

УДК 821.161.2:82-21; 82-223

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-3(55)-317-324

РАДЯНСЬКІ МІФИ ЯК ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПРОЕКЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

О. М. Павлова

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка;
01033, м. Київ, вул. Володимирська, 60;
тел. 0674934128; e-mail: olga_kutsa@ukr.net*

У цій статті автор розглядає процес декодифікації радянських міфів у н'єсі О. Погребінської «Осінні квіти» та Н. Ворожбит «Сон в салаті Олів'є або Раба хвоста». Автор зосереджує увагу на переосмисленні суспільно-політичних міфів тої доби, їхнього руйнівного впливу на процес самоідентифікації навіть у сучасному інформаційному просторі.

О. Погребінська у н'єсі «Осінні квіти» розгортає історію жінки, зануреної в патологічну ностальгію за радянськими часами. Головна героїня – Вілена – зациклена на розгадці смерті власної матері та її беззаперечному призвідці – Вікторі Миколайовичу – біологічному батьку та незмінному високопосадовцю.

Н. Ворожбит у сюжеті н'єси «Раба Хвоста або Сон в салаті Олів'є» через психологічні проблеми головної героїні – Марії (неможливість позбутися радянського минулого, що стало фактично її індивідуальністю) – оприявнює колоніальну свідомість цілого покоління, що виростило на зламі тоталітарної епохи.

Обидві героїні сприймають радянське минуле як власну індивідуальність. Фактично відстежено вживлення колективної історичної пам'яті в особисту, адже для жінок радянські слогани, гасла, поведінкові патерни стали їхньою власною органічною часткою буття. Вони склали власну особистість з типово-радянських пазлів ідеології та побуту. Отже відбулося заміщення індивідуальної пам'яті колективною.

У статті доведено, що однією з ключових ідентичностей радянських міфів було «щасливе дитинство». Художні образи Марійки та Вілени представляють сценарії поведінки дітей, прописані згідно з радянськими нормами. Водночас їхні спогади ілюструють психологічні травми дитинства, спричинені ідеологічною машиною та тоталітарною системою. Обидві жінки уражені образом «юного лєнінця», та прерогативною «щасливого дитинства», незважаючи ні на що.

Радянські міфи міцно закріпилися в колективній свідомості громадян колишньої комуністичної імперії. Навіть сьогодні вони продовжують продукувати квазіспогади про «щасливе дитинство», «правильну владу» та «справедливий устрій».

Ключові слова: пам'ять, міф, сюжет, постколоніальний дискурс.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Ф. Єйтс у роботі «Мистецтво пам'яті» (1966) наголошує, що головні чинники, які мають безпосередній вплив на пам'ять це простір і перформативність спогадів. Відтак, здатність самого процесу пригадування розгортатися як візуальна картина чи відбуватися як певне дійство зближує його з театральною виставою, що у свою чергу сприяє актуалізації колективної пам'яті та розширенню дискурсу історичної пам'яті у процесі її презентації на театральному кону.

У контексті нашого дослідження за вихідне положення щодо визначення «радянське» постає твердження О. Пронкевича, який пропонує його розглядати як «полікультурну пам'ять, сформовану в складних стосунках між імперською свідомістю, вираженням якої була «інтернаціоналістська» квазімарксистська ідеологія того, що називалося «радянським комунізмом» з одного боку, і свідомістю колонізованих народів з другого» [9, с. 245].

Метою статті є декодифікація радянських міфів у сюжетах п'єси О. Погребінської «Осінні квіти» та Н. Ворожбит «Сон в салаті Олів'є або Раба хвоста».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

О. Погребінська у п'єсі «Осінні квіти» розгортає історію жінки, зануреної в патологічну ностальгію за радянськими часами. Головна героїня – Вілена – зациклена на розгадці смерті власної матері та її беззаперечному призвідці – Вікторі Миколайовичу – біологічному батьку та незмінному високопосадовцю.

Драматург свідомо міфологізує постать цього чоловіка. Адже насправді про нього нічого невідомо – він монументальний символ радянського режиму, зітканий із постанов та приписів комуністичної партії. Упродовж всієї п'єси він жодного разу ніде не з'являється особисто. Про нього згадує Вілена: «Мій батько був великим комсомольським лідером. І він дуже любив мою маму, хоч у нього вже була дружина. Поки мама мною не завагітніла. Тоді він видав її заміж. За свого друга, який теж маму страшенно любив. Я росла, батько теж ріс. І раптом мамі набридло. В один момент набридло. Вона пригрозила здійснити скандал. Кохання переросло у ненависть. І я залишилася з татом. З другим татом. Удвох. (Піднімається). Просто мій перший тато дуже любив мою маму. А мама любила мого тата... першого. А тато-перший любив комсомол. І пережив їх усіх. (Пауза). А може, краще було б, якби мій перший тато не любив мою маму... єдину?» [8]. О. Погребінська у сюжеті п'єси «Осінні квіти» одночасно актуалізує версію самогубства та вбивства матері Вілени.

Співмешканець Вілени – Кость – дрібний держслужбовець Міністерства Х – вважає його ледь не напівбогом, оповитим таємницями ще того режиму, керівником, що зроблений неначе зі сталі, а в житті приймає лише раціональні рішення, без емоцій та сентиментів.

Н. Ворожбит у сюжеті п'єси «Раба Хвоста або Сон в салаті Олів'є» через психологічні проблеми головної героїні – Марії (неможливість побутися радянського минулого, що стало фактично її індивідуальністю) – оприявнює колоніальну свідомість цілого покоління, що виросло на зламі тоталітарної епохи.

Обидві героїні сприймають радянське минуле як власну індивідуальність фактично відстежуємо вживлення колективної історичної пам'яті в особисту, адже для жінок радянські слогани, гасла, поведінкові патерни стали їхньою власною органічною часткою буття. Вони склали власну особистість з типово-радянських пазлів ідеології та побуту. Фактично відбулося заміщення індивідуальної пам'яті колективно.

Але коли Марія намагається звільнитися від цього, то знову отримує готовий набір осучаснених типових фраз та поведінкових схем, властивих глобалізованому суспільству. У цій спільноті людей править реклама та задалегідь визначені норми краси, моди, популярності та успішності. У цій системі «нових» цінностей чітко регламентовані уподобання, навіть мрії та любов жінки, як не парадоксально, але вони детально описані на сторінках глянцевого журналу.

У п'єсі О. Погребінської батько Вілени чоловік епохи тоталітаризму, зроблений з іншого матеріалу ніж теперішні чиновники. Він наскрізь просякнутий ідеєю та непохитною вірою у справу, яку робить. Асоціація його життєвого кредо зі сталеву волею та міццю чоловічої статури не випадкова. На домінанті цього матеріалу в радянській ідеології наголошує Єжи Фаріно. Вчений вказує на асоціацію з іменем «вождя всіх часів і народів» та символічну конотацію самого металу як втілення непереможності радянського ладу та його економічної потужності. Дослідник апелює до візантійсько-християнської іконографічної традиції (сталеві обладунки як символ позбавленої чуттєвості чистої духовності), що власне «забезпечило світській сталі безконфліктний перехід з міфології до царини ідеологем зі значенням ідейної чистоти, відданості, стійкості, незворушності й тому подібним» [5, с. 227].

Він неодноразово приміряє на себе роль вершителя людських дол. Він вирішує кому і як жити. Вагомість Віктора Миколайовича визнають і сучасні управлінці, щоправда іронізуючи над його запізнілим відходом, бо помер би так років на 10 раніше «і в мавзолей міг би потрапити». Хоча поховальний ритуал в найкращих традиціях радянської поезики витримано: два автобуси співчуваючих товаришів і «говорильники», в прощальній промові яких неодмінно присутній нев'янучий і надихаючий пафос життя, що триває. Сюжети обох п'єс – це карнавал, де панують блазні у перевернутому світі ціннісних парадигм. Адже нереальним було саме порушення усталеного порядку у радянській системі. У драмі О. Погребінської «Осінні квіти» Він/Батько/Вбивця був утіленням цього незламного/правильного світу, тому, вочевидь, Вілена перетворює свій світ власну територію (квартиру) на місце вічного карнавалу. Де будь-

коли наступає Новий Рік, святкуються Дні народження, разом сусідять чоловік та коханець. Ця вистава блазнів триває, бо тут несправжній чоловік та коханий 2/коханець. Навіть убивство має декілька репетицій, набуваючи врешті ознак ритуалу.

Сва Томпсон стверджує, що «карнавальні пустощі і глузливі вшановування здавалися смішними мешканцям середньовічних міст, тому що вони означали тимчасове звільнення від правил, перекидали світ догори ногами ніби то руйнували все, що люди вважали справжнім порядком речей. Як зазначив Ернст Куртіус у середньовічній Європі існував топос «перевернутого світу», який був одним із головних інструментів середньовічного гумору. Цей топос був джерелом сміху з причин, яким пізніше дав визначення Кант у своїх роздумах про гумор як раптове перетворення напруженого очікування в ніщо» [10, с. 248].

Не менш фесричними є спогади Марійки про дитинство, проведене на районі Дарницького вагоноремонтного заводу. Це місце, де на пам'ять друзі дарують картинки з голими «дядьками і тьотьками на софі з піськами» [3].

Пам'ять жінки зосереджено у риб'ячому хвості, який раптово може почати вести «трансляцію» спогадів з минулого у найневідповідніший момент та впливати на прийняття нею рішень у теперішньому часі. Сучасний науковець О. Когут вважає, що «Риб'ячий хвіст – своєрідне психологічне «хвостосховище» на шляху до гармонійної та цільної людської особистості, де за словами головної героїні – Марійки – накопичуються всі сентименти, що відволікають її від успішного просування по життю» [6, с. 451].

Радянські міфи так само, як і будь-які інші, тісно пов'язані із символами, що дозволяють ідентифікувати сакральне і профанне в новій світоглядній парадигмі. Пам'ять жінок міцно закарбовує їх. Для Марійки це якась тужлива відсутність усього, тотальний дефіцит, одвічна тиснява простору, не зважаючи на те чи це квартира, житловий масив чи салон автомобіля. Навіть її мрії про будинок зі слоном, пантерою, конем та акваріумом замість стіни, радше схожі на хворобливі марення. Вілена ж навпаки в захваті від артефактів радянськості. Для неї в одному ціннісному ряді знаходяться цукерки «Мишка на Севере», самвидав, вбивство батьком матері та розпуск піонерської організації.

У розмові з Сашком Вілена обстоює радянські ціннісні норми соціальної поведінки. Жінка має власне уявлення про правильну/неправильну поведінку молодого покоління у сучасних реаліях. Її обурює відвертість хлопця, який хоче успадкувати квартиру в обмін на позитивний догляд за бабусею. В її уяві постає квартира на Печерську, де доживає віку на самоті, беззахисна та безпомічна мати трьох синів, котрі полягли на фронтах Другої світової війни. Це викликає доволі стійкі асоціації з радянським минулим, де таким людям безкорисно та самовіддано допомагають піонери чи тимурівці. Сашко суперечить їй

власною візією «нових українців», що прибули із того ж таки маргінесу, але вже покірних новому божку – долару. Врешті Вілена погоджується, що «всі відважні й безкорисливі герої, готові до скону тягати їм кефір, померли разом з піонерською організацією» [8].

Вілена завжди в стані пошуку правди та вибору. Її особиста травма пам'яті – втрата матері – проектується на травму цілого покоління. Як слушно зауважує сучасна дослідниця Н. Веселовська: «тенденцією до психологічної роздвоєності Вілени стає її балансування між двома батьками. Жінка називає себе Віленою Ісаківною, при цьому додаючи – росіянка. Таке уточнення стосується не лише її національної приналежності, але і внутрішнього заперечення через відсутність кровного зв'язку зі своїм «батьком-другим». Костя називає її Віленою Вікторівною. Це як два обличчя, які зазвичай змушена була мати людина в радянський час. Цей період виявив особливу «щедрість» до Вілени – нагородив її двома батьками. Навіть її ім'я, що символізує вождя комунізму В. І. Леніна обдуманно дібране драматургом і є відображенням радянської епохи» [2, с. 221]. Вілена визнає, що саме її покоління загублене, втрачене для людської цивілізації. Вони не здатні нічого творити і ніяк прилаштуватися до нових соціальних обставин. Це викривлений/кітчевий варіант покоління, що зростало без батьків, на противагу жінці, у якої їх було аж два, проте її життя від цього не стало кращим.

Промовляння вголос Віленою власного життєпису перед збентеженим юнаком постає як пародія на класичну автобіографію, що її вимагали у всіх радянських установах при прийомі на роботу. Незважаючи на відвертий стьоб, монолог жінки витриманий відповідно до структури цього ділового документа, містить дані особистого та кар'єрного плану, проте зумисне оминає головний пункт... народилася в сім'ї... Натомість акцентується на національності жінки та її закоріненості в столичній метрополії – киянка в п'ятому поколінні.

Вілена, повернувшись із просторів буремної молодості, де їй, хоч і позашлюбній дитині партійного керівника було значно більше доступно, аніж середньостатистичній радянській дівчині, фактично створює міні-модель тоталітарного суспільства на власний смак у межах своєї квартири. На відміну від Марічки, котра щиро ненавидить радянський ширнетреб, натомість заміщуючи його таким самим лише більш привабливим, але від того не менш порожнім стандартом сучасного глянцю та гламуру. Вілена замикається у примарному світі власних уподобань. Марія хоче вирватись у вільний простір, але їй заважає риб'ячий хвіст, котрий помітний і котрий росте. Ян Ассман у роботах «Культурна пам'ять» та «Проект історії пам'яті» виводить відмінність між «живою» комунікативною пам'яттю та символічною культурною пам'яттю. Визначає «живий» спогад такий, що притаманний лише трьом поколінням: діти – батьки – діди. Вказує на недовговічність 80-100 років його тривання [1, с. 12]».

Кожен зі спогадів є соціально маркований. Навіть дитячі спогади героїв про Новий рік мають доволі чіткі соціальні ознаки. Донька радянської партійної еліти пригадує «німецькі ялинкові фігурки на прищепках, лимонад за сім копійок і півники на палочках», тоді, як Кость, представник пролетаріату пам'ятає «картонні снігурочки, ситро і булочки з маком».

Нам імпонує твердження Ноні Гогохії, що «дитина є ключем, або кодом до розуміння всієї радянської цивілізації» [4]. Так однією з ключових ідентичностей радянських міфів було «щасливе дитинство». Художні образи Марійки та Вілени представляють сценарії поведінки дітей, прописані згідно з радянськими нормами. Водночас їхні спогади ілюструють психологічні травми дитинства, спричинені ідеологічною машиною та тоталітарною системою. Обидві жінки уражені образом «юного ленінця» та прерогативою «щасливого дитинства», незважаючи ні на що.

Сашко вважає, що Вілена та Кость «скалічені люди! Ви прожили життя в країні, де хіба що довжина не вимірювалася пляшками». [3] У взаєминах між ними відчутний поколінневий конфлікт. На його пафосні промови Вілена зауважує, що уже переживала аналогічні бунти покоління, коли сама вигукувала щось подібне «шістдесятникам». Це така радянська циклічність пам'яті спротиву поведінкових матриць, коли не хочеться бути «потрібним, корисним, чудовим», читати книжки та ходити в театр.

П. Нор обстоює думку про пам'ять як сакральне. «Пам'ять розташовує спогади у священному, натомість історія їх виганяє відтілює, роблячи їх прозаїчними... Пам'ять закорінена в конкретному, в просторі, в жесті, в образі і об'єкті. Історія не закріплена ні до чого, окрім тягlosti часу, еволюції та відношення речей. Пам'ять – це абсолют, а історія знає лише відносне. В серці історії працює деструктивний критицизм, націлений проти спонтанної пам'яті. Пам'ять завжди підозріла для історії, справжня місія якої полягає в тому, щоб зруйнувати та витіснити її. Історія це делегітимізація пережитого минулого» [7, с. 20]

Якщо Сашко це «дитя постперебудовне», вражене тотальною втомою від життя, то Кость «відповідальний» і переконаний, що без нього «замруть заводи, зупиняться поїзди, впаде ТУ-134 з піонерським загonom на борту»... [8]

Звертання Кості «Женщино!» – звульгаризовано радянське, знеособлене, це символ країни, де всі однаково «мужчини», «женщини», «товаріщі», максимум «гражданє». Аналогічно, як у спогадах героїні Н. Ворожбит – Марійки – всі навколо «дядьки» і «тьотьки», де навіть немає про що добре згадати, окрім спаленого першого купальника, коли життя у всіх однаково, наче у клонів віртуальної гри.

Марійку хвилює єдине запитання: «Як я зможу жити спочатку, якщо я все знаю наперед?» [3]. Свої спогади про дитинство вона порівнює із запором в голові, що не дає їй жити в реальності. Сучасна дослідниця М. Штогрин стверджує, що «в дійсності її свідомість структурують типові радянські ідеологеми та побут великого, але провінційного місця» [11, с. 24].

Радянські міфи міцно закріпилися в колективній свідомості громадян колишньої комуністичної імперії. Навіть сьогодні вони продовжують продукувати квазіспогади про «щасливе дитинство», «правильну владу» та «справедливий устрій».

Література

1. Ассман Я. Культурная память. Письменность, воспоминание и политическая идентичность в ранних цивилизациях / пер. с нем. М.М. Сокольской. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Веселовська Н.В. Тяжіння до психологічної смерті як наслідку постколоніальної травми (на матеріалі п'єси Олександри Погребінської "Осінні квіти"). *Studia metodologica*. 2014. Вип. 39. С. 219-223.
3. Ворожбит Н. «Сон в салаті Олів'є або Раба Хвоста». URL: <http://1576.ua/books/5197> (дата звернення 18.03.2019).
4. Кісельова Л. Література та ідеологія: ракурси бачення проблеми. Література та ідеологія: колективна монографія / наук. ред. та упоряд. В.П. Моренець. Київ: НаУКМА, 2017. 392 с. (с. 217-238).
5. Когут О.В. Психологічні ігри як симулякри справжнього в сюжетах сучасної української драматургії. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2011. Вип. 25. С. 449-454.
6. Нор П. Франція – пам'ять. Санкт-Петербург.: Издательство Санкт-Петербург. ун-та. 328с.
7. Погребінська О. «Осінні квіти» URL: http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/pogrebinska_osinni. (дата звернення 18.03.2019).
8. Пронкевич О. «Ідеальний читач» едічки-нацбола. Література та ідеологія: колективна монографія / наук. ред. та упоряд. В.П. Моренець. Київ: НаУКМА, 2017. 392 с. (с. 239-261).
9. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Пер. з англ. М. Корчинської. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.
10. Штогрин М.В. Дискурс міста у сучасній українській драматургії. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2015. – (4 (82)). С. 24-27.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 14.02.2019 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Салигою Т. Ю.*

**SOVIET MYTHS AS A POSTCOLONIAL PROJECTION
OF HISTORICAL MEMORY****O. M. Pavlova**

*Taras Shevchenko National University of Kyiv;
01033, Kyiv, Volodymyrska Str., 60;
ph. 0674934128; e-mail: olga_kutsa@ukr.net*

In this article the author studies the process of decoding Soviet myths in the play "Autumn Flowers" by O. Pohrebinska and "A Dream in a Olivier's Salad or the Tail Slave." By N. Vorozhbyt. The author focuses on rethinking of the social and political myths of that era, their devastating impact on the process of self-identification, even in today's information space.

O. Pohrebinska in the play "Autumn flowers" unfolds the story of a woman, who is immersed in the pathological nostalgia for the Soviet times. The main character – Vilena – is fixated on the unraveling of her own mother's death and the man, who caused it – Victor Mykolajovych – and who is her biological father and unchanging bureaucrat.

In the plot of the play "A Dream in a Olivier's Salad or the Tail Slave" N. Vorozhbyt captures the colonial consciousness of an entire generation that grew up on the collapse of the totalitarian epochs through the psychological problems of the main character – Mariia (the inability to get rid of the Soviet past, which became in fact her personality).

Both heroines view the Soviet past as their own individuality. The injection of collective historical memory into personal one has been traced, because Soviet slogans, mottos and behavioral patterns have become the organic part of being for those women. They made up their own personality from the typical Soviet ideological puzzles and way of life. In fact, individual memory has been replaced by collective memory.

The article proved that one of the key identities of Soviet myths was "happy childhood". The artistic images of Mariyka and Vilena represent the scenarios of children's behavior, prescribed in accordance with Soviet norms. At the same time, their memories illustrate the psychological traumas of childhood caused by the ideological machine and the totalitarian system. Both women are amazed by the image of the "young Leninist", and the prerogative of a "happy childhood", no matter what.

The Soviet myths are firmly anchored in the collective consciousness of the citizens of the former communist empire. Even today, they continue to produce quasi-memories about "happy childhood", "right authority" and "just order".

Key words: *memory, myth, plot, post-colonial discourse.*