом життя, а тепер кажуть, що під ним навіть не можна стояти, боронь Боже сховатись під ним від дощу, то що тут писати і думати? Коли й трава стала символом смерті, її закопують у землю” [5, 84]. За спостереженнями О. Гриценка, українське “sakrum” виявляється в міфологічному світогляді наших предків, зокрема, у хліборобському культі (акцентування осілості, праці) і наскрізній (і у фольклорі, і у високій культурі) символіці саду [1, 28-29]. Відповідно, образ

загроженого дерева в тексті “Ностальгії”, який вирине у спогадах Погорілого про змарноване життя і нереалізовані мрії батька (уявний непоміщений сад) та у фінальному епізоді на кіностудії Довженка (ошелешений звісткою про помирання Миколайчука герой хапатиметься за гілки яблуні і знайде підтримку в руках сина) недвозначно асоціюється зі збуренням традиції, родової пам’яті, часових, просторових, генераційних зв’язків.

У площині ж суспільній, політико-економічній Чорнобильська трагедія обернулася крахом радянської системи: “Чорнобиль своїм жорстоким рентгеном висвітив усі наші болячки, невігластво і свинство” [5, 187]. Кожен виходець із колишнього союзу (будь то українець Микола чи вірменин Говік) зміг відчутти на собі пекучу особисту непотрібність, образливу меншовартість, гнітючу ностальгію: “...не полишало якоесь відчуття скореності, печаль гнаного блукальця – на своїй землі, але проклятого блукальця...” [5, 45].

За його плечима опиняється пригноблене печаллю “найпрекрасніше місто у світі” Київ – місто загроженої української культури (адже покоління шістдесятників, що його репрезентувало, знаменувало ренесанс, неухильно сходять зі сцени), втраченого кохання й нереалізованих творчих можливостей. До категорії спогадів Миколи, “щасливого минулого” переходять навчання в університеті Т. Шевченка, знайомство з літературознавцем, професором Христочем, подружнє життя із Софією, спілкування з українськими митцями.

Сучасна ж Погорілому почорнобильська столиця має інше обличчя: напівпорожнє місто (“...на київських вулицях майже немає дітей. Не чути їхнього сміху, плачу, гамору, через те все таке сирітське. Бездітне місто. Який жах, найкрасивіше місто у світі бездітне” [5, 108]), самотнє помешкання із застінним плачем покинутої кішки.

Згасання українського культурного життя у столиці пунктирно означене відходом представників старшого покоління української інтелігенції, приміром, професора Христоча, отже, і частковим затиранням, знебуттєвленням цивілізованої (національної історичної і культурної) пам’яті. Бо ж на відміну від Миколи Погорілого, який докладє чималих зусиль, силкуючись згадати родинну історію, батька, Кость Гнатович мав “чіпку пам’ять”, яка перед смертю “боліла дужче за тіло”: “Хвороба, щоб змилює виступити над чоловіком, намагалась одібрати у нього пам’ять. І не могла” [5, 95]. У ній жила (пульсувала) молодість науковця, змарнована на Соловках, репресована українська інтелігенція й історія Києва зі “старими будинками, церквами, давніми ремеслами, відьомськими шабашами на Лисій горі” [5, 57], книжковими крамничками з “підпільними” зібраннями “всіма забутих поетів”.

І вже цілком трагедією особистою (втрату рівноваги, яку відшукав на острові) і галактичною відлунною звістка про згорання знакової постаті для українського культурного простору сучасника Погорілого Івана Миколайчука (“Миколі забило подих. <...> – повітря не було. Він задихався. <...> земля під ним драглисто схитнулася, він теж похитнувся й відчув, як ноги вгрузають у тряске болото. <...> трясовина засмоктувала його по груди, по шию, і ні за що було вхопитися, тільки очима чіплявся за дерева Довженкового саду, який і не цвів зовсім, а сивів під попелом першого снігу; щось безмежно велике згоріло у небесах, бо сивий той попіл сипав і сипав на землю” [5, 251]). Адже разом із “великим актором” (прикметне акцентування професійного визнання, а не національного “великого українця”) віддаляється ціла епоха, поетична кінематографічна галактика з міфологічними традиціями “України – не Малоросії” Т. Шевченка, “квітучими садами” О. Довженка, “Тінями забутих предків”, яких бояться “луки лукичі” і колоніальна влада, С. Параджанова.

Травматичною для героя “Ностальгії” стає втрата не тільки автентичного кіно (мистецтва колоніального спротиву, маніпулятивно маркованого

націоналістичним) в особі І. Миколайчука (згадується звинувачення актора в націоналізмі через вуси, які носив), а й українського митця, визнаного світом. Саме з його постаттю та С. Параджанова пов'язаний момент прориву українського кінематографу у світ й артикуляція ресентименту колонізованого об'єкта – образи за невизнаного генія у своїй батьківщині в тексті В. Шкляра. Варто зазначити, що заради визволення із совкового штампу мовчазного, забутого, по-селянськи скромного (упокореного) українського митця автор звертається до культових постатей західної масової культури – Депардье, Франсуази Саган, Бельмондо. Масштабність і велич “невизнаного пророка на своїй землі” вимірюється їхнім захопленням чи схваленням. Попри цю спробу авторів не вдається деконструювати колоніальні автостереотипи репрезентації і рецепції українства у світі. Так, згаданий Депардье після перегляду “Тіней...” захоплювався чуйністю не української, а пропагованої в імперському дусі розмитої “слов'янської душі” [5, 181-182]. Бельмондо, бажаючи перекинутись словом із Миколайчуком, шукав у Італії радянську знімальну групу [5, 181-182]. Переказ же “сенсаційного спілкування двох зірок!” неможливий через “вроджену (наголисимо, не людську, українську, інтелегентську – О. К.) селянську скромність” митця.

Периферійність українського культурного простору, в якому не визнають своїх геніїв, та його вторинність (“вершинний фільм”, який зібрав за кордоном рекордну кількість призів, у Києві показували, як, до речі, й у Єревані, “в напівпорожніх залах, у найзадріпаніших кінотеатрах” [5, 112-113]), цього разу у контексті світових шедеврів підсилюють почуття колоніальної образи героя “Ностальгії”, переходять у дратівливі розмови, у яких фігурують метри інтелектуального життя Заходу: “Ми сьорбаєм каву і говоримо про Фелліні, Габена, Бергмана, а тим часом Армстронг, космонавт, котрий першим ступив на Місяць, на зустрічі з радянськими митцями у Нью-Йорку підходить до Івана Миколайчука і благоговійно тисне руку: Oh, “The red horses!” [5, 182].

Не дивно, що й культурний простір сучасного Погорілому Києва нарочито тепер зосереджений у кафе “Хрещатик”, у якому хлопці мальованим красуням наввипередки розповідають “про Фелліні, Маркеса, екзистенціалізм”, “Кафку, Камю, Музіля”. Псевдоінтелектуальні модні балачки місцевої богеми своєю банальністю помітно дратують героя В. Шкляра, викликають то іронію, то співчуття: “...сидять ці страждальці... Фелліні, Пруст, Джойс (метафоричне уособлення нудьги – О. К.)... сидять у пошуках втраченого часу, морщать лоби сіроми” [5, 87]. Микола Погорілий вважає ближчою своїй натурі, наприклад, при знайомстві із жінками, колоніальну фігуру “колгоспника без копійки”, постать наївного бідного провінціала, котрий заблукав у місті, ніж чужих, тривіалізованих ним “нудних джойсів”. Так, у міському просторі роману означена одна з постатей колоніального тубільного міфу – наївний, але й хитрий (бо тільки імітує, вдає такого) провінціал, який заблукав у метрополії.

Статус загубленого та ображеного українця-маргінала в місті відтінений зображенням перебування героя в Одесі. Син Миколи Погорілого з перспективи “санаторної лікарки” гідний змішаного здивування (“Ти смотри, из Киева, а какой щырый” [5, 46]), співчуття і поблажливого ставлення (закцентований стосунок до колонізованого об'єкта як до слабого, хворого) через вживання української мови (“Авдотья Свиридовна, ведите этого симпатичного мальчика, да поласковой с ним. Он не знает по-русски, смотрите, чтоб детки его не обижали” [5, 46]). Микола Погорілий, переходячи на зрозумілу йому вірменську мову (так реагує на образу), відмовляється від перебування сина в одеському санаторії. Відчуває “Слов'янську чи, може, й світову печаль” “у кожній жилочці” [5, 46]). У наведеному акумулюванні ресентименту важко не помітити відгомін

міфічної нарації про “слов’янську душу”, у якому переживання упокорення українця заступається розмитою слов’янською печаллю.

Отже, головний герой роману В. Шкляра, вчорашній журналіст-“невдаха” (усе написане ним лягло до шухляд), “вільний козак, з якого нема що взяти” Микола Погорілий рятується втечею із зараженого “мирним атомом” цивілізованого міста (у якому він безробітний, зражений, хворий на “ностальгію удома”) до тихої безіменної провінції, первісної природи, “білого острова”, де все ще можна “м’яти квіти й валятися на траві” [5, 84], потрапляє у силове поле колоніального тубільного міфу. Простежмо, яким постає світ тубільців, чим живиться, якими постатями заселений і як контрастує із сучасним містом, окресленим вище територією відчуження.

“Це, власне, було й не село, а такий собі хутірець, що тулився до річки, доволі широкої, бо кілометрів за десять відсіль її перегачувала районна електростанція, але тут було тихо і чисто. У такій благодатній місцині хутірець не розрісся в чимале село тільки тому, що з одного боку його підпирав сосновий ліс, а з другого річка, – ось така золота серединка” [5, 26]. На такому острові, у хатині приятеля Стаха, де живеться як у Бога за пазухою, замешкує “бездомний” герой В. Шкляра. Найближче оточення Погорілого, сусіди-односельці (Сергій із родиною, баба Марфа, дід Мурмишка) провадять розмірене провінційне життя: рибалять, обробляють городи, палять багаття, готують юшку, часом їздять у райцентр базарувати чи пережилити келишок у компанії. Про сільські трудодні згадки досить скупі. Відомо, що всі важко працюють і, як наслідок, томляться. Наприклад, натрапляємо у тексті узагальнення Миколи на незвичний вигляд плавчині, яка купається у річці вдень: “...тутешня жінка ніколи не боблятиметься серед білого дня, у неї гори роботи, і хіба тільки пізнього вечора прийде попати...” [5, 144].

Загалом образ берегині, тиражований в українському фольклорі, романтичній літературі – наступна постать тубільного міфу В. Шкляра, на якій варто зосередитися докладніше, оскільки вона концентрує у собі цінності патріархального суспільства, зокрема й жіночий ідеал, увиразнює проєкцію колоніальної культури, демонструє стереотипне потрактування “свого” й “чужого”.

Узагальнений, дещо кітчевий образ тубільної жінки-берегині постає у сприйнятті Погорілим сусідки Ольги. Закономірно, що він симпатизує хранительці домашнього вогнища й поетизує її. Складно не помітити в портреті сусідки актуалізований жіночий ідеал, властивий патріархальному суспільству. За прикладом прабабусь, дбаючи про традиції роду, господарка мала обертатися навколо городу, печі, пирогів, борщів і доглянутих діточок [2, 185]. Зовні патріархальна жінка нічим не примітна, очі має, як оспівано народними піснями, неодмінно карі: “...просте обличчя, нічого особливого, а не сила витримати її прямого карого погляду, здається, вона знає про тебе все, вгадує думки, співчуває і ставить до тебе, як і до Петруся, із серцем... Знаєш, що вона добра, домашня, пече смачні коржі, готує борщі...” [5, 139-140]. Словом, ідеальна дружина, потенційно здатна на самопожертву заради чоловіка.

Згадана вище жіноча одомашненість стає ідентифікатором справжності, близькості коханої Погорілого киянки Софії. Аби Микола переконався, що “майбутня жіночка розуміється не лише на любощах та на теорії літературознавства” [5, 51], професорська донька доводить, що і на кухні їй нема ціни. Іспит на подружню придатність складається із приготування страви традиційної української кухні. Залицяльник “попросив наварити вареників з картоплею, але не <...> мізерних пельменчиків, як ліплять манірні міські господарочки, а справжніх селянських вареників, завбільшки з кулак, та ще й

з вишкварками, одне слово, таких, що не знайдеш ані в Парижі, ні в Лондоні, а тепер уже, на жаль, і в Полтаві” [5, 51]. “Домашня, у фартушку, пухенька” Софія гідно впоралася із завданням, навіть здивувала майбутнього чоловіка лискучим “присмаченим салом, притрушеним вишкварочками одним-єдиним, зате ж яким величезним вареником” [5, 55].

Цікаво, що (назвімо їх гастрономічні) стереотипи в тексті В. Шкляра спрацьовують не тільки при маркуванні справжності партнерки, дому, а й культури. Так, професор Христич, захоплюючись разом із Погорілим “кулінарним дивом” доньки, підтвердив, що “ніяким Парижам такого не снилось”: “...він був там, читав кілька лекцій у Сорбонні, вареників у Парижі і вдень зі свічкою не знайдеш, хіба оце – і він поставив на стіл пляшку “Камю” [5, 56]. У наведеному фрагменті помітна тривіалізація “чужого”, зокрема західного: метонімічний “Камю”, знакова постать культурного простору Франції, заступає посполиту пляшку французького вина.

До рівня побутових, кулінарних стереотипів у “Ностальгії” зведене і сприйняття вірменської культури, близької Миколі Погорілому через навчання у Єреванському університеті, літературні переклади. Цим позначений її маргінальний, периферійний союзний статус. Як “вишнева Україна” відома варениками, так “сонячна Вірменія” славна шашликами, коньяком, сигаретами “Ахтамар”, севанською фореллю. Вірменів же українці Погорілий та його уявний співрозмовник, поет Максим Рильський, люблять за спритність і догідливість гостям (двічі у тексті згадана пригода на полюванні, де іноземний гість цілиться, а місцевий спритник вбиває за нього здобич). Прикметно, що привабливість “чужого” культурного простору Микола вимірює нерідко ландшафтом. Отже, як і щодо українського хутірця віддаленого від зараженого міста, тут актуалізується тубільний міф, у котрому функціонує колективна пам’ять локальна (місця), а не національна (культурна, історична). Вірменський рай – це насамперед мисливський терен, як Араратська долина, багата звіриною, рибою; чудовий гірський краєвид; почасти виноградарство.

Спорадично в описі контактів із вірменами Погорілий згадує про геноцид, який розкидав по світу предків Ашота (знайомого з київського бару). Спалювання їхніх осель загалом “за всіх лихоліть” (хронологічна конкретизація відсутня) впливає зі спогаду про закохану в Миколу “фіолетовооку” вірменку Анагіт. Мотив вигнанця, бездомного, наскрізний у “Ностальгії”, опірний у творенні колоніального тубільного міфу (бо острів – це притулок, закорінення), розгортається й у вірменському контексті: “Анагіт довго розповідала мені про Матендаран <...>. Я слухав її голос, не слова, а голос, і полум’я охоплювало мої руки, лице, серце, десь у глибині віків палало наше житло, і ми з Анагіт виносили з нього своїх дітей і книги” [5, 113].

Сучасники Миколи Ашот зі столичного бару й райцентрівської шашличної та приятель Говік з Єревана зображені в романі В. Шкляра шаблонно, як здебільшого годилося показувати представників нацменшин радянської імперії у підконтрольній їй літературі. Так, Ашот (знавець із приготування шашликів для знайомих) розмовляв діалектом, був грайливий, самовпевнений і хвалькуватий, слабував на “наївні вияви патріотизму” типу “д’Артаньян – вірменин”, як Мунтян, Прокурян та інші з кінцівкою прізвища на “ян”. Зауважмо, що Миколу такий патріотизм тішив: “Молодці хлопці <...>, хоч знають, чийого батька вони діти, не те, що наш брат” [5, 68]. Зовні Ашот – дебелий кавказець, обтягнутий вареними джинсами, з нетиповим для вірменина плескатим носом, розплющеним у колишньому боксерському поєдинку.

Друг Миколи Говік – багатодітний батько, “маленький, вутленький”, майстер на всі руки: працював і “шлюсарем, і електриком, і бетонярем”, і костюмчик сам собі пошив. У стилі соцреалістичного кічу, радянського виробничого

роману кидається жертовно рятувати Чорнобиль. Грошова винагорода його не цікавить, а ось вручення урядової грамоти викликає у вірменина сльози радості.

Зустріч із вірменським емігрантським поетом Франції Каренцом років навчання в Єреванському університеті Микола запам'ятав не через значущість постаті митця, а завдяки власній реабілітації, перспективі реалізації через вживання “екзотичної” мови (не діалекту, не каліченого ньюспіку, яким вимушені були спілкуватися хомо советікуси): “Каренц цілий вечір мовчав і не зводив з мене очей. Наче перед ним сидів не зашморганний студентик, а живий Ованес Туманян. Незручно казати, але я був для нього богом. Він ловив кожне моє слово, недолуго мовлене з акцентом, заглядав мені в рот, наче звідти зринало якесь диво... І плакав” [5, 69].

Погодьмося, у цих прикладах колоніальний візерунок вірменів, за винятком жіночої постаті Анагіт, дещо плаский, примітивний, по-дитячому наївний. Адже вони, згідно із пропагандою імперського центру, представники маргінальної культури, дарма, що мають своїх поетів, мислителів, перекладачів, біблійні витоки і легендарний Арарат. Це прості люди, зайняті пересічною роботою, яка не потребує жодних розумових зусиль, “вірнопіддані”, що справно прислуговуються заможнішому соціальному прошарку. Звернімося до епізоду, у якому хлопчик на побігеньках із райцентрівської шашличної обслуговує тубільних відвідувачів. Виконавець доручень старшого “дуже пихатого” вірменина “*все робить, бігає, слуха, що той скаже*”; “в коротенькому, до пупа, білому, але вже зашмуляному халатику”; у своїй посмішці має “щось нахабно-зверхнє і лакейське водночас” [5, 202-203]. У будь-якому разі всі згадані персонажі, як і, приміром, І. Миколайчук, М. Рильський чи київський Майстер не удостоєні у “Ностальгії” звання великих українців чи вірменів. Тоді, як маргінальна цитата про численних ворогів рибалок адресується “великому росіянину і природолюбу Леоніду Павловичу Сабанєєву” [5, 124], автору “Риб Росії...”, досліднику країн Азії, приєднаних до імперії.

Тубільний ідеал берегині протиставлений у тексті типу жінки з метрополії, втіленому в образі зрадливої красуні зі столиці, дружини Миколи Софії. Професорська донька не мислить себе в часі минулому й теперішньому поза Києвом, що Погорілий сприймає як обмеженість, гідну співчуття: “Корінна киянка, вона уявити собі не могла, як це люди живуть у Донецьку, Черкасах чи, не доведи Господи, в якихось Кобеляках, не кажучи вже про село. Коли вони їздили відпочивати, Софія навіть на морі, яким мало не марила всю зиму, на другому тижні починала нудьгувати і в думках була вже у Києві...” [5, 41]. У портреті берегині превалює простота, природність (наочно жіноча краса вимірюється стереотипною хусткою: якщо вона личить, то перед нами красуня), тому жінка метрополії дратує втікача нещирістю. Міська штучність постаті зацентована в поп-культурній метаморфозі “гідкого каченяти – кінодіви”: “<...> із темного під'їзду вийшла... Софі Лорен. <...> Темні гарячі очі, полунично-роzkішні губи, а довга сукня облягала її, як шовковий вітер, що горнеться до кожного вигину тіла”; “Він вражено зацікавився, упізнавши в цій жінці те бліде дівча, що привело його сюди, симпатичне дівча, може, й не таке бліде, як тепер здавалось Миколі, але диво косметики перетворило сіреньке каченя на прекрасну діву” [5, 23].

Відтворюючи столичну атмосферу як не автентичну для тубільця, герой В. Шкляра вдається до звичаю одягання маски. Жінкою міста вона використана для оптичного ошуканства, задля завоювання залицяльника, Погорілим і його приятелем Стахом – для захисту, виживання, сховку від жіночої зради: “Микола посміхався Стаховим розповідям, та посмішка ця скидалась на маску, що от-от зісковзне і відкриє справжнє його обличчя, він уже стомився її тримати, ця посмішка стягувала йому лице, як налипла глина, і, дивлячись на Стаха, він раптом подумав, що той теж у масці, тільки Стах зодягнув її давно, уже зник,

притерся, вона не муляє йому, а надійно приховує від світу його вразливу душу...” [5, 87].

У часі теперішньому на острові забуття красуня з урбаністичного світу виявляється героєві чужа своєю невідповідністю патріархальному ідеалові “жінки тільки для чоловіка”, хоча в минулому Погорілого бачимо спробу вписування цього типу в систему традиційних родинних цінностей. Хоча Софія навчилася готувати вареники та борщі, роль жертвовної берегині їй все ж чужа: “...бути всього-на-всього тільки жінкою, навіть... видатного кіносценариста... я не хочу” [5, 42].

На райському острові “бездомна”, як і Микола, Настася (мовчазна, “якась не така”, із зони високого ризику, бо із Прип’яті, де після катастрофи на ЧАЕС розбилося її подружжя, втратила роботу лікаря, помешкання) – удосконалений образ сусідки Ольги (портретні деталі увиразнюють схожість тубільних жінок: “...Настася була схожа на Олю, найбільше очима, тільки очі її доросліші, хоча вона й молодша за сестру” [5, 156]) – прагне стати для нього бранкою. Наскрізний мотив ностальгії як туги за своїм життям на своїй, тепер чужій, втраченій землі єднає двох самотніх блукальців, островитян Миколу й Настасю. Вимріяна, небагатослівна, жертвна жінка-ластівка, жінка-риба майже ні про що героя не питає, але інтуїтивно знає про нього майже все. Стилізованими молитовними заклинаннями (вписаними в текст рядками І. Величковського “Минуть хвороби, Минуть переслідування, Минуть муки, Минуть біди...”), мов шаманка, зцілює зранене серце Погорілого. На традиційний образ берегині, “простої й кароокої”, без кокетства, гри, з “тугою, печаллю в очах” накладається тінь загадкової чаклунки, феї, що приплила до героя з даліни, дихала на нього “чистим холодком”, прим’ятою м’ятою. У неймовірний спосіб причарувала рибину, допомогла чоловікові відшукати втрачену в місті рівновагу, вписатися йому у споконвічний колообіг життя.

Отже, образ загадкової жінки-чарівниці, “тіні з минулого”, з імперативом компенсаторного характеру (“Я буду для тебе усім, чим захочеш” [5, 214]) кумулює в романі В. Шкляра тубільну мрію вигнанця про ідилічне подружнє життя на білому острові, у білій хатині, серед білих кіз і пахощів м’яти, де можна бути автентичним, не приховувати думок і бажань. Присутність “ефірної” Настасі, матеріальним доказом якої стають залишені нею Погорілому бузкові, ожинкові сережки з александритом (фіолетовість тубільних жіночих постатей і їх взаємонакладання навіть римується: Анагіт – александрит) відроджує мотив, загублений Миколою в далекій Вірменії, пов’язаний із фіолетовою Анагіт, втраченим коханням. Проте цього разу герой-блукалець не обмежується сліпою втечею з “палаючого міста у ковчезі без весел, за течією, туди, куди несе вода”, а пристає до рятівного острова. Ностальгійне бажання Погорілого мати “лише малесеньку латочку землі, яку не нанесеш на карту світу навіть кінчиком голки” [5, 149-150]. Узагальнена туга українця за своїм автентичним світом у тубільному міфі В. Шкляра заперечує на той час ще радянську, але вже постчорнобильську дійсність, зосереджену у столичному топосі, переростає у причаровування реальності зі ствердженням власного буття. Микола Погорілий, мов у заклинанні, заговорюючи справжність білого острова, повторює Настасі: “Ні, ти є... У нас є дім, і є земля, і мова... Сьогодні ти вибілила хату, і напекла коржів, і подоїла кіз... Ти чуєш, піч і досі пахне хлібом, твої руки пахнуть молоком, і я цілую їх, цілую смагу цю й білу білизну...” [5, 215].

Прикметно, що поняття свого дому і землі, загалом життєвого простору, пов’язані в “тубільних” героїв В. Шкляра з мовою. Проекцією її у тексті як цінності, котру в разі пожежі рятують разом із жінками і дітьми, стає “Кобзар” Т. Шевченка. Саме вживанням мови марковані чужі, наприклад, вірменин Ашот (говорив на діалекті, мав калічене мовлення – силуваний російський

“нюспік” із міцним, непозбутнім кавказьким акцентом), або золота молодь із райцентру, гарбузові “банани”, за Погорілим. Примітивний молодняк, який під тиском чужої поп-культури, вимінюючи (як у первісних суспільствах) трави на джинси, позичає “чужі звички, слова, почуття” (“...правда, цього року трави у їхній області не збиратимуть (клятий Чорнобиль), але нічого, довідки на шмаття ще видають за мед, гарбузове насіння і, кажуть, видаватимуть за м’ясо” [5, 201]). Зауважмо, що прилучення, хоча й короткочасне, місцевих “кросів” до української популярної пісні часів молодості Миколи Погорілого (у шашличній звучить “Сизокрилий птах” В. Івасюка у виконанні С. Ротару), сприяє чарівній метаморфозі: гарбузові “банани” перетворюються на красивих хлопців і дівчат (“...пісня стерла з їхніх облич лакейсько-зверхні маски...” [5, 209]).

Щоправда, критикуючи колонізованих російським маскультом тубільних “бананів” за суржик і вимушене “штокання”, чи пак, вкорінене “шо”, герой “Ностальгії”, як і у випадку зі згадуваним “великим росіянином”, і сам не позбавлений комплексу нерозумного, примітивного малороса, дядька із провінції, сумління якого муляє за споконвічне “шокання”, за яким виявляють прибульця з української периферії “вже і в Москві” [5, 209].

Мовне маркування у тексті В. Шкляра дає змогу ідентифікувати столичний простір як колонізований. Місце тубільців, українців, які не втратили тожсамості через вживання своєї мови, на маргінесі суспільному, культурному, а саме на київському базарі. Не дивно, що домінуючим у сприйнятті візерунка периферійного автохтона, з імперської подачі, стає побутово-кулінарний стереотип салоіда: “А тепер ходімо на базар та послухаєм нашої мови”; “Спустилися на Бессарабку. Майстер підходив до тіток, що торгували картоплею, до дядьків – ці здебільша спродували сало, заводив з ними балачку і приголомшував тим, що вгадував, з якої вони області. Базарувальники не здогадувалися, що Майстер впізнає все з говірки, думали не дай бо’ якась міліція чи ще щось, і примовкали...” [5, 104].

Постать столичного Майстра, “великого письменника, з яким Миколі поталанило спілкуватися” [5, 101] поглиблює відчуття непотрібності, незначущості тубільного об’єкта в метрополії, спонукає його до прикрого усвідомлення власної творчої нереалізованості та меншовартості: “Дякуй долі, що ти й досі живеш на світі, он скільки геніїв пішло з життя молодшими за тебе, а ти ж не геній, скажи спасибі, що взагалі народився” [5, 100]. Тоді як київський текст “Ностальгії” формує образ пригнобленого митця, маргінала, засвідчує його безперспективність. Так, Майстер відчував “брак офіційної слави і звичайнісіньке безгрошів’я” [5, 101]; “Жив він у будинку без ліфта, в маленькій квартирі...”, у якій “на цілу сім’ю дві комірчини, старенькі меблі, <...> тісна кухня...” [5, 117-118]; “щовесни їздив садити картоплю” [5, 119]. Словом, жив, як типовий радянський інтелігент.

Нарешті, постчорнобильський синдром у романі В. Шкляра позначається на пам’яті романних героїв. Відомо, що Микола Погорілий мав “погану пам’ять на дати”. Часом йому здавалося, “що пам’ять у нього взагалі пропадає” [5, 111]. “Він часто напружував пам’ять, щоб згадати свого тата, але не міг...” [5, 142]. Батько приходив до Миколи з бабусиних розповідей “худеньким хлопчиком, виснаженим, змарнілим”, їв липове листя. Так, вкраплюється пунктирна розповідь про голодне батьківське дитинство, нереалізовані мрії, передчасну смерть: “А ще я думав про татів сад. Його нема. На тому місці, де він мав бути, так і лишилася трясовина (до речі, так Микола назвав свій кіносценарій, який залишився у шухляді. – О. К.). Але він є у мені” [5, 227]. Отже, ностальгійний мотив бездомності переплітається у тексті з мотивом забуття, безпам’ятства, амнезії особистої і національної. Наприклад, тубільні мешканці Сергій із родиною, Микола із сином, дід Мурмишка громадаються

біля вогнища ще й тому, що єдина в селі церква зруйнована, зберігся тільки фундамент (згадка про знакове для островитян місце).

Настася хоче забуття, бо все її дотеперішнє життя у Прип'яті відійшло в минуле, втратило сенс. Натомість тубільні пенсіонери дід Мурмишка та сусідська баба Марфа не грішать спогадами, бо отримують компенсації від влади. Перший, інвалід війни, як годиться, дістав "Запорожця". А вдова війни задоволена "пенсією 60 рублів, чималенькою, бо за Никодима доплачують, він офіцером був" і висилають справно поздоровлення з "войкомату на всі празники", "не забувають" [5, 140].

Відсутність багажу історичної пам'яті в тубільному міфі В. Шкляра, як уже згадувалося, заступає локальний ландшафт, заняття місцевих, які передаються з покоління в покоління, вкоріненість мешканців української периферії у свою землю. Приміром, Полісся, з якого походить Микола Погорілий, край, який "зачепило добре, проте (там. – О. К.) люди живуть своїми одвічними клопатами – порають городи, пасуть і доять корів, радіють, що пишно цвітуть сади, журяться, що немає дощів" [5, 124].

Усвідомити ж межі своєї землі (у тексті – "нашої землі"), не діткнутої впливом чужої цивілізації, допомагає героєві краєвид за вікном міжнародного поїзда, де польські містечка не відділені від українських пейзажів жодним видимим кордоном: "Зелений луг за вікном і... дядько косить траву. Наш, наш дядько! <...> у виляючій сорочці з темною плямою поту між лопатками... Ось де починається моя Батьківщина, моя земля, яка тримається, мов на китові, на оцьому дядькові-косареві" [5, 230]. Перебування всередині тубільного міфу вкотре проектує визначення "свого" простору через пам'ять первісну, топографічну, пов'язану з відчуттям місця, де суспільна група, за Л. Леві-Брюлем, відчуває містичний зв'язок з тією землею, яку замешкує [6, 241]. Власне, вона як одна з форм пам'яті демонструє духовне обличчя вигнанців, допомагає віднайти втрачену рівновагу, поєднати час, покоління, адже в її силовому полі людиною керує звичай.

Отже, тубільний міф у "Ностальгії" В. Шкляра концентрує у собі витіснену пам'ять поколінь, має компенсаторний характер для психіки маргінального об'єкта, враженого почуттям ресентименту, оголює простір колонізованої української культури, через актуалізовані радянські стереотипи зображення неімперських націй впроваджує дискурс, який, за словами Е. Томпсон, "проливає інше світло на пригноблених людей, місця, традиції, події та образи" [4, 312].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриценко О. Своя мудрість. Національні міфології та громадянська релігія в Україні. – К.: УЦКД, 1998. – 184 с.
2. Кононенко Є. Жіночий ідеал // *Нафиси української популярної культури* за ред. О. Гриценка. – К.: УЦКД, 1998. – С. 183-188.
3. Рябчук М. Імперія як дискурс // *Постколоніальний синдром*. Спостереження. – К.: "К. І. С.", 2011. – С. 15-40.
4. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2008. – 368 с.
5. Шкляр В. Ностальгія: Роман. – Харків: Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2014. – 256 с.
6. Levy-Bruhl L. Działania umysłowości prelogicznej // *Świat człowieka – świat kultury*. Antologia tekstów klasycznej antropologii pod red. Ewy Nowickiej i Małgorzaty Głowackiej-Grajper. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2009. – S. 230-246.
7. Taylor E. Cywilizacja pierwotna // *Świat człowieka – świat kultury*. Antologia tekstów klasycznej antropologii pod red. Ewy Nowickiej i Małgorzaty Głowackiej-Grajper. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2009. – S. 82-96.

Отримано 17 квітня 2015 р.

м. Краків (Польща)