Марія
Шимчишин

ГЕОГРАФІЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Географії ідентичності в художній прозі початку XXI століття

Марія Шимчишин

ГЕОГРАФІЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Монографія

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2020

УДК 821.111-3”20”.09:[81’42’373.21/.22:1]
Ш 61

Рекомендовано до друку ухвалою вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 8 від 23 листопада 2020 року)

Рецензенти:
Валігура Ольга Романівна, докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри східної філології Київського національного лінгвістичного університету;
Мірошниченко Лілія Ярославівна, докторка філологічних наук, доцентка, завідувачка кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шимчишин Марія
Ш 61 Географії ідентичності в художній прозі початку XXI століття : монографія / Марія Шимчишин. — Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2020. — 148 с.

ISBN 978-966-638-343-6

В основі монографії дослідження наукових рефлексій про різні виміри ідентичності — расової, гендерної, класової та етнічної. Розглянуто проблему художнього оприявнення географії в художньому дискурсі. Теоретичне підґрунтя наукової праці становлять напрацювання Е. Соджи, Ф. Джеймісона, Ю. Габермаса, С. Беста, В. Б. Майклза, К. Воррена, Т. Адорно, Ж. Дериди та інших дослідників стосовно проблем простору й ідентичності. Монографія охоплює широкий філософський та соціологічний теоретичний дискурс, а також романи XXI століття, у яких вербалізовано ідентичнісні пошуки людини постмодерної доби, серед яких твори П. Еверетта, Е. Джоунза, М. Хаміда та інших.

Для літературознавців, культурологів, філософів, студентів гуманітарних факультетів, а також усіх, хто цікавиться проблемою ідентичності в літературі.

УДК 821.111-3”20”.09:[81’42’373.21/.22:1]

ISBN 978-966-638-343-6

© Шимчишин Марія, 2020
© Видавничий центр КНЛУ, 2020
© Борисенко Ольга, обкл., 2020

Зміст

Вступ 7

Розділ 1. Топографії та ідентичності в сучасній гуманітаристиці..... 9

Турбулентності ідентичності: від мозаїки мультикультуралізму до ризоми транскультуралізму ... 11

Ідентичність культури доби пізнього капіталізму. Варіант Фредріка Джеймісона..... 21

Третій простір — новий локус постмодерної ідентичності..... 29

Расові та пострасові ідентичності 36

Розділ 2. Наративні ідентичності у прозі XXI століття... 49

Спроба й фіаско детериторіалізації расового Іншого (роман Персиваля Еверетта «Стирання»)..... 51

П'ятдесят відтінків лазуриту: роман Персиваля Еверетта «Так багато синього…» 64

Темношкірий як «соціальний експеримент»: роман Майкла Томаса «Пропащий»..... 75

Замовчана історія в романі Едварда Джоунза «Відомий світ»..... 99

Повернення додому як шлях віднайдення себе: роман Мохсіна Хаміда «Названий фундаменталістом» ... 112

Література 130

Покажчик імен 139

Summary 145

Вступ

Географія та ідентичність, що становлять серцевину цієї книжки, визначали рух гуманітаристики XX століття. Експеримент модерністів із часом та історією став своєрідним завершальним етапом замилування цими категоріями, натомість далі увага змістилася на простір, географію, локус, територію та місцевість. Водночас спостерігаємо глибоку зосередженість на колективній та індивідуальній ідентичності, на прагненні індивідуума вербалізувати свою окремішність та самовизначитись. І цей перетин самості та географії у XX столітті набув особливого характеру, що забарвлений процесами глобалізації, реаліями доби пізнього капіталізму, пануванням всесвітнього капіталу, глобальними ринками праці, стрімким розвитком культурної індустрії, поширенням інтернету та цифрової трансформації.

Видається, що втрата зв'язку людини з рідною місцевістю, краєм, обумовлена вимушеною трудовою міграцією, подорожами, які стали доступними завдяки послабленню візових режимів, чи переходом у віртуальний світ, загострює потребу локалізації себе у просторі, прагнення встановити свою точку відліку, від якої розпочинається рух і до якої за потреби завжди можна повернутися після тривалого блукання в пошуках кращої долі, насолоди або ж нового знання.

Флюїдність та нестабільність сучасної географії, коли стираються кордони, перепони, межі та відбувається надкомпресія простору у віртуальному вимірі, спричинюють зворотне бажання людини знати межі свого світу і розуміти своє місце у світі загалом. Звідси маємо інтенсифіковане прагнення суб'єкта до самовизначення. Сьогочасний ментальний зсув, що розпочався із децентрування модерніст-

ського суб'єкта, охоплює розпорошення індивідуума в різних локусах, його опросторовлення в різнохарактерних типах простору: віртуальному, фізичному та уявному.

З іншого боку, актуалізація уваги до простору і його переосмислення зумовлені тривалим розвитком ідентичнісних, діаспорних та міграційних студій. Адже першочергове значення для них мають місця походження, території, кордони та місця пам'яті. Масова (ре)територіалізація, кажучи словами Жиля Делеза, дала можливість постмодерному індивідууму не просто дистанціюватися від питомого місця, але обдумати й оцінити його значення для власного становлення і світосприйняття. Осягнути, чим ми завдячуємо тому локусу, з якого походимо, і як він формує нашу інакшість. Інакшість, яку ми відчуваємо з першим подихом на чужині. У цій феноменологічній площині маємо одвічне питання зв'язку людини з локусом.

Водночас сьогочасна множинна реальність розширює саме розуміння простору — до фізичного чи уявного долучається ще й гіперреальність, віртуальність, дискурсивність, гібридність, які руйнують традиційне бінарне тлумачення обширу. Така парадигмальна зміна позначає відхід від лінійного, застиглого, пасивного типу простору до ризоматичного, багатоликого, формотворчого та змістотворчого. Сьогодні вже зрозуміло, що простір не містить, а формує нашу свідомість, тілесність, мовлення, смаки й поведінку. Його ж багатоликість, багатоформатність і багаторівневість спричинюють своєрідне розпорошення суб'єкта, його одночасну присутність у кількох локусах.

В основу монографії лягли попередні дослідження авторки [8–13], що висвітлюють філософські та соціологічні теорії ідентичності на матеріалах романів початку XXI століття.

Розділ 1

Топографії та ідентичності в сучасній гуманітаристиці

Турбулентності ідентичності: від мозаїки мультикультуралізму до ризоми транскультуралізму

Реальна й віртуальна мобільності становлять невід'ємну рису сучасного світу, що характеризується вибагливою взаємодією культур. Гіперрухливість суспільства пізнього капіталізму зумовила переосмислення епістемології низки засадничих понять, зокрема ідентичності та культури, що все частіше розуміються у параметрах флюїдності, плинності та постійної трансформації. Сьогодні цілком правомірно говорити про те, що культури не уособлюють певні оази чи острови, які піддаються точним описам та визначенням або ж обмежуються певними локусами. Радше мова йде про *метакультурні* реальні й уявні обшири, в координатах яких окремий індивід має змогу вийти за межі етнічних, расових, гендерних, ідеологічних рамок, має змогу звільнитися від тиску традиції рідної чи набутої культур.

Часова і просторова компресія періоду постмодернізму забезпечила умови, в яких людина осягає власну сутність через занурення у спадщину усіляких традицій, через детериторіалізацію себе зі знайомого обширу та ретериторіалізацію в обшири маловідомі. З іншого боку, індійський антрополог Арун Аппадурай[1] наголошує, що фетишизація електронних медіа та їхня доступність спричинює процеси анексії глобалізованого світу, все інтенсивніше маніфестування локального в контексті позірного панування режиму глобальності. Сьогодні детериторіалізовані суб'єкти міграційних рухів відрізняються від (добровільно / примусово)

[1] Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis : U of Minnesota P, 1996. 229 p.

переміщених минулих десятиліть чи епох тим, що мають змогу продовжувати перебувати в медійному просторі покинутої реальності й культури.

Транскультурна сутність глобалізованого світу, що охоплює і можливості вільних переходів від однієї ідентичності до іншої, і все глибшу трайбалізацію колективностей на фоні їхнього вимушеного підпорядкування законам постіндустріального капіталізму, спричинила колапс людського відчуття належності до єдиної внутрішньо гомогенної спільноти. Сьогочасна суспільно-культурна ситуація проблематизує такі традиційні категорії, як мігрант, вигнанець, чужинець, експатріант, діаспора, якими ряснів філософсько-літературний дискурс другої половини XX століття. Переоцінений та переосмислений в останній третині XX століття транскультуралізм відкриває усе розлогіші обшири для критики таких популярних / панівних ідеологій, як націоналізм, постколоніалізм, мультикультуралізм, глобалізм та космополітизм.

У парадигмі транскультуралізму ревізується один із багатьох концептів ідентичності, що становив домінантну ідеологему націоцентристських політик. Едвард Саїд писав: «Усі націоналістичні культури дуже залежать від концепції національної ідентичности, а націоналістична політика є ідентичнісною: Єгипет для єгиптян, Африка для африканців, Індія для індійців і так далі»[1]. Відомо, що створення наційдержав упродовж XVIII–XIX століть спричинило есенціалізацію національної ідентичності, яка значною мірою здійснювалася коштом поглинання етнічних та інших меншин. З цього приводу Монсерат Ґібернау зазначає: «Національна держава традиційно спирала свою легітимність на ідею, що вона репрезентує націю, незважаючи на той факт, що держава, тільки-но поставши, мала здійснювати процеси побудови нації, спрямовані на примусову куль-

[1] Саїд Е. Культура й імперіалізм ; пер. з англ. Київ : Критика, 2007. С. 371.

турну і мовну асиміляцію своїх громадян»[1]. На відміну від есенціалістської риторики націоналізму, парадигма транскультуралізму оспорює фіксованість, обрамленість понять ідентичності й культури та увиразнює їхню невіддільність від політики творення нації-держави.

Транскультуралізм містить окремі аспекти транснаціоналізму. Джеймс Кліфорд пояснює унікальність транснаціональної суб'єктності «фактичною локалізацією *тут* та одночасно солідарністю і зв'язком із залишеним *там*» (курсив мій — М. Ш.)[2]. При цьому тамтешність уособлює не якийсь конкретний локус чи націю, а радше зв'язок із чимось просторово віддаленим, що впливає на тут-буття. Множинна локалізація та трансгресія реальних чи уявних кордонів і є тим спільним знаменником, що поєднує транскультуралізм із транснаціоналізмом.

Окрім того, транскультуралізму властива відмова від традиційної прямої залежності культурної ідентичності від національної, що сприяє зміщенню фокусу з колективних ідентичностей на одиничні, індивідуальні самості. У такому разі людина сама обирає самість із доступних їй міріад. Доречна тут думка Михаїла Епштейна, який наголошує: «транскультура пропонує універсальну символічну палітру, з допомогою якої ми самі створюємо власні промовисті портрети»[3]. Успіх цього творчого процесу значним чином залежить від уміння дистанціюватися та детериторіалізуватися, від готовності до блукання просторами інших культур і традицій.

---

[1] Ґібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Темпора, 2012. С. 84.

[2] Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988. P. 132.

[3] Epstein M. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // American Journal of Economics & Sociology 68.1. 2009. P. 334.

Вагомої уваги заслуговує і співвіднесеність транскультуралізму з мультикультуралізмом. Сьогодні стає очевиднішим той факт, що на зміну ідеології мультикультуралізму, яка мала сильну прив'язку до поняття ідентичності (расової, національної, етнічної чи діаспорної), приходить транскультуралізм, що пропонує нестабільність та ризоматичність. Іншими словами транскультуралізм дозволяє подолати той культурний сепаратизм, замкнутість, стратифікацію та детермінованість ідентичності дискурсом автентичності, що стали базовими для мультикультуралізму. Культурний тоталітаризм, що ув'язнює індивідуума чи окрему спільноту в конкретно визначеній традиції, змінюється розумінням культури як дискурсу, що звільняє нас від будь-яких зашореностей чи прив'язок. Щодо цього Михаїл Епштейн наголошує: «Культура має будь-яку цінність лише у тому випадку, якщо дозволяє нам стати дисидентами та утікачами від нашої природи, статі, раси чи віку»[1].

Мультикультурна риторика про *толерування, визнання, пошанування та коректне* ставлення часто-густо не дає достатньо алгоритмів для дій, які б запобігали радикалізації відмінностей, поглибленню відчуженості між різними (класовими, етнічними, расовими та ін.) групами, укріпленню кордонів, заснованих на тих чи інших відмінностях, з одного боку, а з іншого — для дій, які б заохочували розпізнання мозаїчності епістемологічного статусу ідентичності, його ґрунтованості на взаємопроникненні та синкретизації найнесподіваніших типів парадигм. Серед багатьох критиків мультикультуралізму варто покликатися на твердження Енн Філліпс, яка у праці «Мультикультуралізм без культури»[2] стверджує: «мультикультуралізм видається не визволителем культури, а гамівною сорочкою культури, яка

[1] Epstein M. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // American Journal of Economics & Sociology 68.1. 2009. P. 342.

[2] Phillips A. Multiculturalism without Culture. Princeton University Press, 2009. 216 p.

змушує тих, хто прописані як члени культурної меншини, відповідати режиму автентичності, і таким чином не дає їм можливості перетинати культурні кордони, переймати культурні впливи, визначати та перевизначати себе»[1]. Водночас власне мозаїчність функціонує як ключова ідеологема транскультуралізму. Як наголошує один з дослідників (Жиль Дюпуї) «Транскультуралізм не обмежується двома культурами, що намагаються визначити, які ж відмінності між ними існують.

Транскультуралізм відбувається там, де принаймні дві, а іноді три і більше культур — не просто перебувають у діалозі, а беруть участь у глибшому та часто суперечливому процесі, під час якого відбувається осяяння, розуміння та безперервне переутвердження ідентичності. Основна мета — трансформація ідентичності через довгі, напружені та часто болісні перемовини з іншим»[2]. Відтак сьогодні транскультуралізм постає як найефективніша ідеологія доби глобалізованого фінансового капіталу та як оптимальний формат людського спілкування і порозуміння у геополітичному проєкті під назвою «глобальне село».

Слушно наголосити й на тому, що просте протиставлення мультикультуралізму та транскультуралізму видається невиправданим, хоч і досить частим у сучасній гуманітаристиці. Натомість варто розглядати останній як логічне продовження та розвиток першого. Адже беззаперечно те, що мультикультуралізм *максимально увиразнив* факт існування усіляких можливих типів людських колективностей та необхідність їхнього пошанування. Тепер же риторика транскультуралізму спрямована на *розпізнання / виявлення в індивідуальній чи колективній самості задекларованих чи прихованих рис Іншого* і зрештою до усвідом-

[1] Phillips A. Multiculturalism without Culture. Princeton University Press, 2009. P. 14.

[2] Dupuis G. Transculturalism and écritures migrantes // History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian / Ed. Reingard M. Nischik. Rochester : Camden House. P. 501.

лення того факту, що будь-яка самість є містилищем усіляких можливих досвідів. За, на перший погляд, спрощеним переходом від *мультикультурного пошанування до транскультурного розпізнання*, себто до «бачення в собі Іншого», криється новий спосіб осмислення дійсності, шлях подолання напруги між різними групами людей, який передбачає уникнення будь-якого типу ієрархічності, дезінтеграцію колективностей, культур, дискурсів влади та знання. У цьому контексті Вен Бегамудре наголошує на тому, що транскультуралізм утверджує думку про те, що між різними культурами відбуваються процеси постійних змін та еволюцій, і що зрештою ми перестаємо бути індоканадцями чи українськими канадцями, ми просто люди. Важливо й те, що представники транскультуралізму декларують й імплементують ідею децентралізації культур.

Транскультура та транскультурність суттєво розширюють не лише горизонти мультикультуралізму, а й постколоніалізму, в лоні якого вони формувалися. Насамперед це проявляється в подоланні бінарної логіки та опозицій типу свій / чужий, центр / маргінес, імперія / колонія. Зокрема, Вольфґанґ Велш переосмислює постколоніальну версію транскультурності, що переважно зводилася до культурної гібридності та креолізації, ґрунтованих на підпорядкуванні колонізованих. Він наголошує на праві й потребі людини бути вільною від будь-якої конкретної культурної формації, бути незалежною від наперед заданої ідентичності й мати право самій обирати простір тожсамості. В. Велш підкреслює необхідність усвідомлення взаємопроникнення усіх можливих культур. «Мова йде про переустановлення нашого внутрішнього компасу: подалі від надзвичайної зосередженості на полярності свого й чужого до уважного при-

дивляння до того, що є спільним та єднальним, коли ми натрапляємо на незнайоме нам»[1].

Привертають увагу і відмінності між транскультуралізмом та космополітичною природою глобалізаційних процесів. З цього приводу М. Епштейн роздумує: «Космополіт, громадянин світу, стверджує, що належить безпосередньо і одночасно до усього людства, ігноруючи при цьому етнічні, расові та інші відмінності. Натомість транскультурна особистість визнає власну *закоріненість* у певній культурі, але не прив'язується до неї» (курсив мій — М. Ш.)[2].

Транскультуралізм охоплює орієнтацію на *самодистанціювання*, самоусунення від будь-якої наперед заданої ідентичності та *самокритичність* до будь-якої визначеної самості. На нашу думку, варто осмислювати транскультуралізм не як просте розпорошення чи дисемінацію різних культур у багатокультурний онтологічний статус окремого індивіда, а як шлях відходу від будь-яких есенціалістських визначеностей самості, як панoптичну візію на такі конструкти, як традиція, канон, раса, нація та інші.

Розширення вузького потрактування транскультуралізму як розсіювання культур та виявлення зерен такого розсіювання в окремих індивідах чи художніх артефактах видається ефективним через інкорпорування транскультурності в турбулентність *постпозитивістського реалізму.* Точки їхнього перетину (транскультуралізму та постпозитивістського реалізму) локалізуються, з одного боку, в осмисленні ідентичності, конкретно в усвідомленні того, що самість є конструктом, спродукованим різними типами ідеологічних дискурсів, а відтак політично, онтологічно та епістемологічно лімітованим. Ба більше, в її основі від початку закладено превалю-

[1] Welsch W. Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World / Ed. Mike Featherstone and Scott Lash. London : Sage, 1999. P. 202.

[2] Epstein M. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // American Journal of Economics & Sociology 68.1. 2009. P. 346.

вання одного типу досвіду. З іншого боку, вербалізується потреба реактуалізувати й перевинайти ідентичність, тобто відійти від її постмодерністського заперечення.

Один із представників постпозитивістського реалізму Сатія Моганти критикує есенціалістську ідею ідентичності, відповідно до якої колективна чи індивідуальна самість стабільна та відносно незмінна, оскільки ґрунтована на спільному досвіді. Конкретно на досвіді людей, з якими ми себе ототожнюємо (колективно чи індивідуально) або змушені ототожнювати. Про небезпеку узагальнень у політиці ідентичності застерігає й Ентоні Аппія. Зокрема, в коментарі до праці Ч. Тейлора «Політика визнання» він наголошує, що потрібно бути обережними з огульними категоріями на кшталт гендер, етнічність, раса чи сексуальність. Адже те, що «підходить одній людині, не завжди підходить для всіх»[1].

Теоретики постпозитивістського реалізму оспорюють також і постмодерністську теорію ідентичності, в параметрах якої визнається сфабрикованість та сконструйованість ідентичності як такої, а також необхідність відмови від неї взагалі. Як відомо, у постструктуралістському контексті самість — лише фікція мови, гра дискурсів та містифіковане поняття. Цей підхід до самості відповідає загальному постмодерністському епістемологічному скепсису та підозрі і навіть ворожості до будь-якого типу нормативності чи універсалізму. Постструктуралістська проблематизація об'єктивності будь-якого знання чи досвіду спричинила критику поняття «ідентичності».

Осмислюючи набутки постструктуралізму, Паула М. Л. Моя відзначає: «Замість того, щоб питати про те, як ми знаємо, хто ми є, представники постструктуралізму стверджують про те, що ми не можемо знати взагалі (*оскільки знання сконструйовані — М. Ш.*), замість того, щоб досліджувати

[1] Appiah A. Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Production // Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition. P. 151.

природу (сутність) самості, вони (*постструктуралісти* — М. Ш.) радше визнають, що її нема взагалі»[1].

Повернення до ідентичності або ж її перевинайдення тут же актуалізує два інші важливі пласти, а саме об'єктивної реальності та досвіду. На відміну від переконань суб'єктивістів послідовники постпозитивістського реалізму наполягають на тому, що реальність існує незалежно від суб'єкта. Однак питання полягає в тому, чи можемо ми пізнати її. Оскільки ж і досвід, і конкретні знання соціально сконструйовані, то отримати «чисті» знання про реальний світ неможливо. Адже, за словами Річарда Рорті, ми живемо за конвенціями соціальних угод. Саме суспільна угода і є «правдою», в яку ми віримо. За цією ж логікою ідеал об'єктивності замінено ідеалом солідарності. Про залежну епістемологію будь-якого знання пише і Гіларі Путнам: «ми не можемо знати світ "як він є"»[2].

Водночас таке знання не є необхідним (бо це знову ж приведе до боротьби ідеологій), продуктивним залишається власне процес наближення до непізнаваної реальності. І він (процес) передбачає зіставлення соціально сконструйованих, ідеологічно залежних, соціально містифікованих досвідів. Адже досвід завжди обумовлений структурами влади та ідеологічними дискурсами. С. Моганти підкреслює: «Наші досвіди ніколи не мають самоочевидних значень, оскільки почасти вони теоретизовані і наш доступ до найпотаємніших особистих почуттів залежить від соціальних наративів, парадигм та навіть ідеологій»[3].

[1] Reclaiming Identity : Realist Theory and the Predicament of Postmodernism / by P. M. L. Moya (ed.), M. R. Hames-Garcia (ed.). University of California Press, 2000. P. 6.

[2] Putnam H. Words and Life / ed. James Conant. Cambridge, MA, 1994. P. 76.

[3] Mohanty S. Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics. Cornell University Press, 1997. P. 12.

Повертаючись назад до перехресть транскультуралізму та постпозитивістського реалізму, відзначаємо їхню реактуалізацію ідентичності і визнання її епістемологічної ваги. Ідентичність становить підґрунтя нашого світорозуміння та світоосмислення. Наша здатність та готовність розпізнавати у власній самості впливи і ідеологічних структур, і присутність Інших є запорукою безкінечного наближення до того, що в лексиконі постпозитивістського реалізму, означене як непізнавана реальність.

Ідентичність культури доби пізнього капіталізму. Варіант Фредріка Джеймісона

Актуальність праці Фредріка Джеймісона «Постмодернізм, або Культурна логіка пізнього капіталізму» полягає у спробі осмислити культурну домінанту кінця XX ст. і визначити її обумовленість економічною системою постіндустріального капіталізму. Автор наполягає на необхідності залучити поняття «культурної домінанти», оскільки не уся мистецька продукція другої половини XX ст. відзначається постмодерністською естетикою. Домінанта легітимізує та дає простір для прописування інших творчих парадигм. Дослідник пов'язує постмодернізм з економічною ситуацією пізнього капіталізму, що функціонує не за законами класичного капіталізму, де визначальними є промислове виробництво та класове протистояння. Натомість за умов пізнього капіталізму з усепроникним мультинаціональним капіталом напівавтономний статус культури руйнується, що водночас зовсім не означає її зникнення, «…навпаки, — підсумовує Ф. Джеймісон, — усе в нашому соціальному житті стало культурою»[1]. Подальший розвиток цієї думки увиразнює іманентну, але ще недостатньо усвідомлену рису постмодернізму: йдеться про те, що руйнування часткової автономії культури, про яку говорив Герберт Маркузе у праці «Афірмативна природа культури»[2], унеможливило існування контркультури будь-якого типу.

[1] Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 47–48.

[2] Marcuse H. One Dimensional Man. London : Sphere, 1986.

Будь-який бунт «якимсь чином таємничо обеззброюється і реабсорбується системою, частиною якої він є, а отже, не має змоги дистанціюватися від неї»[1].

Подібну думку висловлюють й інші дослідники постмодернізму, зокрема, ті, хто застановляється над проблемою поразки потужних громадянських рухів від середини XX ст. Наприклад, В. Бен Майклз вербалізує цю ж ідею, коли стверджує, що сучасна політика ідентичності підтримується і фінансується, щоб змістити увагу з економічного зубожіння бідних на пошанування культурної різноманітності. «Афірмативні дії, в основі яких лежить питання раси, насправді виконують функцію хабара, що багатії дають задля того, щоб бідні мовчали і не звертали увагу на економічну несправедливість»[2]. Звідси, стверджує В. Бен Майклз, сьогодні маємо численні фінансування найрізноманітніших заходів на пошанування культурного розмаїття, адже для великих фінансових компаній вигідніше давати гроші на підтримку культурних проєктів меншин, аніж визнати економічну нерівність та потребу перерозподілу матеріальних благ. Отож, втрата можливості існування контркультури чи хоч якоїсь автономії культури в період пізнього капіталізму відбувається через апропріацію великим капіталом будь-яких зародків протесту чи інакомислення. Причому через його мультинаціональну природу таке привласнення відбувається повсюдно. Суголосно Герберт Маркузе у праці про одновимірну людину наголошував, що індустрія культури, прагнучи прибутків та одноманітності, позбавляє «справжню» культуру її життєво необхідної функції — здатності висловлювати «велику відмову». «Автентична культура» у часи комерціалізації усіх сфер життя перетворюється на предмет купівлі-продажу.

[1] Marcuse H. One Dimensional Man. London : Sphere, 1986. P. 49.
[2] Michaels W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Metropolitan Books, 2006. P. 8.

Варто принагідно згадати невід'ємне від постмодерну поняття «симулякр». Потуги будь-яких афірмативних акцій чи спротивів одразу привласнює великий капітал і вони стають такими лише на позір, формуючи фальшиву свідомість того, що спрямовані на досягнення справедливості. Відповідно, у період пізнього капіталізму протест замінено симулякром протесту. У такій ситуації зникає властиве для раннього та зрілого капіталізму ідеологічне протистояння, що сьогодні замінене бізнес-інтересами фінансових еліт. Тип «одновимірної людини» (Герберт Маркузе) є панівним для сучасності, а культурна індустрія, своєю чергою, перешкоджає індивідууму вийти за межі традиційного мислення.

У час постмодернізму руйнується розмежування між культурним та економічним, між базою та надбудовою, відтак виникають нові надбудови з новою динамікою. Культурні практики тісно пов'язані з бізнесом чи політекономією. За умов глобального капіталізму культурне виробництво є складовою загального товарного виробництва. «Неймовірна економічна гонитва за виробництвом свіжих версій усе нових і нових товарів (від одягу до літаків) з усе більшим і більшим товарообігом вимагає сьогодні суттєвого підвищення структурної функції та позиції естетичних новотворів й експериментів. Підтримка на усіляких інституційних рівнях найновішого мистецтва, починаючи від фундацій та грантів до музеїв та інших форм опікунства, виправдовується економічними потребами»[1]. Культурне виробництво сьогодні орієнтоване на культивування образу чи симулякру і на їхнє безнастанне оновлення. Власне воно визначається законами товарного виробництва і становить домінантну ознаку постмодернізму.

Умови сучасного культурного виробництва породжують основну відмінність між модернізмом та постмодернізмом.

[1] Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 4.

Хоч характерні риси естетики модернізму інтенсивно оприявнені і в постмодернізмі, проте соціальна функція цих двох рухів відмінна.

Модернізм — потужний протест проти вікторіанства, оксидентальної традиції, епістемології, історичного поступу та естетики, реалізований, зокрема, за допомогою епатажу, радикального бунту / експерименту чи просто скандалу. Водночас мистецтво постмодернізму залежне від капіталу, від матеріального виробництва, і звідси будь-який бунт, естетична інновація чи експеримент, як зазначалося вище, одразу привласнюється індустрією, запускається на конвеєр масового виробництва. Тобто експеримент чи інновація це не те, що лякає, бентежить або викликає громадський спротив (як це було властиве модерністській епосі), отже, провокує до роздумів чи проблематизує системи, а те, що своєю новизною приносить прибуток і породжує фальшиву свідомість творення нового.

В умовах постмодернізму засвоєння нового акселероване економічною вигодою, індустрія культури миттєво привласнює нові мистецькі проєкти і запускає їх у масове виробництво (на відміну від модернізму, що був інституціалізований та канонізований лише від середини XX ст.). Таке раптове без випробовування часом засвоєння експериментів диктується умовами ринку, що потребує постійної мінливості культурного продукту. Відтак культура як відносно не надто комодифікована царина до періоду пізнього капіталізму сьогодні уподібнюється до конвеєрного виробництва.

Наступний важливий момент праці «Постмодернізм, або Культурна логіка пізнього капіталізму» полягає у влучному визначенні домінанти сучасної культурної доби, або «панівної норми», а саме — «згасання афекту» (the waning of affect). Для ілюстрації Ф. Джеймісон порівнює два відомі твори: канонічний взірець модернізму — «Черевики» Вінсента ван Гога та приклад поп-арту Енді Воргола «Туфлі, запорошені діамантовим пилом». Картина В. ван Гога, від-

значає Фредрік Джеймісон, не буденна декорація, а мистецький твір, що є «симптомом ширшої реальності» або одним з її варіантів. Водночас твір Енді Воргола не промовляє до реципієнта, більше того, «це просто випадкова колекція мертвих об'єктів». Якщо, споглядаючи модерністське полотно, реципієнт може відтворити в уяві широку канву життя селянина, який носив зображені черевики, то мертві предмети постмодерністської картини ще раз засвідчують «споживацький фетишизм пізнього капіталізму», увиразнюють постмодерністську поверховість та насиченість симулякрами.

«Згасання афекту» — іманентна риса естетики постмодернізму, що, своєю чергою, зумовлена видозміною постмодерністського суб'єкта, децентралізацією автономного буржуазного «еґо». Ф. Джеймісон зазначає, що «колишній централізований суб'єкт періоду класичного капіталізму та нуклеарної сім'ї розчинився в сьогочасному світі організаційної бюрократії»[1]. Кінець існування буржуазної індивідуальності позначає серед іншого, «наприклад, кінець стилю, у сенсі унікальності та індивідуальності, кінець індивідуального творчого штриха»[2]. Звільнення постмодерної суб'єктності від нав'язливої модерністської стурбованості (anxiety) та невротичності спричинило зникнення індивідуалізованих почуттів. Яскравий приклад творчість Енді Воргола, що уособлює поєднання комерції та мистецтва. Постмодерне мистецтво зрікається надто пошанованої модернізмом ідеології стилю. Відтак широкої популярності набуває пастиш, що імітує своєрідність чужого стилю і представляє точне копіювання, позбавлене, на відміну від пародії, «сатиричного імпульсу чи сміху». Пастиш — це «порожня пародія», імітація мертвих стилів та мов[3].

[1] Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 15.
[2] Ibid.
[3] Ibid. P. 17–18.

«Згасанням афекту» пояснюється і поступова нівеляція модерністського формату часу й темпоральності. «Сьогодні, — стверджує Ф. Джеймісон, — наше буття, психічний досвід та культурні словники визначають категорії простору, а не часу, як це було в період модернізму»[1]. Проблема часу, чи радше його нівеляція, переформатовує і проблему історії та пам'яті. Будь-яка подія в контексті постмодернізму набуває статусу «псевдо» чи симулякру, тобто копії того, чого насправді не було. «Нова просторова логіка симулякру» замінює те, що колись називали історичним часом. Минуле як референція, на думку Ф. Джеймісона, спочатку береться в дужки, а потім зникає зовсім, залишаючи нам лише тексти[2].

Криза історичності детермінує відповідно і кризу самого суб'єкта, якому складно організувати своє минуле й теперішнє у послідовність. Звідси маємо повсюдне змішування різних часових пластів у постмодерністській літературі, означене у працях Девіда Гарві як «компресія часу»[3]. Хаотичність часових фрагментів укотре засвідчує неможливість традиційної історичної хронології та стає основою шизофренічного письма й естетики загалом. Адже шизофренічний дискурс — це насамперед розриви та непослідовності зв'язку між позначуваним та позначником. Темпоральна єдність, що забезпечується в мовленні за допомогою речення, втрачена у постмодерністському тексті. Вона засвідчує не лише кризу мови, але й кризу суб'єкта мовлення, який не спроможний «поєднати минуле, теперішнє та майбутнє власного життєвого шляху чи психічного досвіду»[4]. Відповідно, усі події набувають теперішньої темпоральнос-

[1] Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 16.
[2] Ibid. P. 18.
[3] Harvey D. The Condition of Postmodernity. Oxford ; Blackwell, 1990. 378 p.
[4] Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 27.

ті та майже не пов'язані хронологічною логікою. Звільнення з пут часу, ізольованість подій дають змогу передати та відчути емоційну напругу окремо взятого фрагмента досвіду, його інтенсивність та силу. Загалом шизофренічний розрив став складовою культурної домінанти постмодернізму.

Відсутність хронології, непослідовність та пошматованість постмодерністського тексту на відміну від модерністської фрагментованості наратії не вимагають від реципієнта пошуку чи зосередження на якомусь одному ключовому уривку й самостійної побудови від нього смислових зв'язків. Постмодерний реципієнт має «охопити усі сцени одночасно, у їхній радикальній та хаотичній розмаїтості»[1]. Складність та ризоматичність і постмодерністського тексту, і простору загалом породжує необхідність нового їхнього осмислення та сприйняття.

Як зазначає Ф. Джеймісон, у період пізнього капіталізму ми не можемо повернутися до «естетичних практик, що були розроблені на базі історичних ситуацій та дилем, до яких ми уже не належимо»[2]. Відповідно, дослідник пропонує когнітивну картографію як естетичну парадигму сьогочасної культурної ситуації. Когнітивна картографія дає змогу скоординувати емпіричну позицію суб'єкта з незвіданою абстрактною географічною тотальністю. Вона зорієнтовує індивіда, який сьогодні намагається знайти своє місце у постіндустріальному світі, «де нема традиційного виробництва і соціальних класів у класичному розумінні»[3].

Отож Ф. Джеймісон, розгортаючи думку про постмодернізм як культурну домінанту пізнього капіталізму, наголошує на таких його рисах, як: інкорпорування контркультури чи культурного експерименту індустрією культурного виробництва, «згасання афекту», що породжене знову ж

[1] Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 31.
[2] Ibid. P. 51.
[3] Ibid.

таки культурним виробництвом, криза історизму та рецептивна зміна постмодерного культурного продукту, варіантом якої є когнітивна картографія. Вочевидь, постмарксистська заангажованість дослідника зумовила його сконцентрованість на природі сучасної системи пізнього капіталізму та детермінованості культурної домінанти.

Третій простір — новий локус постмодерної ідентичності

Одне із засновкових завдань праці Едварда Соджи «Третій простір. Подорожі до Лос-Анджелеса та інших реальних-і-уявних місць» — ревізія способів думання і писання про простір, локус, навколишнє середовище, дім, територію, і зрештою, географію загалом. Уже тоді, наприкінці XX століття, дослідник стверджував, що втручання комп'ютерних технологій та штучного інтелекту у буденні практики спонукає і навіть примушує нас нарешті переосмислити епістемологію простору, сформовану модерним дискурсом. Не менш підставовим для такої реконцептуалізації стало тотальне панування глобальної економіки, влада мегакорпорацій, що, зокрема, зумовило зникнення кордонів або ж їхню формальність та умовність. Простір постмодерної доби радикально відмінний від попередніх як реальних, так і уявних обширів. Цей новий формат просторовості, що охоплює одночасність реального й уявного, стирає межу між ними і відкриває можливості для безкінечного і безцільного блукання, породив якісно інші рефлексії про географію місця. Екстраполювавши архетип Вальтера Беньяміна про фланера модернізму, припускаємо, що фланер постмодернізму насолоджується не безглуздим никанням міськими вуличками, а безнастанним сновиганням у світовій павутині. У такому контексті змінюється і парадигма свідомості, парадигма мислення: перехід від глибокої задуми, постійної саморефлексивності, самозаглиблення і самоспостереження до невротичного перескакування від одного контенту до іншого, до постійного перебування

у множинності чужих ідей, до слідування за логікою штучного інтелекту, що обирає для нас сайти, книжки, музику, світлини, маршрути, друзів, соціальні мережі, рецепти їжі, а часом і рецепти щастя. Цей новий тип простору породив нову суб'єктність, нову ідентичність. І вже навіть у цьому твердженні прочитуємо кардинальний зсув: зміщення з антропоцентричного думання про простір, відмову від модерної ідеї виробництва простору людиною до виробництва людини простором.

Праця Едварда Соджи підсумувала тривалі дискусії та наукові знахідки другої половини XX століття про простір. Концепція «третього простору», яку запропонував дослідник, охопила вербалізовані перед тим ідеї французьких постструктуралістів та представників постколоніальних студій. Значна частина його праці — це осмислене занурення у розмисли Анрі Лефевра, Мішеля Фуко, Гайдена Вайта, що, своєю чергою, теж не виникли на порожньому місці, а були породжені політичними, соціальними та економічними процесами пізнього капіталізму та постіндустріального суспільства.

А. Лефевр одним із перших у філософії вказав на зміщення уваги з часу на простір. Ще 1976 року він писав: «Діалектика сьогодні не прив'язана до історичності чи історичного часу, або до темпоральних механізмів. Отже, спрощений історичний матеріалізм чи геґелівський історизм не можуть функціонувати як критика діалектики. Усвідомлення простору, усвідомлення того, що «має місце зараз» і чому воно відбувається, означає повернення до діалектики; аналіз відкриватиме суперечності простору… на шляху від ментального простору до соціального… в особливих суперечностях… між *центрами і периферіями…* в політекономіці, в політичній науці, в теорії урбаністичної реальності, у процесі аналізу всіх соціальних і ментальних процесів… Сьогодні ми говоримо не про науку простору, а

про знання (теорію) виробництва простору… найбільш загального з усіх продуктів виробництва»[1]. Десять років до цього М. Фуко стверджував: «Дев'ятнадцяте століття, як ми знаємо, було одержиме історією, а саме темами розвитку й регресу, кризи, циклу, темами про акумулятивну природу минулого із засиллям мертвих людей та загрозливим закостенінням світу. <…> Сучасна епоха буде передусім епохою простору»[2].

Услід за А. Лефевром та теоретиками постколоніалізму, Е. Соджа, оспорює традиційну дуальну модель осмислення простору, а саме те, що його епістемологія складається з *першопростору* — конкретної матеріальності просторових форм, що емпірично доступні людині, та *другопростору* — уявлення і репрезентації простору в ментальних та когнітивних формах, що корелюють відповідно з реальними та уявними типами простору А. Лефевра. Другопростір уособлює також когнітивну картографію Фредеріка Джеймісона.

Ці дві моделі упродовж тривалого часу визначали сутність гуманітарного знання про простір. Географічні відкриття розширювали інформацію про географічний простір, а нові естетики передавали індивідуальні уявлення про місця та обшири. Зсув у гуманітаристиці, що почався у 1960-х роках, оприявнив і кризу просторовості, що позначена усвідомленням виникнення Іншої форми простору, яку Е. Соджа назвав «третім простором», а М. Фуко — «Іншим простором». Саме тоді французькі філософи М. Фуко і А. Лефевр реструктурували дворівневість поділу простору на реальний і уявний та залучили Іншість / Інакшість як третю його складову. Це руйнування бінарності в осмисленні простору збіглося у часі із поширенням методології деконструкції. Властиво увага до периферії, маргінесу, підпорядкова-

[1] Soja E. W. Thirdspace Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Massachusetts : Blackwell Publishers, 1996. P. 44.

[2] Foucault M. Of Other Spaces. Diacritics. 1986. № 16. P. 22.

ного, як таких, що відкривають інші нетрадиційні перспективи на усталений тип думання, а згодом і їхня інтеграція в гранд наративи, увиразнюють шлях реконцептуалізації простору. Наприклад, А. Лефевр у «Практиці щоденного життя» теоретизував відмінність та інакшість і контекстуалізував їх у соціальних і політичних практиках. Поєднання, а не протиставлення реального та уявного обширу стало основою для концепцій М. Фуко, А. Лефевра, Ж. Бодріяра, а згодом і Е. Соджи. Очевидно, що окрім цього, набули вагомості моделі простору, які виробили постколоніальні теоретики (Гомі Бгабга, Едвард Саїд, белл гукс, Глорія Анзальдуа, Ґаятрі Чакраворті Співак), в яких часто вживається поняття «третій простір» як такий, де можна уникнути приниження чи упослідження, як простір існування (пост)колонізованої свідомості. Наприклад, Е. Саїд у праці «Єйтс і деколонізація» писав: «Услід за Геґелем, Марксом і Лукачем, Сміт називає виробництво цього науково "природного" світу "другою" природою. В антиімперській уяві так: чужинці узурпували й використали у власних інтересах наш, домашній, периферійний простір. Отже, треба відшукати, окреслити, винайти чи відкрити "третю" природу, не первинну й доісторичну ("Романтична Ірландія вмерла давно", — каже Вільям Батлер Єйтс), а породжену теперішніми втратами»[1]. Постколоніальні теоретики вербалізували інший погляд на простір. Їхні набутки суголосні теоріям французьких постструктуралістів і тут не йдеться про впливи, чи взаємозапозичення, а радше про епістемологічну домінанту часу (розпад великих наративів, кризу історичного типу мислення, виснаженість європейської інтелектуальної традиції) та про екзистенційний модус (розпад імперій, повстання в колоніях та здобуття ними незалежності, протести проти тоталітаризму в Європі), що спричинили зміни способів думання про простір і стимулювали виникнення пост-

[1] Саїд Е. Культура й імперіалізм ; пер. з англ. Київ : Критика, 2007. С. 319.

структуралістської та постколоніальної парадигм. Третій простір, гетеротопія чи бордерність виникли в умовах відходу від бінарності та логіки протиставлення. Стирання меж, змішування різних рівнів і поєднання непоєднуваного, властиві епосі ІІ половини ХХ століття, визначили нові підходи до теоретизувань про простір. Від середини ХХ століття маємо перехід від простору як мертвого, фіксованого й нерухомого до динамічного, постійно змінного і сповненого суперечливих сил та владних структур. З іншого боку, бінарне потрактування простору як реального та уявного поступилося місцем концепції відкритого і множинного обширу, що не просто охоплює цю опозицію, а відкриває безкінечні зв'язки між різними пластами часу, між різними географіями та між різними ідентичностями. Отже, важлива для третього простору присутність третього, іншого, чи за словами Ж. Дериди, невизначеного, що руйнує традиційну бінарність нашого мислення. «Третє-як-Інакшування» (Thirding-as-Othering) це не діалектичний синтез, це вагоме інакше, що критично дезорганізує бінарність. Наявність третього простору чи гетеротопії властива майже усім теоріям чи практикам другої половини ХХ століття: постісторизму, фемінізму, постколоніалізму, постструктуралізму, що, своєю чергою, дали підґрунтя для онтологічного та епістемологічного розбалансування усталених уявлень про обшир.

У роздумах про простір Едвард Соджа звернувся до оповідання Хорхе Луїса Борхеса «Алеф». У дусі магічного реалізму один із персонажів оповідання описує місце у підвалі будинку, яке він називає Алеф. «Місце, в якому розміщені всі місця світу і не змішуються між собою». «Діаметр Алефа становив лише два чи три сантиметри, але весь космічний простір був у ньому, причому анітрохи не зменшений у своїх розмірах. Кожна річ (як, скажімо, дзеркало) була й безліччю різних речей, бо я виразно бачив її з усіх пунктів усесвіту. Я бачив густо населене море, бачив світанок і вечір, бачив юрби людей в Америці, бачив сріблясту павутину в

центрі чорної піраміди, бачив напіврозвалений лабіринт (то був Лондон), бачив незліченні очі, які пильно вдивлялися в мене, ніби в люстро, бачив усі дзеркала планети, й жодне з них не відбивало мій образ…»[1].

Своєю чергою, Е. Соджа так описує третій простір: «Простір, що містить усі місця, його можна споглядати з усіх боків одночасно і кожен з них добре видимий; але це також секретний і загадковий об'єкт, сповнений ілюзій та алюзій, простір, до якого ми звикли, але який ми так і не бачили повністю, який ми так і не осягнули, неуявний універсум, чи, як сказав би А. Лефевр, «найбільш загальний з усіх продуктів»[2]. Пізнання цього простору неможливе, єдине, що залишається це постійний рух, безнастанне блукання, безцільне ходіння по ньому. Відповідно, будь-яке намагання описати його, втиснути в рамки наративу, історії, географій, картографій чи в будь-яку іншу комірку наукового дискурсу стикається з неможливістю зробити це. Ні мова, ні філософія не мають слів чи ресурсів, щоб описати третій простір. І тут теж Е. Соджа перегукується із Х. Л. Борхесом, в оповіданні якого наратор зізнається, що людська мова і його талант митця не можуть описати Алеф.

Своєрідну метафору третього простору, що часто використовував й Едвард Соджа, й Фредрік Джеймісон, готель «Бонавентуре» в Лос-Анджелесі, який спроєктував відомий архітектор постмодернізму Джон Портман. Зовнішні стіни зі скла, за словами Ф. Джеймісона, окрім того, що цілковито відгороджують готель від канви міста, то ще й роблять його непроникним для спостерігачів, адже у склі відображаються сусідні споруди, а сама будівля захована за мерехтінням чужих образів. Відтак ще знадвору маємо сигніфікацію загадковості й недоступності. Лискучість поверхні, на якій

[1] Борхес Х. Л. Алеф : прозові твори ; пер. з ісп. / передм. В. Наріжної ; прим. С. Борщевського. Харків : Фоліо, 2008. 572 с.

[2] Edward W. Soja. Thirdspace Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Massachusetts : Blackwell Publishers, 1996. P. 56.

відбиваються обриси навколишнього світу, спонукає до стирання межі між реальністю і уявою. Однак найпривабливішим для урбаністів, соціологів і філософів став інтер'єр готелю. Як пише Ф. Джеймісон, внутрішня архітектура споруди породжує відчуття тотального простору[1]. Вражаючі повтори, заплутаність коридорів, замаскованість виходів і входів змушують відвідувачів просто віддатися владі простору, не намагатися знайти вихід, а радше безцільно блукати, аж поки нарешті випадково він знайдеться сам.

Простір епохи постмодерну, як і її географія, виходить за межі традиційного поділу на реальне й уявне. Концепція третього простору Е. Соджи виникла на ґрунті постструктуралістських і постколоніальних теорій, які, своєю чергою, оприявнили ризоматичність, нестабільність та деієрархізованість простору епохи постмодерну.

[1] Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. 449 p.

Расові та пострасові ідентичності

Нові повороти в літературознавстві США, а вужче і в афроамериканських студіях, спостерігаємо від кінця XX століття. Зокрема, вони оприявнені у низці праць таких дослідників, як Річард Рорті[1], Волтер Бен Майклз[2], Стівен Кнепп[3], Стівен Бест[4] та Кенет Воррен[5]. Згадані науковці, як і багато інших, засигналізували про щонайменше два нових вектори: постгерменевтичну фазу літературної теорії або іншими словами про «герменевтику без підозри» та постідентичнісну епістемологію.

Постідентичнісна риторика, властива, зокрема, працям В. Б. Майклза («Халепа (проблема) з різноманітністю: як ми навчилися любити ідентичність й ігнорувати нерівність», «Форма позначення: 1967 рік і до кінця історії»), Дж. Керкерінга («Расова рапсодія: естетика сучасної американської ідентичності») та Славоя Жижека («Класова боротьба, або Постмодернізм»), актуалізувала думку про те, що проблеми економічної нерівності й у США, так й за їхніми межами

[1] Rorty R. Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America. Harvard University Press, 1998. 159 p.

[2] Michaels W. The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History. Princeton University Press, 2006. 232 p.; Michaels W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. 256 p.

[3] Knapp S. Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism. Harvard University Press, 1993. 165 p.

[4] Best S. On Failing to Make the Past Present // Modern Language Quarterly 2012. Vol. 73. № 3. P. 453–474.

[5] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. 192 p.

були ефективно заміщені дебатами з царини політики ідентичності. За словами В. Б. Майклза, «боротьба за визнання "різноманітності" ускладнила і зробила невидимою найбільшу проблему сучасного світу — економічну нерівність»[1]. Суголосно висловлюється і С. Жижек, який у продовження думки Алена Бадью про те, що в сучасному політичному дискурсі поняття «робітник» замінено на «іммігрант», пише, що класова проблематика експлуатації робітників сьогодні трансформована у мультикультурну проблематику расизму, нетолерантності та ін.[2]. Вочевидь, така ситуація пояснюється кількома чинниками. Найперше тим, що простіше й легше фінансувати та підтримувати афірмативні дії різних культурних, етнічних, расових груп, аніж долати їхнє економічне безправ'я та матеріальне зубожіння. Політика ідентичності з одного боку допомагає перерозподіляти матеріальні блага на користь тих, хто її формує, а з іншого, формує у представників тієї чи іншої меншини фальшиву свідомість про те, що усі рівні. Намагання змістити акценти із расової, гендерної чи культурної відмінності на класову та соціальну відчутні і в художній літературі. Письменники залучають питання економічної нерівності та зубожіння і пов'язують їх із проблемами раси чи гендеру. «Оскільки бідні як клас, за словами В. Майклза, немаргіналізовані, вони радше жертви капіталізму, аніж опресивних дефініцій суб'єктності»[3].

Політика мультикультуралізму, головний девіз якої пошанування різноманітності (очевидно, що в контексті США мається на увазі найперше расова розмаїтість), сприяла тому, що фанатична відданість «дайверсіті» асоціюється з боротьбою проти расової нетерпимості. Звідси поняття

[1] Michaels W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. P. 23.

[2] Žižek S. Class Struggle or Postmodernism // Butler J., Laclau E. and Žižek S., Contingency, Hegemony, Universality. London : Verso, 2000. P. 130.

[3] Michaels W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. P. 15.

«раси» стало одним із визначальних, а відмова від нього означала б і відмову від мультикультурної риторики. Цим пояснюється тривала прив'язка до концепту «раси», який ще майже на початку XX століття був визнаний соціальним конструктом, але обговорення його сконструйованості чи шляхів його конструювання продовжується й до нині. З цього приводу В. Майклз зазначає: «Наш ентузіазм щодо расової ідентичності цілком затьмарив науковий скептицизм про її існування взагалі»[1]. Про проблематизацію потреби існування «раси» (чи біологічної, чи соціальної) та гіперболізованої уваги до неї писали й пишуть інші дослідники. Наприклад, Е. Аппія у відомому збірнику статей «Свідомість позначена кольором. Політична мораль раси»[2] стверджує: «Я, як ви побачите далі, заперечую, що кожен з нас належить до якоїсь раси, оскільки вважаю, що раси не має ніхто»[3]. Зі свого боку, він наполягає, що сучасні розмови відбуваються лише за інертністю до гарячих дискусій, зокрема, XIX століття. У нещодавно опублікованій праці «Чари раси»[4] (2012) Карен та Барбара Філдзи стверджують: «Якщо "раса" продовжує функціонувати сьогодні, то це не через те, що її передали нам наші попередники із сімнадцятого, вісімнадцятого чи дев'ятнадцятого століть, а тому, що ми продовжуємо створювати її сьогодні»[5]. І далі автори підкреслюють, що в наш час ідею «раси» підтримують не лише політики, а й науковці, «у їхніх версіях "раси" нейтральні заяложені слова "відмінність" та "різноманітність" замінили лексеми на кшталт "рабство", "несправедливість", "пригно-

[1] Michaels W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. P. 5.
[2] Appiah K. A., Gutmann A. Color Conscious: The Political Morality of Race / introd. by D. B. Wilkins. Princeton University Press, 1998. 200 p.
[3] Ibid. P. 37.
[4] Fields B., Fields K. Racecraft: The Soul of Inequality in American Life. Verso, 2012. 310 p.
[5] Ibid. P. 146.

блення" та "експлуатація"»[1]. Отож «раса» існуватиме доти, доки ми говоритимемо про неї, перевинаходитимемо її, ритуалізуватимемо в наших студіях, і не має суттєвого значення, у якому сенсі: негативному чи позитивному. Політика мультикультуралізму в контексті США стала одним з найефективніших ідеологічних інструментів у підтриманні та укріпленні «расової свідомості». Адже, незважаючи на загальну згоду в тому, що раси не існує, її обговорення, любов до неї, пошанування її і далі визначають характер наукових дебатів, зокрема в Новому світі.

Заперечення риторики раси та визнання пострасового суспільства підтримують не всі. Вперше термін «пострасова Америка» використаний 1971 року у газеті «Нью-Йорк Таймз», де зазначалося, що США увійшли в період розвитку, коли расові відносини втрачають свою актуальність. Згодом пострасовість пов'язували із президентськими виборами 2008 року, коли Барак Обама став президентом. Один із радіокоментаторів зазначав, що нарешті «у XXI столітті маємо пострасове суспільство». Однак видається, що в пострасовість вірять і на пострасовості наполягають білі американці. За опитуваннями 2015 року 50 відсотків американців переконані у тому, що всі раси мають рівні права, і лише 10 відсотків темношкірих вважають так само. Анна Голмз у газеті «Нью-Йорк Таймз» (за 2015 рік) пише «Рабовласництво та спадщина, яку воно залишило, продовжують визначати сутність американського суспільства. Іноді видається, що мрія про пострасову Америку — це намагання білошкірих американців звільнитися від тягаря спадщини рабства». Організацію «Життя чорних мають значення» («Black Lives Matter») підтримав Барак Обама зі словами: «афроамериканські спільноти мають такі проблеми, яких не мають інші». Із цього ж приводу Майкл Омі підкреслює: «Реформи в расовому питанні, що начебто були здійснені завдяки

[1] Fields B., Fields K. Racecraft: The Soul of Inequality in American Life. Verso, 2012. P. 147.

нашим громадянським рухам, насправді не стали нашими перемогами, більш того, вони вказали на поразку наших расових поривань. Наші вимоги (рівність, справедливість та інклюзивність (приналежність) були загорнуті, наче цукерки, у блискучу обгортку під назвою "расовий дальтонізм", який радше підсилив, аніж розвалив систему расизму»[1].

Праця Робін ДіАнжело «Крихкість білошкірих», що стала бестселером 2018 року у США та була видана через рік у Великій Британії, додала нових акцентів до дискусії про расові справи у США. Авторка пояснює: «Крихкість білошкірих полягає в тому, що вони нездатні толерувати расовий стрес»[2]. Найменший прояв расового напруження викликає сильну емоційну реакцію у білих: від роздратування до злості чи навіть агресії. Расизм за ДіАнжело — це поєднання упередження із економічним та політичним пануванням. Оскільки білі сьогодні утримують економічну та політичну владу, то расизм виявляється лише з їхнього боку, натомість чорношкірі можуть мати лише упередження чи неприязнь до білих. Перед тим, Тоні Моррісон у статті під промовистою назвою «Повернення білої Америки» («Making America White Again») для часопису «Нью-Йоркер» у 2016 році емоційно констатувала страх білих американців, зокрема чоловіків, втратити свій привілейований статус: бути бажаними відвідувачами дорогих ресторанів, не викликати підозр на вулиці чи в супермаркетах. Чарлз Міллз у праці «Расовий контракт»[3], критикує теорію соціального контракту, що була сформульована ще за часів Просвітництва та враховувала лише білу расу. Він піддає сумніву ліберальну традицію сучасного американського суспільства, в основі якої лежить соціальна угода, і називає сучасну її версію «расовим лібералізмом», що ігнорує матеріальне та соці-

[1] Omi M. Racial Formation in the United States. New York and London : Routledge, 1994. P. 29.
[2] DiAngelo R. White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism. Beacon Press ; Reprint edition, 2018. P. 35.
[3] Mills Ch. The Racial Contract. Ithaca: Cornell UP, 1999. 188 p.

альне становище расово упосліджених. Риторика «color blind» неоліберальної політики сучасності ігнорує расовий досвід і расову спадщину. Нейтральність та універсальність суспільного контракту ілюзорна й позірна. Потрібен контракт, наполягає Ч. Міллз, що реєструє та відображає історично тривалу експлуатацію чорношкірих, індіанців та інших знедолених.

Расова риторика підтримується на всіх дискурсивних рівнях. Нікого не бентежить те, що негроїдна раса сигніфікована повсюди. Наприклад, часто американці визнають людей із чорною чи темною шкірою як тих, що належать до расової групи, а американців європейського походження просто як людей. Звідси є науковці і є чорношкірі науковці, жінки і чорношкірі жінки, Сол Беллоу та Джон Апдайк — письменники, а Ральф Еллісон та Тоні Моррісон — чорношкірі письменники, Джордж Буш — президент, а Барак Обама — чорношкірий президент. Більш того, якщо йдеться про інші групи, неєвропейського і неафриканського походження, то вони визначаються за географічною (американці азійського чи мексиканського походження) або мовною (іспаномовні американці (hispanics)) ознакою. Такий же підхід маємо і в літературній критиці. У праці «Расова рапсодія. Естетика сучасної американської ідентичності» (2019) Джек Керкерінг зазначає, що поширена практика в літературних студіях розглядати тексти письменників, «які мають расові тіла», як такі, де описано досвід цих тіл, а не самодостатні художні твори[1].

Водночас не варто забувати про те, що самі чорношкірі митці долучилися і внесли значну лепту в поширення цієї практики. Якщо взяти, приміром, критичні есеї Тоні Моррісон, особливо періоду першої половини її творчості, то вони наскрізь пронизані поєднанням раси й письма, раси й естетики. Видання збірки «Чорна книга» («The Black Book»)

[1] Детальніше див.: Kerkering J. D. Racial Rhapsody. New York ; London : Routledge, 2019. 96 p.

1974 року, ініціаторкою, натхненницею і співавтором якої була Тоні Моррісон, підтвердило наміри афроамериканських митців індексувати расу в мистецтві. Крім того, ще перед тим, а саме на початку XX століття, у часи Гарлемського ренесансу[1], більшість афроамериканських митців ратували за расове мистецтво і вважали його вираженням расової душі. Якщо звернутися до літературної теорії, то варто згадати і Генрі Луїса Ґейтса-молодшого, який у праці «Дражлива мавпа: теорія афроамериканської літературної критики» («The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism»), не лише прописав стратегії за яким треба аналізувати афроамериканську літературу, але й відокремив афроамериканську критику від загального американського літературознавства. Загалом від початку XX століття і майже до останньої його третини маємо намагання сепарувати й афроамериканську літературу, й теорію від загального американського дискурсу.

На початку XXI століття деякі афроамериканські інтелектуали усвідомили обмеженість сепаратистського статусу як літературних практик, так і критики. Адже в такому разі від чорношкірих митців читацька публіка, критики та видавці очікували конкретну тематику, головно на тему віктимізації афроамериканців. К. Воррен суттєво переакцентував дискусії про расу у площині літератури та літературної критики. Зокрема, у праці «Чим була афроамериканська література?»[2], спираючись на ідеї В. Майклза, він провокативно заявив, що «афроамериканська література усього лиш постемансипаційний феномен, що набув певної цілісності як окрема царина в суспільних реаліях системи сеґрегації Джима Кроу, яка настала після періоду Реконструк-

[1] Детальніше: Шимчишин М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість). Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. 320 с.

[2] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. 192 p.

ції»[1]. Іншими словами, афроамериканська література — це своєрідний суспільно-політичний проєкт, що проіснував від 1896 року, року узаконення расової сегрегації, до 1964, року прийняття Акту про громадянські права (Civil Rights Act). У цьому історичному відрізку афроамериканська література виконувала найперше політичну програму протистояння упослідженню чи приниженню чорношкірого населення. Оскільки в сучасному американському суспільстві, вважає К. Воррен, відсутні об'єктивні умови для існування та розвитку власне афроамериканської літератури, а саме мається на увазі відсутність расової дискримінації, то ця література має розглядатися як історичний проєкт, що належить минулому.

К. Воррен найперше заперечив добре знану й авторитетну думку таких афроамериканців, як-от Г. Бейкер-молодший, Г. Л. Ґейтс-молодший, белл гукс, Е. Вокер, Тоні Моррісон, Р. Степто та інших послідовників расовоцентристської ідеології, про те, що афроамериканська літературна традиція ґрунтована передусім на риторичних практиках, міфології, фольклорі, які привезли чорношкірі раби з африканського континенту й передавали від одного покоління до наступного. Вочевидь, необхідність існування окремого статусу афроамериканської літератури пов'язувалася з афірмативними актами, метою яких було утвердження афроамериканської ідентичності як цілком відмінної від білої американської та як засіб запобігання акультурації, з одного боку, і расизму, з іншого. Яскравим прикладом інтенсивного конструювання відособленого статусу афроамериканської літератури слугує спадщина Тоні Моррісон 1970–1980-х років. Зокрема, письменниця не приймала порівняння її з білими літературними стандартами (Дж. Джойсом, Т. Гарді, В. Фолкнером), адже для неї такий жест сигналізував про інтегрування в панівний культурний дискурс, а це суперe-

[1] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. P. 1.

чило настанові на утвердження контрдискурсу. Далі К. Воррен відкинув і наполягання багатьох дослідників на дискурсі рабства як визначальній рисі письменства чорношкірих. Тобто він трактує літературу як засіб боротьби з режимом (у цьому випадку боротьби з расовою дискримінацією), якщо цей режим повалений чи ліквідований, відповідно, зникає й потреба в такій літературі. К. Воррен критикує романтичні та етноцентричні тлумачення літератури як душі народу, наголошуючи, що в суспільстві, де панує расова рівність, афроамериканське мистецтво називатиметься просто мистецтвом. Услід за В. Майклзом, він відмовляється визнавати ідентичність (расову) як визначальну, зокрема в контексті літературного виробництва. Натомість вважає, що расова література створювалася імперативно. «Досягнення чорношкірих митців полягає в тому, що вони зуміли майстерно відповісти на імперативи, які формувалися соціальним порядком, що ґрунтувався на ідеї меншовартості чорношкірих»[1].

Один із перших аргументів К. Воррена полягає у тому, що твори темношкірих митців існували вже у XVIII столітті (наприклад, поезія Ф. Вітлі), але тогочасні митці не позиціонували себе як представники афроамериканської літератури, а лише як письменники. Відтак надання афроамериканській літературі расового характеру (мається на увазі виокремлення чи перепрописування у ній індексів раси) відповідало реаліям дискримінаційного режиму. Тобто література виконувала функцію боротьби з расизмом. Ідеологія расизму детермінувала проєкт під назвою «негритянська література», а ідеологія мультикультуралізму стала імперативом для її ресигніфікації в «афроамериканську літературу». Однак сьогодні, стверджує К. Воррен, ті індекси, які вважаються визначальними для афроамериканського художнього дискурсу, з одного боку, гальмують розвиток

[1] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. P. 18.

темношкірого письменства, а з іншого, сприяють подальшій підтримці расової ідеології. Отож сьогодні поняття афроамериканська література — це спадщина минулого.

Звертаючись до сучасного афроамериканського художнього дискурсу, дослідник відзначає те, що письменники щиросердечно віддані ідеї «зробити минуле теперішнім»[1]. Ворренове осмислення нинішнього етапу письменства чорношкірих цілком збігається з аргументами В. Майклза про історичну пам'ять, про тотальну настанову сучасної політики ідентичності *оживити минуле в теперішньому*, про минуле як визначальний фактор будь-якої самості, її матрицю. Зокрема, К. Воррен виокремлює ті, моменти в романах Едварда Джоунза, Тоні Моррісон, Керила Філліпса, Фреда Д'Аґуара, в яких минуле перетворено на теперішнє, минуле оприявнено в теперішньому чи іншими словами реанімовано в теперішньому. Один із головних персонажів роману Девіда Бредлі «Випадок у Ченізвіллі» (1981), історик Джон Вашингтон, намагається довідатися про долю свого батька, Мойсея, та ще дванадцятьох рабів-утікачів. Коли ж виявляється, що фактів про них майже нема, він домислює їх, з інтенцією, що минуле рабства має жити в теперішньому. Джон стверджує: «Африка не втрачена для нас. Цього ніколи не трапиться. Африканізми — антропологи швидко назвали це "рудиментами" — живуть у нашій душі, незважаючи на те, чи усвідомлюємо ми це, чи ні. Ті з нас, які вивчали їх, можуть розпізнати їхні сліди в нашій поведінці. Ті ж з нас, які знають про Африку менше, аніж європейські работорговці, все ж розповідають байки, в яких відлунюють африканські байки, співають пісні на африканські мотиви; можливо, дехто й не знає, що таке "поклик-та-відгук", але саме так ми співаємо. І не має значення якого відтінку та чи інша чорношкіра людина, чи як глибоко вона сповідує християнство, вона ніколи не скаже, що хтось

[1] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. P. 103.

помер. “Відійшов у інший світ», принаймні. Або ж “повернувся до рідного краю”. Але ніколи — “помер”»[1]. Суттєвий недолік такої риторики полягає в тому, що минуле у формі пам’яті (а не знання чи факту) про пережиту травму, тримає в неволі колективності, запобігає їхньому поступу. Отже, «для того, щоб осягнути і минуле, і теперішнє, ми маємо залишити минуле позаду», — пише К. Воррен[2]. Загалом проблематизування, які озвучив К. Воррен щодо афроамериканської літератури, правомірно екстраполювати і на ширший контекст. Адже очевидно, що «література ідентичності» стала культурною домінантою нашого часу, що полонить нас минулими правдивими чи сфабрикованими, уявленими історіями і гіперболізує їхню вагу для сьогочасної суб’єктності.

Праці С. Беста, як і К. Воррена, теж репрезентують радикальний перегляд афроамериканської колективності та наукового апарату, що пов’язаний з нею. Зокрема, його увага зосереджена на переосмисленні «рабства» як наріжного каменя ідентичності темношкірих. На думку С. Беста, імператив одужання від травми рабства чи її опрацювання був сформований у координатах «меланхолійного історизму». Основний акцент останнього зроблений на відновленні суб’єктності афроамериканців, що існувала до травматичного минулого рабства. Замість панівних для афроамериканського дискурсу концептів «належності» (belonging), відновлення «recovery» та емоційної історичності дослідник пропонує стратегії історичної розірваності та непослідовності. Наприклад, він наголошує: «Проєкт переосмислення расової приналежності має розпочинатися з таких форм, як неприналежність, негативна комунікабельність, заперечення та інші деструктивні технології, що перешкоджають

[1] Breadly D. The Chaneysville Incident. Harper Perennial, 1990. P. 213.
[2] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. P. 84.

відновленню історичного минулого»[1]. Ґрунтуючи свої ідеї на «антиспільнотній моделі взаємозв'язку» (і тут варто пам'ятати про надзвичайне навантаження концепту «спільноти» в афроамериканській ідеології), С. Бест пропонує докорінно переглянути важливість минулого для теперішнього в контексті расової самості. Він закликає цілком відійти від всеохопної меланхолійності, що пронизувала й пронизує, і письменство темношкірих, і науковий простір. Яскравим прикладом такого меланхолійного імперативу є, наприклад, роман Тоні Моррісон «Улюблена».

Праці К. Воррена та С. Беста позначають новий етап у розвитку афроамериканських студій, пріоритетне завдання їхньої риторики полягає в деструкції расового дискурсу. Адже він, на їхню думку, обмежує мистецький поступ чорношкірих письменників, які змушені постійно підтримувати ідею «особливої негритянської душі». Меланхолійна прив'язка до травматичного минулого рабства або ж звинувачувальна риторика щодо расизму підпорядковують собі проблемно-тематичний пласт літератури темношкірих. Звідси згадані вище науковці пропонують позбавитися врешті-решт омани або чар «раси», що створить умови для того, щоб бажання Каунті Каллена «Я хочу бути просто поетом, а не негритянським поетом», висловлене на початку минуло століття, здійснилося на початку теперішнього.

Важливо зважити й на те, що радикальні позиції Кеннета Воррена, Стівена Беста та Волтера Бена Майклза викликали значний спротив серед науковців США. Адже «любов до раси», кажучи словами В. Б. Майклза, продовжує визначати риторику досліджень, які зосереджують свою критику та інтелектуальні рефлексії на тому, що сьогодні модно називати такими словосполуками, як «пострасовий лібералізм», «colorblind racism», «smiling face discrimination», «расизм без расистів». Звинувачення амери-

[1] Best S. On Failing to Make the Past Present // Modern Language Quarterly 2012. Vol. 73. № 3. P. 455.

канського суспільства в «завуальованому расизмі» продовжують плекати ідею про те, що «раса» існує, хоча і погоджуються з тим, що вона соціальний конструкт, що насправді це фата-морґана, про яку модно та потрібно говорити.

Розділ 2

Наративні ідентичності у прозі XXI століття

Спроба й фіаско детериторіалізації расового іншого (роман Персиваля Евереттa «Стирання»)

Сьогодні написати роман про долю афроамериканського митця справа надто ризикована з огляду на кілька чинників. По-перше, широкого розголосу набули гучні заяви Кеннета Воррена[1] про вичерпаність потреби у сконструйованому на вимогу часу продукті під назвою «афроамериканська література»; по-друге, упродовж майже усього XX століття питання афроамериканської естетики та ролі митця посідали чільне місце у літературному й критичному дискурсі США. Наприклад, дискусія про завдання чорношкірого письменника становила одну з провідних тем Гарлемського відродження початку XX століття, розділивши митців на тих, які свято вірили у політичну місію красної словесності (В. Дюбуа, Л. Г'юз), та тих, які усвідомлювали, «що расове мистецтво це — вигадка політичних еліт» (Дж. Скайлер, К. Каллен, З. Н. Герстон)[2]. Зрештою, вона лише ще раз підтвердила, що відповідь на питання про завдання мистецтва та митця залежить від реалій конкретної суспільно-політичної доби і, що виникає така дискусія за умов самовизначення будь-якої спільноти. Згодом від середини до майже кінця минулого століття расовоцентричний тип письма головним чином із меланхолійною закоханістю у часи рабства і роз'ятруванням ран колективного минулого визначав творчість провідних чорношкірих майстрів слова.

[1] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. 192 p.

[2] Шимчишин М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість). Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. 320 с.

І нарешті, політика мультикультуралізму з настановою вшанувати усіх тих, які, за словами К. Маркса, «не можуть промовляти за себе», начебто мала вирішити проблеми самовираження митця, який є голосом колишніх упосліджених. Однак, ситуація культурного виробництва за умов пізнього капіталізму змінила акценти в дискусії про місію афроамериканського письменника. Найперше з огляду на кризу ідеології загалом. Сьогодні культурне виробництво апропійоване глобальним капіталом, а ідеологічні заангажування, переконання й протистояння поступилися місцем економічному зиску. Творчість митця суттєво залежить радше від економічної складової, аніж від його ідеологічних чи світоглядних переконань. Як стверджує В. Майклз, сьогодні, у час постісторизму, політичні протистояння замінено економічною вигодою. За таких умов расова риторика набуває нового звучання.

Виробництво культури, як і будь-яке інше виробництво, орієнтоване на прибуток, експлуатує ті теми, проблеми, образи і стилі, що користуються попитом у масових реципієнтів. Сьогодні від митця очікують не складного експерименту (як це було за часів модернізму), а радше підтвердження очікувань читачів. Культурна індустрія вимагає від автора твору прогнозованості, передбачуваності, ефекту насолоди й відповідно формульного типу письма. Теодор Адорно осмислюючи масову культуру зазначав: «Нині самому життю того, хто нездатен розмовляти у приписаній манері, тобто без видимих зусиль повторювати формули, домовленості та судження масової культури так, ніби вони є його власними, загрожує небезпека: підозрюють, що він або ідіот, або інтелектуал»[1]. Літературне виробництво, орієнтоване на епатажність, провокацію, загострену чутливість, стало, за словами Ф. Джеймісона, складовою «загаль-

[1] Adorno T. The Schema of Mass Culture // The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. London : Routledge, 1991. P. 79.

ного товарного виробництва»[1]. Масове продукування культури не випереджує очікування читачів, а намагається задовольнити їхні сподівання і догодити їхнім смакам. Комерціалізація нівелює автономію культури і перетворює її на звичайний предмет купівлі-продажу.

Персиваль Еверетт у романі «Стирання» розкриває нові виміри, здавалося б, усебіч обговореної теми чорношкірого митця, естетики та буття загалом через осмислення проблеми літературного виробництва у добу пізнього капіталізму. Традиційно для постмодерністської літератури жанр твору синкретичний, та охоплює серед іншого щоденник, автобіографію та роман у романі. Оповідь ведеться від першої особи, чорношкірого письменника Телоніса Еллісона. Характерний для автобіографічного модусу зачин, де оповідач визначає свою ідентичність, містить іманентний для афроамериканського письменства расовий акцент. Прочитується намагання головного персонажа утвердити нестереотипний образ чорношкірого. Відтак, окрім фізичних характеристик (темно-коричневої шкіри, кучерявого волосся, широкого носа) та расового минулого (нащадок рабів), усі інші складники індивідуальної самості головного персонажа підривають готові уявлення про афроамериканців. Він не грає у баскетбол, слухає Ґустава Малера, Рі Кудера поряд із відомим чорношкірими музикантами Чарлі Паркером та Аретою Франклін, закінчив із відзнакою Гарвард, ніколи не жив на Півдні чи в міському гетто, його дід, батько, брат і сестра — лікарі. Незважаючи на те, що Монк (друге ім'я оповідача) не вірить у расу, вона відіграє значну роль у його житті. Ситуація нагадує твердження французьких генетиків, яке цитує А. Дірлік «хоча рас нема, расизм, звичайно ж, існує»[2].

[1] Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. P. 5.

[2] Dirlik A. Race Talk, Race, and Contemporary Racism // Publication of the Modern Language Association of America. Vol. 123. № 5. P. 1363.

Сьогочасна інфляція терміна «расизм» не означає його відсутності в щоденних практиках, дискурсах та репрезентаціях. Із перших сторінок роману декларується існування расистської ідеології, що підживлюється ідеологемою «раси» та опирається на неї. Для оповідача «раса» це не об'єктивна даність (колір шкіри чи структура волосся), а соціальна класифікаційна одиниця. Він зізнається: «Я не вірю у расу. Але я знаю, що є люди, які готові застрелити чи повісити мене, ошукати чи не помічати, бо вони глибоко переконані в існуванні раси, через мою чорну шкіру, кучеряве волосся, широкий ніс і предків-рабів. І нічого тут не вдієш»[1]. Суспільство вимагає від індивіда усталених поведінкових реакцій відповідно до його колективної приналежності.

П. Еверетт звертається до питання дисциплінарної влади спільноти над особистістю. Афроамериканська колективність як продукт спочатку ідеології расизму, а згодом мультикультуалізму (у сенсі його настанови на примусове визначення спільнот задля ефективного їх менеджменту) детермінує суспільну поведінку Монка. Він згадує про роки навчання: «У коледжі я вступив до партії "Чорні пантери", нікчемної від початку, лише через те, щоб довести, що я *достатньо* чорний. У суспільстві, де я живу, деякі люди, описані як чорношкірі, стверджують, що я не достатньо *чорний.* Інші люди, яких суспільство називає білими, кажуть мені те саме»[2]. Прокрустове ложе расової ідентичності не дає змоги Телонісу розвинути свою індивідуальність.

Расова складова визначає не лише буття головного персонажа, але і його письменницьку кар'єру, що спочатку уособлює протест проти масової літератури. Від нього вимагають писати як «чорношкірий», тобто звертатися до традиційних тем зубожілого нещасливого буття афроамериканців. Єдина світлина на обкладинці першої книжки

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 2.
[2] Ibid.

назавжди визначила письменницьку кар'єру Телоніса Еллісона. Важливо при цьому відзначити, що розмірковуючи про масову культуру П. Еверетт звертається до питання як її *виробництва, так і споживання*. Із проникненням капіталу у сферу культури культурний продукт перетворюється на товар. Виробників цікавить передусім мінова вартість продукту, що веде до додаткової вартості, тобто прибутку. Звідси видавці вимагають від чорношкірого письменника стереотипних образів обездолених та принижених афроамериканців, що відповідають уявленням масового читача та задовольняють його сподівання. Приміром, на одній із вечірок агент книжкового видавництва наполегливо радить Телонісу не використовувати еврипідівські сюжети чи пародіювати французьких постструктуралістів, а «сісти і написати голу правду про важке життя чорношкірих американців»[1]. Приклад такого письма бестселер Хуаніти Ма Дженкінс «Ми живемо у гетто» («We's Lives In Da Ghetto»), де розповідається про будні і незгоди бідної афроамериканської родини.

У період, коли фінансовий капітал поступово поглинає надбудову, ідейно-естетичні переконання митця важать дещицю. Талановитий письменник-інтелектуал Телоніс Еллісон певний час намагається протистояти вимогам, що ставлять виробники масової літератури, але зрештою змушений змиритися. В одному з листів, що отримав його книжковий агент, видавець зазначав: «Дякую, що дав мені можливість ознайомитися з останньою спробою Т. Еллісона. Ти жартуєш? Чому взагалі ти прислав мені це? Там прочитується блискучий інтелект. Твір новаторський, добротно написаний, але хто читатиме цю дурню? Вона занадто важка для ринку. Крім того, для кого взагалі він пише? Чи він живе десь у печері? Ну що це таке, роман, у якому Аристофан і Еврипід убивають молодшого й талановитішого

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 2.

драматурга, а тоді розмірковують про метафізику смерті? Ні, дуже дякую»[1]. Отож художня майстерність, чи те, що Ф. Джеймісон називає неповторним порухом руки митця, у час комерціалізації культури не має жодної ваги. Вимога одна — писати так, щоб видавництво, агент та зрештою автор мали прибуток. Постмодерна культура не лише копіює логіку пізнього капіталізму, вона підтримує її. «Сьогодні, — пише Ф. Джеймісон, — мистецька продукція інтегрована у загальне виробництво товарів: божевільна гонитва за безперервним виробництвом нового (від одягу до літаків) з усе більшим і більшим товарообігом вимагає постійного естетичного експериментаторства»[2]. Економічна система пізнього капіталізму детермінувала трансформацію царини культури, функціонування якої на сучасному етапі визначається законами ринку. Відповідно, від афроамериканського митця вимагають продукту, що продаватиметься і приноситиме прибуток, тобто письма, що не порушує те, що Чарлз Міллз називає «расовим контрактом»[3].

Книжковий маркетинг теж послуговується расовою стратифікацією. Відвідуючи книжковий супермаркет «Border's», головний персонаж із сумом загадує про маленькі книгарні, поглинуті сьогодні величезними торгівельними мережами. А коли починає шукати власні твори, розчаровується ще більше. «Я вирішив подивитися, чи у крамниці продаються мої книжки, хоча їх наявність у жодному разі не змінила б мого ставлення до самої книгарні. Я підійшов до відділу "Художня література", але не побачив там моїх творів. Тоді я завітав у відділ "Сучасна художня література", але й там мене не було. Проте ступивши кілька кроків назад, я надибав відділ "Афроамериканські студії", і там рівненько, читайте "у мертвому спокої", за абеткою тулилися

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 42.
[2] Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992. P. 4.
[3] Mills Ch. The Racial Contract. Ithaca: Cornell UP, 1999. 188 p.

мої чотири книжки, серед яких і “Перси”, де єдиною начебто афроамериканською складовою була моя світлина на обкладинці»[1]. Класифікація за расовою приналежністю надзвичайно роздратувала Телоніса, адже його роман не мав жодного стосунку до теми життя чорношкірих. Традиційне уявлення про те, що афроамериканський митець творить лише расове мистецтво тримає в полоні і видавців, і маркетологів, і покупців та, зрештою, самих авторів.

Окрім процесу виробництва масової літератури, П. Евереттa цікавить і її споживання. Як зазначає Террі Ловелл: «Споживча цінність або вартість — це здатність продукту задовольняти якісь людські потреби»[2]. І далі: «Культурні продукти — це артикульовані структури почуття та чутливості, що закорінені у сфері спільного колективного досвіду, а також у бажаннях індивідуума»[3]. Відтак виробники мають враховувати бажання споживача задля того, щоб мати прибуток. Телоніс з відразою ставиться до примітивного роману Хуаніти Дженкінс, і не розуміє, що так сильно приваблює в ньому читачів. Намагаючись осягнути секрет популярності її твору, він розпитує знайомих чи друзів про їхній читацький досвід. Усі ж одноголосно стверджують, що їм імпонує змалювання справжніх реалій негритянського життя або ж легкий сюжет роману. Публіка з готовністю приймає традиційне зображення зубожілих чорношкірих у міських нетрях. Така художня правда задовольняє усіх споживачів масової літератури. Афроамериканці задоволені з того, що їхній статус обездоленої соціальної групи, що терпеливо долає труднощі і смиренно приймає усі перипетії долі, залишається непорушним. Білих також заспокоює незмінність ситуації: вони готові співчувати расовому

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 28.
[2] Lovell T. Cultural Production // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader / ed. John Storey. 2nd ed. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. P. 476.
[3] Ibid. P. 513.

Іншому, компенсувати його страждання пошануванням та співчуттям. Тобто те, що низькопробний роман підтверджує непорушний статус чорношкірих, які давно погодилися з тим, що вони «гнані й голодні» (Ф. Фанон) і така їхня доля, важить більше, ніж його естетична цінність.

В одній із рецензій у престижному часописі Телоніс читає: «Хуаніта Ма Дженкінс написала шедевр афроамериканської літератури. У романі звучить голос її народу, який прокладає свій шлях через терни, що властиві лише Чорній Америці»[1]. Що ж так приваблює читача у романі Хуаніти, де описано життя бідної афроамериканської родини в невідомому міському ґетто? Як зазначає рецензент, це — образ Шаронди, п'ятнадцятирічної дівчини, яка втретє вагітна від третього чоловіка, живе з наркозалежною матір'ю і після загибелі молодшого брата вирішує стати професійною танцівницею. Короткочасний успіх Шаронди поступається черговим невдачам. Масовий читач із готовністю приймає змалювання бідних чорношкірих, їхню примітивну поведінку та афроамериканську англійську. Індустрія культури прищеплює та нав'язує хибну свідомість про те, що умови «расового контракту» залишаються незмінними. Роман Хуаніти Ма Дженкінс узгоджується із культурними міфами та стереотипами щодо рас. Шаблонне мистецтво задовольняє масового споживача, який без зайвого клопоту та напруження осягає його зміст. Телоніс вражений тим, що читацька аудиторія втратила «критичну відстань» при сприйнятті культурного артефакту. Індустрія культури, через засоби реклами, не дає змоги споживачам стати осторонь і критично оцінити продукт.

Стереотипні образи бідних афроамериканців, розтиражовані масовою літературою, цілком затьмарюють існування чорношкірих, які належать до середнього класу. Вдивляючись в обличчя Хуаніти Ма Дженкінс на обкла-

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 39.

динці журналу «Тайм», головний персонаж зізнається: «Біль пронизав мої ступні, пройшов через ноги до хребта і далі до мозку. Я пригадав уривки із “Сина Америки” і “Кольору пурпурового” і “Амоса й Енді” і мої руки почали тремтіти, світ ішов обертом, коріння дерев заворушилося, тривожачи земну поверхню, люди на вулиці вигукували *dint, ax, fo, screet* and *fahvre*! Усе моє єство протестувало проти цього, мені було дуже прикро, бо я розмовляв інакше, моя мама розмовляла інакше, мій батько розмовляв інакше…»[1]. Телоніс протестує проти расової ідеології, бо вона прописує його в уявну спільноту бідного неосвіченого класу чорношкірих.

Головний персонаж твору П. Евереттa розказує про інших афроамериканців, освічених, тих, які розмовляють вишуканою англійською, мають власне житло, кар’єру та ведуть інтелектуальні дискусії. Проте вони нецікаві масовому читачеві, який почувається спокійніше, якщо упевнений у тому, що умови расового контракту не порушені. Намагання представити афроамериканця, який не відповідає стереотипу, зазнає фіаско і через реалії доби пізнього капіталізму, в умовах якого культурна індустрія, залежна від капіталу, орієнтується на смаки та сподівання масових читачів. Як наголошує Ф. Джеймісон, за умов фінансового капіталізму гроші відділяються від сфери, де вони початково накопичувалися, вони пов’язані з іншими грішми, їх вкладають у детериторіалізований гіперпростір фінансових ринків. Більш того, вони охоплюють території, що до цього часу залишалися поза їхньою владою, зокрема сферу культури. Відтак проблема афроамериканського митця релокалізується зі сфери політичної у сферу економічну. І це, вважаю, пов’язано із загальною ситуацією сьогочасного суспільства, коли стирається межа між класичною базою та надбудовою. Проникнення економічного зиску та логіки у

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 61–62.

царину культури нівелює будь-яку автономію культури, а митець змушений підкорятися законам ринку і зрікатися будь-яких світоглядних переконань.

У стані розпачу та матеріальної скрути Телоніс зрештою пише, так би мовити, «технічний роман», що став бестселером, незважаючи на естетичну низькопробність. Радше для самого митця це не мистецький твір, а «дієвий засіб, …предмет, що позначає, пересторога, надгробний пам'ятник»[1]. Телоніс, кажучи словами Вальтера Беньяміна, «механічно відтворює» відомий роман Річарда Райта «Син Америки», але при цьому додає сюжетної динаміки та замість суду вводить сцену із телешоу. Спроба Телоніса протистояти ідеології масової культури та ідеологемі «неотесаного негра» спрацювала навпаки. Значення, яке артикулює письменник, артикулюють маси з відмінним акцентом. Провокативно назвавши свій роман «Fuck», Телоніс сподівався на обурення читацької публіки, натомість отримав захоплену підтримку. Відтак продуктивний акт читання (Грамші) не відповідає наміру митця. Один із кінорежисерів пропонує три мільйони доларів за право знімати фільм за сюжетом роману. Крім того, відоме видавництво «Random House» одразу ж погоджується видати книжку.

Цікаво, що низькопробний роман відразу після виходу у світ стає популярним і його номінують на престижну премію «The National Book Association Award». Водночас сам автор соромиться навіть підписати твір власним прізвищем і натомість видає його під псевдонімом Стеґґ Лі. Персиваль Еверетт змальовує процес розгляду та оцінки книжок, що подаються на присудження нагороди. Літературна премія — це ще один із інструментів культурної індустрії. За іронією долі Телоніса запрошують бути членом журі, і він погоджується, оскільки ще наївно сподівається змінити напрям руху американської літератури. Проте і тут він безси-

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 208–209.

лий. Незважаючи на його стриману позицію, роман «Fuck» усе ж отримує нагороду. В одній із рецензій критик зазначає: «Роман такий чесний, близький до життя, простий, справжній, що говорити про об'єктивність не доводиться. Розглядати цей текст на такому рівні теж саме, що порівнювати народну медицину індіанців Амазонки і найостанніші досягнення біомедицини. Цей роман потрібно розглядати окремо, це "штучка чорношкірих"»[1]. Очевидно з цього покликання те, що расовоцентрична естетка, визначальна для майже усього XX століття, насправді виконала місію не лише визнання мистецького таланту афроамериканських письменників, їхньої унікальності, але й стала структурою їхнього уярмлення, сформувала їхнє мистецьке гетто, лягла в основу окремої системи оцінювання та відбору їхніх творів. І згодом економіка пізнього капіталізму лише використала усе це у процесі культурного виробництва.

Так само, як і Хуаніта Ма Дженкінс, Стеґґ Лі (Телоніс Еллісон) потрапляє на відоме ток-шоу про книжкові бестселери. Ведуча Кенія Дансон використовує однакові фрази для позірного вихваляння обох романів. Як зазначає Т. Адорно та М. Горкгаймер у праці «Діалектика Просвітництва»[2], елементи масової культури взаємозамінні, уривки з того чи іншого культурного продукту можна без вагань використовувати при виробництві іншого. Фрази-кліше, заготовлені питання із передбачуваними відповідями, примітивні жарти ведучої незмінні під час розмови про два романи. Її фамільярний тон під час звертання до кожного з учасників свідчить про те, що насправді вона вважає себе інтелектуально і соціально вищою за чорношкірих «писак». Згадка про наклад та реалізацію, читання найепатажніших фрагментів — усе це перетворює обговорення книжки у зви-

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 260.

[2] Adorno T., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment. Stanford University Press, 2007. 304 p.

чайний маркетинговий прийом, мета якого збільшити продаж. Кількість проданих примірників, розмір гонорару становлять основу телешоу про книжки. Ведуча не лише заохочує публіку купувати низькопробні романи, вона формує літературний смак масового читача.

Реципієнт надав текстові Телоніса мистецької вартості, іншими словами легітимізував його як мистецький артефакт. П. Еверетт вдається до осмислення того, що таке мистецтво, яка роль митця і споживача у сфері виробництва культури. Він апелює до модерністського дискурсу: «Окремі люди переконують нас в тому, що Дюшан довів, що мистецтво можна створити з будь-чого, що нема нічого особливого в *objet d'art*, що робить його тим, чим воно є; єдине, що важливо, це те, що ми дозволяємо йому бути мистецтвом. Твердження: «Це — мистецький твір» — досить дивне перформативне висловлювання… І навіть, якщо те, що названо мистецтвом, викинуто з музею, воно все ж залишається мистецтвом, мистецтвом, якого відцуралися, поганим мистецтвом, мистецтвом, яке залишилося незрозумілим, репресованим мистецтвом, мистецтвом, що шокує, втраченим мистецтвом, мертвим мистецтвом, мистецтвом, що випереджає свій час, мистецтвом неестетичним, але все ж мистецтвом»[1]. Після виходу твору у світ митець вже не може вплинути на його подальшу долю, артефакт стає власністю реципієнта, політичного режиму, ідеології і, врешті, ринку. Відтак мистецтво це те, що споживач сприймає як мистецтво. Як зазначає Джон Сторі, тлумачачи неограмшіанський підхід до масової культури, «Культуру, комерційно створену культурною індустрією, перевизначають, перенаправляють і модифікують стратегічні акти вибірного споживання та продуктивні акти читання й артикуляції — і часто

[1] Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. P. 226–227.

таке споживання розбігається із намірами виробників, ба навіть непередбачене ними»[1].

У романі П. Еверетта «Стирання» показано, як низькопробний роман набуває визнання та високої оцінки лише через те, що відповідає стереотипним уявленням масового читача, експлуатує примітивний образ расового Іншого та узгоджується з умовами «расового контракту». Автор продемонстрував, як працює індустрія культури і як вона перетворює читачів на масу, позбавлену критичної візії.

[1] Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка. Акта, 2005. С. 172.

П'ятдесят відтінків лазуриту: роман Персиваля Евереттa «Так багато синього...»

Онтологічна нестабільність світу становить предмет уваги художньої літератури початку XXI століття. Як зазначає у цьому контексті Браєн МакГейл[1], на відміну від літератури модернізму, що піклувалася про епістемологію, постмодерна словесність зосереджена на онтологічній складовій. Онтологічна хиткість і почасти дезорієнтація спричинили серед іншого особливу саморефлексивність оповідача постмодерної словесності, який сповнений прагненням до осягнення смислу буття і розпачливим розумінням того, що воно йому недоступне. Самозаглибленість, безперервне повернення під усілякими ракурсами до пережитого минулого, що актуалізується навмисно просто, оголено і майже фактографічно, становлять іманентні ознаки сьогочасної художньої практики. Порозкидані моменти свого життя оповідачі намагаються зібрати докупи, організувати в цілісну картину, аби надати когерентності хоча б власному буттю, якщо до буття *per se* їм зась.

Онтологічна розхристаність і її впорядкування мають визначальне значення у романі сучасного американського письменника Персиваля Еверетта «Так багато синього...». Форма оповіді — сповідь 56-річного художника словами та фарбами, що паритетні у тексті, про пережите минуле. Колористика картин митця корелює із драматизмом його внутрішніх переживань, але не підпорядкована їм, не відображає і не підсилює їх. Персиваль Еверетт відходить від

[1] McHale B. Postmodernist Fiction. Routledge, 2003. 288 p.

усталеної традиції оприявнення кольору через синестезію (один із відомих прикладів новела Андре Жида «Пасторальна симфонія»). Крім того, автор свідомий того, що в художньому тексті колір ізольований, а не локалізований у широку кольорову гаму, яка безпосередньо доступна людському окові при споглядданні навколишнього світу. Таке ж спостереження належало серед інших і П. Ґоґену, який згадується у романі: «Будь-який окремий колір це — грубість (неотесаність), він не існує в природі. Барви існують лише у веселці, що ми бачимо, і як прекрасно природа потурбувалася про те, щоб ми насолоджувалися ними в неперевершеній послідовності, так наче кожен колір народжується із попереднього»[1]. Колір, синя картина та процес її творення — визначальні для семантичного рівня роману.

У художньому тексті художник не розповідає про свої полотна через опис зображених на них осіб чи предметів, а натомість вдається до експресивної сили власне самої барви, словесної форми кольорів. Барва й палітра — це ті складові твору малярства, що надають йому неповторності і загадковості. Тут П. Еверетт перегукується із Ж. Деридою, який перечитує Р. Декарта: «Але принаймні, коли йдеться про живопис, останнім елементом, який не дає перетворити себе на ілюзію, який художники не можуть підробити, є колір. … [н]а картині, хоч би якою винахідливою та уявною вона була, залишається частина, позначена незвіданою і реальною простотою — колір»[2]. Об’єкт зображення розчиняється у грі кольорів, що звільнені від диктатури чіткої форми. Колір перебуває в опозиції до лінії, він не є носієм значення, а радше, вказує на його присутність. Картина це — таємниця, яку важко пояснити словами або ж просто розгадати. Як зазначає оповідач: «Що більше картина роз-

[1] Riley C. Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology. UPNE, 1995. P. 105.
[2] Дерида Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. С. 98.

повідає, тим менше ти розумієш»[1]. Це розмірковування співзвучне епіграфу до роману, що взятий із висловлювання відомої представниці нью-йоркської школи документальної фотографії Діани Арбус: «Картина це секрет про секрет, що більше ви дізнаєтеся, то менше знаєте»[2]. Раз по раз П. Еверетт повертається до ідеї межі людської пізнаваності світу та об'єктів.

У романі барва самостійна і незалежна від форми чи переживань персонажів, тобто річ-у-собі. Колір оприявнює суб'єктивне сприйняття реальності у той час, як реальність залишається нескореною: «З допомогою фарби можна намалювати пейзаж, але жоден пейзаж ніколи не буде картиною»[3]. Реальність непідвладна людському мисленню, перебуває поза ним і незалежна від нього. Окрім апеляції до Декарта, постструктуралістських теорій, до яких Еверетт звертається як у цьому романі, так і в попередніх (наприклад, «Стирання»), маємо й елементи античної філософії, насичені постмодерною проникливістю, іронією та натяками. «Тарілка, в яку я насипаю пластівці, завжди одного й того ж кольору, але щоразу вона — інша. Можливо, те саме можна сказати і про кольори, а, можливо, й ні»[4].

Логоцентризм західної культури обумовив більше поцінування лінії та форми над кольором. Як зауважує Леонард Шляйн: «Загально прийнято, що люди, які швидше реагують на колір, аніж на лінію, викликають менше довіри. Залюбленість кольором вважалася ознакою інтуїтивності, примітивізму, вказувала на діонісійне, а не аполонійне начало у людині»[5]. Колір набуває особливого визнання у малярстві кінця XIX — початку XX століття. «Сучасники Матісса Пол Клі і Василь Кандинський зрозуміли, що те, що

[1] Everett P. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. P. 68.
[2] Ibid. P. 1.
[3] Ibid. P. 32.
[4] Ibid. P. 54.
[5] Shlain L. Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light. William Morrow & Co. P. 123.

відбувається на палітрі не менш важливе, аніж те, що відбувається довкола чи в самому суб’єкті»[1]. Ще перед ними імпресіоніст Поль Ґоґен, за спостереженням Ч. Райлі, «звільнив і себе, і колір, що важливо не лише для його творчості, але й для історії колористики загалом»[2]. П. Ґоґен наполегливо радив своїм учням не боятися стихії кольору, використовувати його якомога розкутіше і не зважати при цьому на закон лінії. Адже барви мають цілковиту владу над людським оком, і лише вони найкраще виражають творче начало митця[3].

Найзагадковіший у романі П. Еверетта синій колір. Колір — мовчання, таємничості, довершеності, зрілості, примирення та душевної рівноваги. Колір, який митець спочатку витіснив зі своєї творчості, а потім переповнив ним найсокровенніше полотно. В історії культури ця барва посідає окреме місце. Наприклад, французький дослідник Мішель Пастуро[4] стверджує, що хоча давні греки та римляни створили багато трактатів про веселку, все ж описували її кількома кольорами. Наприклад, Лукрецій змальовував її трьома барвами: червоною, жовтою та фіолетовою, Епікур додав ще зелену, Сенека вже використовував п’ять кольорів. У 1895 році британський науковець, який згодом став прем’єр-міністром, Вільям Ґладстон у праці «Дослідження про Гомера та його час» наголосив на тому, що гомерівське море кольору вина. Так само слова на позначення синього не було в Давньому Китаї, Японії, відсутнє воно і в давньогебрейській мові, в ісландських сагах та Корані. Припу-

[1] Cage J. Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. University of California Press, 1999. P. 180.
[2] Riley C. Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology. UPNE, 1995. P. 104.
[3] Gauguin P. The Writings of a Savage. Ed. by Daniel Guérin. Da Capo Press, 1996. 344 p.
[4] Pastoureau M. Blue: The History of a Color. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. 216 p.

щень та гіпотез, що пояснюють цей факт, багато. Вільям Гасс так підсумовує здобутки істориків та антропологів щодо цього: «У кожній мові першими з'являються слова, що позначають чорне і біле, чи світло і темінь. Наступне — слово, що позначає кров і вино. Після червоного, історично, з'являється жовтий, а потім — зелений (хоча у деяких мовах навпаки). І останньою у кожній мові виникає лексема на позначення синього кольору»[1]. Окрім відсутності потреби у слові, що позначає синій, треба взяти до уваги складність виготовлення кольору. Лазурит доставляли із високогір'їв Афганістану в Єгипет, Месопотамію та Грецію. Відтак його цінували та шанували. В Стародавньому Єгипті вірили, що з допомогою лазуриту можна встановлювати зв'язок із богами. Тому головних жерців фарбували сумішшю з додаванням лазуриту. У Давньому Китаї ця барва символізувала імператорську владу. Доступнішим і поширенішим синій колір став від 431 року. На той час церква прописала кольорові коди для святих і Діву Марію змальовували в синьому покрові. Відтак синій символізує, з одного боку, невинність, благочестивість, праведність, покірність та відданість, а з іншого, меланхолію та страждання.

У малярстві синя барва набуває популярності із творчістю модерністів. Сам П. Еверетт часто згадує П. Пікассо, який пережив творчий «синій період». Зокрема, під час знайомства із молодою художницею головний персонаж роману розглядає картину П. Пікассо «Голуб із зеленою горошиною», що належить до синього етапу творчості митця. Крім того, як і відомий іспанський модерніст свого часу, Кевін страждає від тривалої глибокої депресії, що породжена головним чином його перебуванням замолоду в Сальвадорі.

У контексті культури Сальвадору лазурит має свою історію і це суттєво поглиблює змістовий рівень роману Еверетта. На території Сальвадору в XVI столітті іспанські ко-

[1] Gass W. On being Blue: A Philosophical Inquiry. New York Review Books, 2014. P. 134.

лоністи-землевласники відкрили для себе, а згодом і для світу індигоферу — рослину, з якої виготовляли природний барвник індиго. Корінне населення здавна використовувало цю фарбу в невеликій кількості і продавало її племенам на півночі Мексики. Упродовж трьох століть колонізатори організували масове виробництво індиго та реалізовували його за високими цінами у Англію та Голландію, де барва, яку до того часу доставляли з Азії, користувалася великим попитом. Зокрема, між 1550 і 1559 роками до Старого Світу було відправлено 118 суден із барвником[1]. Унаслідок «буму індиго» Сальвадор став одним із найбагатших регіонів Південної Америки після Гватемали. Здобуття незалежності від Іспанії 1821 року не перешкодило торгівлі індиго, що тривала майже до початку XX століття, коли винайшли синтетичний замінник. До важкої роботи видобування фарби заганяли корінне населення. Дослідниця Вірджинія Тайлі у праці «Осягнення індіанців: дослідження раси, нації, і влади у Сальвадорі» констатує: «Примусова праця, що використовувалася під час виробництва індиго, мала нищівні наслідки для корінного населення. Сама праця — особливо вимішування жому, що утворювався після тривалого топтання ногами листя в діжках, — була виснажливою, та й годували людей погано. Купи стоптаного листя приваблювали рої мух, які згодом розносили усілякі болячки… Зростання рівня смертності серед індіанців примушувало їх покидати свої домівки і втікати на неосвоєні землі»[2]. Для виготовлення індиго колонізатори почали завозити рабів з Африки. Виробництво барви спричинило руйнування та знелюднення великих поселень місцевих жителів. Вони переселялися в ліси, гори та віддалені землі асьєнд. Спад виробництва і експорту індиго частково був зумовлений мит-

[1] Boland R. Culture and Customs of El Salvador. Greenwood Publishing Group, 2001. 164 p.

[2] Tilley V. Seeing Indians: A Study of Race, Nation, and Power in El Salvador. UNM Press, 2005. P. 110–111.

ними податками, які контролювала Гватемала, а згодом, від 1875 року, замість фарби почали торгувати кавою. Відтак особливий синій колір — індиго — символізує і Сальвадор, і колоніальне поневолення країни. В романі П. Еверетта цей локус зі стигмою синього став місцем травматичного досвіду для головного персонажа.

Отож протагоніст роману, 56-літній художник Кевін Пейс, малює величезне полотно «заввишки 12 футів та 21 фут та три дюйми завширшки», де домінує синій колір. Найперша заковика в тому, що він нікому не дозволяє заходити у сарай-майстерню, де зберігається картина. І для цього митець має досить обґрунтовані пояснення: «Я не дозволю дітям подивитися на полотно, бо вони неодмінно спробують його якось назвати, таким чином зруйнують і його, і все. Я не дозволю дружині роздивитися його, бо її переповнять ревнощі і це зруйнує картину і все»[1]. Уже від перших сторінок Еверетт надає оповіді аури таємниці. Картина лише перший секрет із багатьох, що приховують персонажі роману одні від одних. Автор частково слідує моделі постмодерного сімейного роману, що традиційно розпочинається описом рутинного сімейного побуту, безпристрасного і налагодженого, та поступово з розвитком сюжету розкривається позірний спокій родини. Майстерно і психологічно вишукано П. Еверетт розкриває таємниці людей, які живуть під одним дахом, але мало знають одне про одного.

Роман містить три сюжетні лінії, подієвість яких географічно віддалена: Париж, Нова Англія, або Дім, так називаються розділи, де йдеться про сімейне життя, і Сальвадор, які послідовно чергуються і посвячують читача у перипетії долі Кевіна Пейса та його родини. Париж, традиційно місто закоханих, стає локусом подружньої зради митця. Відомий художник із дружиною приїжджають до французької столиці, де має відбутися виставка його картин. Під час відвідин мистецького музею Кевін зустрічає 25-річну художни-

[1] Everett P. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. P. 5.

цю Віктор, в яку закохується і з якою згодом зраджує дружині. Однак головним чином Париж це місце, де художник розкриває свій найголовніший секрет — трагічний досвід у Сальвадорі, що спричинив алкогольну залежність та витіснення синього кольору. У травні 1979 року Кевін зі своїм другом Ричардом вирушив до Південної Америки на пошуки Ричардового брата Теда. Безладдя Громадянської війни, байдужість представників американського посольства та насичені кольори природи — усе це пережили два американці, щойно ступивши на землю Сальвадору. Художник із першого погляду зауважив особливість палітри краю: «Барви були іншими, насиченішими, не знаю напевне, але гама синього була багатша, блакитний — яскравіший, аніж вдома, а жовтий — ближчий до гірчичного»[1].

У Сальвадорі оповідач-художник пережив події, що цілком змінили його життя і які він довго триматиме в таємниці. Дощового ранку в горах вони потрапили в село, де закінчились бойові дії. На польовій дорозі чоловіки побачили мертве тіло дівчинки. «Ми втрьох підскочили, коли почули якийсь дзенькіт за халупою, наче хтось копнув бляшане відро. Інстинктивно я схилився нижче і став на коліна, але тут же побачив, що поруч зі мною лежить мертва дитина, дівчинка. Її сукенка була синього кольору і її шкіра того ж самого кольору, що й моя; від її життєвої форми залишилося місиво змішане з болотом. Лівої руки не було, і ця відсутність підсилювалася тим, що інша рука, вимита дощем, виглядала наче жива»[2]. Жахіття побаченого та пережитого мучитимуть Кевіна у майбутньому, а його палітра втратить одну барву — синю. Навантаженість синього посилюється й аналогічним кольором автомобіля, на якому пересувається Кевін зі своїм другом Ричардом по Сальвадору. І нарешті блакитна барва актуалізується знову, коли митець ненавмисно вбиває людину на вулиці, щоб захиститися.

[1] Everett P. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. P. 21.
[2] Ibid. P. 72.

Після повернення із Сальвадору художник відмовився від синього кольору, хоча замолоду використовував його: «Я пригадав, як мій дід, перед смертю споглядав одну з моїх ранніх картин. Це було полотно середнього розміру, десь три на чотири фути, на якому переважали зелені та сині барви, нанесені грубими поспішними мазками один поруч з іншим, далі, ближче до центру, проривалися брунатно-жовтий змішаний з індійським золотим і недбало поєднаний з білим»[1]. Травматичний досвід у Південній Америці митець компенсуватиме надмірним вживанням алкоголю та малюванням. «Депресія, — зізнається оповідач, — поглиблювала моє мистецтво, робила його кращим, надавала йому значення»[2].

Під час зустрічі із молодою художницею в Парижі Кевін відважився розкрити найбільший секрет свого минулого. Розповідь про пережите молодій дівчині, яку він більше не зустріне, вилікувала його і водночас звільнила від тягаря та гніту одного із секретів. «Я розповів Віктор те, про що ніколи не наважувався зізнатися Лінді чи просто не хотів розповідати. Двадцять років я не ділився цим із Ліндою. Але тепер я стояв і сповідався перед молодою жінкою, з якою у мене не було майбутнього. Напевно, саме тому я вирішив довіритись їй»[3].

Зустріч із дівчиною в Парижі та одкровення перед нею відкрили для художника заново синю барву, яку він не помічав після повернення із Сальвадору. В останню ніч у місті закоханих Кевін раптом зауважує синюватий відтінок дощу. Удома він відчуває натхнення малювати. Художник творить у двох локусах: у студії, куди заходять родичі, друзі, шанувальники та потенційні покупці, і де картини висять на продаж, «наче повії». І другий простір митця — старий закинутий сарай, де за замкненими дверима він малює

[1] Everett P. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. P. 31.
[2] Ibid. P. 202.
[3] Ibid. P. 199.

надзвичайно особисте полотно і ніхто не має права хоч краєм ока глянути на нього. Єдине, що оповідач повідомляє про свій твір це синя домінанта. «Я використовую багато фтало-синього, берлінської лазурі поєднаної із фіолетовим. У верхньому правому куті блакитний плавно переходить у тенарову (кобальтову) синь, чи краще сказати переливається у неї»[1]. Палітра художника змінилася і набула усіляких відтінків синього, які він не використовував після повернення із Сальвадору. У процесі творіння синього полотна Кевін хоче бути наодинці із ним, щоб виказати фарбами давно замкнені таємниці. Чи символізує синій жахіття, пережиті в Південній Америці, чи романтичні стосунки із французькою художницею, залишається таємницею. Евереттогортає усю оповідь риторикою підозри, кожне твердження за якийсь час піддається сумніву. Зрештою процес творіння артефакту перетворюється не лише на арттерапію, але й на осягнення якоїсь сокровенності буття, на наближення до осягнення власної сутності.

За кілька днів після повернення з Парижу Кевін їде до Сальвадору, щоб, за його словами, після довгих років повернути частину себе, яку втратив замолоду. Митець потрапляє до тієї оселі, де колись давно побачив убиту дівчинку. Зустрічає батька дитини, з яким 1979 року копав могилу, щоб поховати її. Повернення до місця пам’яті і відповідно активізація спогаду, що тривалий час був витіснений, відкриває шлях до примирення з минулим, до засвоєння його як частини самості художника. Відновлення спогаду відбувається завдяки Віктор, яка дала шанс художнику вербалізувати, а згодом намалювати пережите у Південній Америці. Від часу повернення до Сальвадору автор описує його у розділах, що називаються «Дім». При цьому читач не відчуває збентеження від такого переназивання. Вочевидь, йдеться про інтеграцію пережитого минулого в теперішню ідентичність персонажа. Синя картина, яку трепетно і ста-

[1] Everett P. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. P. 4.

ранно приховує митець від усіх, так і залишається таємницею для читача і для оточення митця. Єдиною людиною, яка зрозуміла, а радше відчула вилиті синім кольором почуття, є дружина Кевіна. Вона після довгого вдивляння промовила: «Так багато синього…». Проникліва заувага Лінди раптом засвідчила, що вона здогадувалася про втаємничений досвід чоловіка.

Отож синій колір у романі Персиваля Еверетта корелює із травматичним досвідом головного персонажа, але не підпорядкований йому. Барва має самостійне значення та функції у тексті і не служить фоном для почуттів та переживань героя. Надмірність синьої фарби, її повернення до палітри художника відбувається паралельно до його осмислення та примирення з травматичним минулим.

Темношкірий як «соціальний експеримент»: роман Майкла Томаса «Пропащий»

Роман Майкла Томаса «Пропащий» (2007) належить до корпусу художніх текстів, який ідеологічно маркований як афроамериканська література. І не тому, що автор афроамериканець, бо навряд чи расова приналежність митця достатній критерій для того, щоб втискати його творчість у рамки так званого расового мистецтва. Передусім тому, що проблемно-тематичний бік роману відповідає тому завданню, яке К. Воррен означив як визначальне для афроамериканської літератури, а саме «як ще один фронт війни раси із расизмом»[1]. Хоча дослідник вважає, що об'єктивні умови для існування власне афроамериканської літератури відсутні, низка письменників відкривають нові фронти уже в реаліях пострасової Америки.

Роман Майкла Томаса «Пропащий» частково розвінчує політичний конструкт пострасової Америки, крім того, він пропонує нове розуміння ідентичності чорношкірих, а саме: відхід від ідеї расового покликання чи визначної місії афроамериканців у подоланні упослідження. Через модус резистентності головного персонажа до запропонованих йому моделей поведінки митець передає намагання оповідача знайти своє місце у світі і при цьому не наслідувати суспільні ролі, визначені ідеологією владної білої більшості. Автор описує приховані, а іноді й справді невидимі, але відчутні для расового Іншого, дискримінаційні практики. Водночас найбільша напруга роману зосереджена на нама-

[1] Warren K. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. P. 23.

ганні наратора уникнути традиційних рольових моделей, зцілитися від травм минулого і зреалізувати себе як батько та чоловік. Очевидно, що це викличе розчарування батьків, які плекали в своїх мріях образ сина як «великої людини», та професора, який пророкував успішне майбутнє своєму талановитому студенту. Та все ж головний персонаж продовжує шукати себе, хоча не раз змушений впадати у відчай. Досить часто безвихідь спричинена матеріальними проблемами, але не менш важливе при цьому і світовідчуття людини доби пізнього модерну. Як зазначає Ентоні Ґідденс: «Марність особистого буття — усвідомлення того, що нема чого сподіватися від життя — становить фундаментальну психічну проблему в обставинах пізнього модерну»[1]. Будучи «невдалим соціальним експериментом», головний персонаж відважується на власний експеримент, що руйнує очікування більшості, яка живе за формулами і моделями. Бунт наратора спрямований не лише проти расового та класового поділу, але й проти реалій сучасного суспільства загалом, що характеризується відчуженістю та відстороненням між людьми, або, як пише Е. Ґідденс, «екзистенційною ізоляцією, <…> відсутністю моральних ресурсів, які забезпечують повноту та смислове наповнення буття»[2]. І цей бунт проявляється як на рівні сюжету у відмові від традиційної ролі, так і в самому стилі, що охоплює мимовільне письмо, уривчастість, іронію, сарказм, ревізію канонічних творів («Великий Ґетсбі» Ф. С. Фіцджеральда, поезія Т. С. Еліота, Л. Ґ'юза, пісні відомих гуртів 1970–1980-х років), неоднозначність мови і гру з нею, метафікційність. Протест підсилюється описами фізичної сили персонажа: його біг вулицями без мети вказує на прагнення вирватися із задушливої атмосфери міста й соціуму, а з іншого боку, це також вихід його агресії та незадоволення. Недарма дружина ра-

[1] Giddens A. Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age. Polity Press, 1991. P. 13.
[2] Ibid. P. 14.

дить йому бігати, коли відчуває крайнє напруження чоловіка. Форма внутрішнього монологу дає змогу зосередитися на минулому оповідача, яке він постійно переглядає і в моментах якого він намагається розпізнати свою сутність. Загалом рефлексійна природа наративу, з властивим їй безнастанним переживанням прожитого, забезпечує перемовини персонажа із собою та унеможливлює однозначність його вибору. Йому постійно доводиться обирати: між традиційним письмом і власним творчим експериментом, між традиційною кар'єрою і взагалі відмовою від неї, між «визначним діячем раси» та звичайним обивателем. І ця нагальність вибору іманентна риса сучасного суспільства, де людина щоразу потрапляє в ситуацію, коли їй доводиться обирати.

В основі твору «Пропащий» — чотири дні з життя головного оповідача, який за цей короткий термін має десь заробити 12 тисяч доларів, щоб винайняти помешкання для сім'ї та оплатити приватну школу для своїх синів. Головний персонаж представник середнього класу, одна із характерних рис афроамериканської літератури початку XXI століття. Майкл Томас переносить акценти зі змалювання відкритого приниження бідних чорношкірих американців, що становило домінанту письменства XIX–XX століття, на прихований расизм у пострасовій Америці та скрутне становище середнього класу. Відсутність імені оповідача позначає інтенцію митця описати збірний образ афроамериканців, які завдяки інтеграційній політиці 1970-х років, здобули освіту, але згодом так і не зуміли вирватися із тенет бідності та реалізуватися серед іншого через позірність пострасової політики. Час від часу оповідач повторює, що все життя почувається «соціальним експериментом». Це відсилання до процесів десегрегації кінця 1950–1970-х років, коли, наприклад, була запроваджена система шкільних автобусів, що розвозили школярів по різних районах міста, аби уникнути поділу на школи для білих та чорних дітей. «Досить дивно іти по життю в ролі соціального експери-

менту, якого возять автобусом, перевіряють, відвозять автобусом деінде, плекають на роль лідера»[1]. Із великим зачудуванням оповідач згадує про великі надії свого покоління: «Перші справжні плоди інтеграції; з південних районів, визирали зі своїх гетто, ніяких заводів, рибопереробних підприємств, залізничних станцій, щоб гнути спину, одні лиш надії. Однак ми проспали наш час. Усе пройшло повз нас»[2]. І згодом глибоке розчарування в словах батька, як підтвердження несправджених надій: «В дитинстві ти був сповнений світлом…»[3]. Такий же трагізм прочитується і в ставленні матері до сина. У дитинстві вона наполегливо повторювала йому, що син — світло світу. Властиво фраза «Ти — світло світу» звучить як наскрізний мотив щодо головного персонажа, але насправді це радше мрії батьків, які так і залишилися мріями. «Згодом вона змінила своє ставлення до мене — перестала нервуватися, коли я підріс. Я гадав, що вона просто стомилася, але зараз тут, віч-на-віч із всесвітом, я зрозумів, що вона просто втратила віру, чи більш того, просто ніколи її не мала. Вона перестала вірити в мене. Бідна Лайла. Я теж перестав вірити»[4]. Від початку мати переконувала себе, що її син виросте «великою людиною», проте день за днем і рік за роком упевнювалася, що так не трапиться. Меланхолійна домінанта пронизувала світ дитинства наратора. Як пише Енн Ченг[5], расова меланхолія ґрунтується на розпачливому усвідомленні расовим Іншим того, що досягнути досконалості й

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 76.
[2] Ibid. P. 71.
[3] Ibid.
[4] Ibid. P. 343–344.
[5] Інші праці про расову меланхолію: Singleton J. Cultural Melancholy: Readings of Impossible Mourning, Race, and African American Ritual, 2015. 168 p.; Gilroy P. Postcolonial Melancholia. Columbia University Press, 2005. 192 p.; Cheng A. The Melancholy of Race : Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief. Oxford University Press, 2000. 272 p.; Butler J. The Psychic Life of Power : Theories in Subjection. Stanford University Press, 1997. 220 p.

успіху він не зможе через расову складову. Однак чи завжди має така меланхолія підґрунтя, чи лише слугує своєрідною зоною комфорту для представників меншин і виправданням їхніх особистих невдач. Поступово оповідач опрацьовує і переосмислює своє ув'язнення образом ображеного чорношкірого американця, якому завинили усі білі.

Роман розпочинається сценою прощання з дружиною та дітьми, які поїхали на час канікул до бабусі, аби дати можливість оповідачеві знайти працю, дописати роман і вирішити фінансові проблеми родини. Оскільки сім'я змушена покинути помешкання, яке винаймала, то він поселяється у будинку свого успішного і багатого друга Марко. Однак реальність набагато складніша за сподівання і плани. Найперше, творчий процес не просувається далі заголовка: «П'яний, чорний і засмучений». Очевидний намір митця вербалізувати свої травми, але водночас він противиться традиції змалювання чорношкірих американців. Письменник стикається не лише з творчою кризою, його турбує і стереотипне уявлення про афроамериканську літературу. До цього його поезію мало хто розумів, хоча професор, у якого він навчався, покладав на нього великі надії. Критика його письма з боку одного з редакторів звелась до того, що твір насичений філософією. Отож світ не змінився від часів Фредеріка Дуґласа, афроамериканського письменника другої половини XIX століття, якому білий аболіціоніст і письменник, Вільям Ллойд Гаррісон, порадив, менше вдаватися до філософських роздумів, а натомість описувати страждання в рабстві[1]. Так само, як і П. Еверетт у романі «Стирання», митець критикує сучасну видавничу індустрію та книжковий маркетинг. Коли він намагається знайти працю свого університетського професора, також темношкірого, то заледве виявляє її у якомусь закутку.

Загалом в оповідача наче й нема причин нарікати на свою долю: отримав стипендію на навчання, має вищу

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 41.

освіту, працював над дисертацією, викладав в університеті, одружився із білошкірою американкою із забезпеченої родини, має дітей, які його люблять, але разом із тим його минуле: дитинство у бідній родині, де безробітний батько афроамериканець зловживав спиртним, а мати змішаної кельтської, африканської й індіанської крові намагалася хоч якось утримувати сім'ю і не раз через злість і безпомічність викрикувала йому в лице, «що краще змила б його в унітазі, аніж мала народити», зґвалтування у дитинстві, безпідставне ув'язнення, — усе це не дає йому спокою і перешкоджає досягати успіхів. Його минуле обтяжене расовими стереотипами, упередженнями і травмами.

Усамітнення в будинку друга і відсутність родини дають йому змогу порозумітися з власним минулим, усвідомити його травми. Простір помешкання друга Марко слугує для оповідача гетеротопією кризи в розумінні Мішеля Фуко. Прикметно, що оповідач поселився в дитячій кімнаті, що позначає його повернення до часу дитинства і відтак є відліком осмислення усіх трагедій та травм, що перешкоджають йому жити повноцінним життям. Усамітнившись від сім'ї, він крок за кроком переживає своє минуле. Оповідач не звинувачує, а намагається зрозуміти маму, яка не хотіла народжувати дітей, не тому, що не любила їх, а тому, що «її діти ніколи не були б просто дітьми. Зрештою, вони б ставали невдахами, і вона також»[1]. Наприкінці роману символічним жестом позбавлення від привидів і упереджень, що переслідують його здавна, стає прощання із прахом матері, з рибкою, яка жила в акваріумі, та з пляшкою від пива. Усе це він сплавляє за течією річки. З потоком води відходить минуле, що мучило його та наповнювало меланхолією його буденність.

Самотність персонажа періодично переривають дзвінки дружини. Вона наполегливо, але водночас делікатно нагадує чоловікові, що треба знайти якусь працю, аби заплати-

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 107.

ти за навчання дітей та помешкання. Клер витягує чоловіка з глибокої зажури, жалю і тужіння, до яких він звик вдаватися у часи кризи. Модель поведінки його батька, який постійно ходив напідпитку і нарікав на свою долю, а зрештою одного дня пішов і більше не повернувся в сім'ю, стереотипна для багатьох романів афроамериканської літератури. Дружина усіляко намагається зберегти родину і врятувати чоловіка від «падіння», від наслідування рольової моделі батька-невдахи. Її дзвінки стимулюють його активно шукати вихід, а не сидіти склавши руки та нарікати на долю. За скупими відповідями дружині про успіхи на фронті працевлаштування оповідач приховує свій розпачливий стан, адже знайти роботу не так вже й легко. Для цього кілька підстав і одна з них — зневіра і розчарування. З розпачу він йде працювати помічником на будівництво. Однак реалії американського життя змінилися і важкою сумлінною роботою не заробиш на життя за стандартами середнього класу. Протестантська етика уже не гарантує здійснення американської мрії.

Час усамітнення повертає оповідача через аналепсиси до минулого, до пережитих травм. На його тілі залишилися сліди від цигарки батька, яку він, будучи п'яним, загасив на животі сина, а в його душі ятряться спомини про погрози, звинувачення, образи, які вигукували йому на вулицях чи у школі. І хоч усе зарубцювалося з часом та все ж біль і жаль не минають. Крім того, наратор страждає від відчуття того, що невизнаний в американському суспільстві, хоча як такого відкритого неприйняття нема. Його чутливість до навколишнього світу, прискіпливе відчитування реакцій сторонніх людей, постійна напруженість у стосунках із білими, навіть зі своєю дружиною, породжені расовою свідомістю і середовищем, у якому він виростав.

Джеред Тейлор у праці «Ідентичність білошкірих» стверджує, що расові преференції існують і вони — природний вияв расової ідентичності. «З расовою самістю можна боротися, можна засуджувати, ігнорувати чи плекати, але роби-

ти вигляд, що її не існує, не варто»[1]. Далі дослідник продовжує: «спільна риса расової свідомості чорношкірих — це переконання у тому, що всі білі расисти»[2]. Колективна пам'ять раси актуалізується щоразу, коли оповідач потрапляє у світ білих чи контактує з білими американцями. Вихований боятися і недовіряти білим співвітчизникам, він то переживає когнітивний дисонанс, то підтверджує свої страхи. Приміром, одним із прикладів фрустрації стає випадкова зустріч із білою жінкою: «Це суперечить моїй запрограмованості, щоб незнайома біла жінка на безлюдній вулиці не боялася мене і довіряла. І не те, щоб таке трапилося зі мною вперше, навпаки так бувало досить часто»[3]. Успадковані від минулих поколінь та набуті ще в дитинстві уявлення про расові відносини, перешкоджають оповідачеві вільно почуватися в соціумі. Часто він порівнює свою поведінку та поведінку дружини, завжди впевненої і зібраної духом. Він пригадує, як зайшов із друзями до бару, де гуляли WASP (білі американці) і вперше зустрів її: «Вона була білою і випромінювала відвагу, впевненість і готовність слухати, якості, які мають лише білі дівчата»[4].

Водночас досить часто наратор підтверджує сформовані уявлення про ставлення білих до чорношкірих. У день свого одруження він дізнається, що уся біла паства постановила, що дружина «його цивілізує»[5], а тітка запевнила: «Ми навчимо його класичної музики»[6]. Така заувага особливо уразлива для оповідача, адже він музикант і пише музику. Білі витріщаються на нього, коли він купує крам у магазинах із екзотичними східними товарами, наче смаколики, не призначені для афроамериканських покупців. «Досить

[1] Taylor J. White Identity. Racial Consciousness. New Century Books, 2011. P. XII.
[2] Ibid. P. 157.
[3] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 189.
[4] Ibid. P. 139.
[5] Ibid. P. 230.
[6] Ibid.

дивно, що їм доводиться напружуватися, щоб зрозуміти, що я теж люблю оливкову олію, так само як гуртові ціни на болгарську фету»[1]. Коли під час канікул він заходить у школу, де навчаються його діти, то відчуває як витріщається на нього персонал. І тут же пригадує поведінковий код: «Якщо ти коричневий і зайшов у місце, куди тобі заходити зась, то краще мати при собі якийсь документ, що виправдовує твій візит»[2]. Крім того, його дитячий досвід обтяжений расистськими реаліями. Він пригадує, як складно було матері прилаштувати його у приватну школу, випросити для нього стипендію і все ж незабаром його вигнали за бійку. Хоча й інші хлопці билися і навіть запекліше та жорсткіше, аніж він. Проте він, чорношкірий бідний учень, насмілився вдарити білого в лице. Звичайно, ніхто не запитав його, чому, ніхто ніколи не цікавився його внутрішніми переживаннями, його відчуттями. І навіть, коли він потрапляв у складні ситуації, то, окрім мами, мало хто звертав на це увагу. Коли у школі його зґвалтували, директор зробив вигляд, що нічого не трапилося. Вже хлопчиком він потрапив у два різні світи: світ сім'ї, де сподіваються, що він стане великою людиною, де його кімната завішана портретами великих людей, що наче нагадують про «його місію», і світ білих, де йому щоразу вказують на його другосортність. Оповідачеві важко примирити дві реальності, тож не дивно, що вже підлітком він починає вживати наркотики і пиячити.

Загострене сприйняття навколишнього світу й чутливість щоразу спричинюють сильні емоційні реакції в головного персонажа. Наприклад, коли роботодавець обзиває його «великим ніґером»[3], оповідач тут же розбиває йому носа.

Зі шматків недописаного твору, що вставлені у канву роману і марковані іншим шрифтом, лунає зневірений го-

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 101.
[2] Ibid. P. 236.
[3] Ibid. P. 280.

лос, який зізнається: «Можливо, колись давним-давно мене сильно скалічили і тому, я не годжуся ні на що. І тому ніколи не доводжу справу до кінця. Я так і не дописав ту кляту дисертацію, бо якого дідька ви можете ще щось додати, окрім якихось кривлянь? Грати роль мавпи у цирку, яка вихиляється й імітує, аби її погладили чи пригостили? Отож зі мною так і не підписали контракт і я не став співробітником університету, а краще сказати академічним найманцем, а лишень скитався від одного заняття до іншого, від одного університету до іншого, і так могло б продовжуватися, аж раптом одного дня ти прокидаєшся і розумієш, що ти — ніхто й ніде»[1]. Відчуття душевної скаліченості і відтак образа на світ, зокрема світ білих, становлять домінанту роману. Кожна інтенція чи прагнення головного персонажа одразу ж спотикаються на комплекс меншовартості та на його спротив відповідати очікуванням загалу.

Одруження з білою жінкою Клер допомагає оповідачеві вирватися із депресивного минулого, проте для цього йому потрібен час. Спочатку расова відмінність дружини викликає у нього психологічне напруження, а іноді й дискомфорт. Він насторожено сприймає її слова, поведінку та намагається відчитати у них якісь приховані смисли чи натяки. Клер для нього передусім біла жінка, а вже потім дружина. Одного разу, коли син ненароком розбив Клер носа, оповідач, несучи її на руках, роздумував: «Клер мала добру фізичну підготовку. Мускулисті ноги й неушкоджені суглоби. Виглядало дивно, що я мусив нести її — моя коричнева рука оповила її білі ноги — я знав, що десь позаду уже збирається лінчувальний натовп»[2]. Випадок трапився перед приїздом родичів дружини. І от Клер із розбитим носом і група білих гостей одразу ж спонукають оповідача до інтертексту часів рабовласництва: «Мільтон Бравн із Джорджиї зґвалтував рабиню Мінетт. Хлопчик-байстрюк утік і

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 216.
[2] Ibid. P. 17–18.

приєднався до племені Черокі, яке саме вимушено пересувалося до Оклахоми»[1]. Такий вигаданий, але презентований наче історичний факт відсилає читача до колективного расового минулого оповідача і водночас охоплює історичний колективний досвід не лише афроамериканців, а також корінних народів США. Відгомін минулого, яке не пережив особисто оповідач, а засвоїв через залучення до расової колективності, до певного часу визначає його світорозуміння.

Образ дружини Клер переданий крізь призму оповідача: її дії, слова, вчинки він трактує радше з позиції расового Іншого, аніж просто чоловіка. Клер врешті допомагає наратору позбутися чутливого, меланхолійного погляду на життя і мобілізувати творчі сили. Спочатку оповідач не здатен подолати прірву, що пролягла між ним та дружиною, а ширше між ним та світом. «Не було жодного поступу у звуженні розриву між нами: між чорним і білою, між багатійкою і бідним, між повноправною членкинею суспільства і вигнанцем, між травмованим і упевненою в собі жінкою»[2]. Оповідач зосереджений на травмах і невдачах минулого, і його сьогодення визначається загостреною чутливістю до навколишньої дійсності, що все ж залишається расово забарвленою.

В один із моментів зміненого психічного стану, чи, як каже оповідач, «у стані трансу», він уявляє друга дитинства Шейка, який вербалізує його витіснені страхи й комплекси. Цей «психотропний вальс»[3] відбувається у книгарні, де начебто зустрілися співрозмовники. Шейк докоряє оповідачеві, що той одружився з білою жінкою і звідси походять усі його проблеми. Біла супутниця не може зрозуміти чорношкірого, бо їй бракує життєвого досвіду. Вона не знає, як реагувати на проблеми, апатію і зневіру, які переживають чоловіки з упосліджених спільнот. «Але ти, ти шукаєш

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 22.
[2] Ibid. P. 229.
[3] Ibid. P. 269.

розради в її очах, та бачиш лише її біле обличчя — і все, більш нічого, воно цілком відкидає тебе: *біле обличчя твоєї дружини*. І ти не знаєш як діяти далі. Воно не може розкрити тобі усієї правди, хіба що наголосити те, що ви різні»[1]. Відкрита розмова із уявним другом — спосіб омовлення розпачу, який переживає головний персонаж, а також до певної міри виправдання його невдач. Однак твердження Шейка це радше ще один зі стереотипів, що властиві носіям расово маркованої свідомості. Дії дружини якраз мають рятувальну силу для головного персонажа. Їй вдається переконати чоловіка, що він її справжнє кохання і потрібен родині. Тим часом відсутність дружини, а згодом і роздуми про те, що вона може знайти іншого, примушують його переглянути свої надумані упередження. Зрештою дружина іншої раси — це відкритий діалог із расовим Іншим, який не уярмлений з оповідачем в одному меланхолійному дискурсі, а пропонує йому інший погляд на світ.

Наодинці з собою оповідач усвідомлює сутність їхніх стосунків, глибину свого кохання до дружини. Крок за кроком він пригадує народження дітей, перші проблеми, що вони долали самотужки, витривалість і незворушну віру Клер у те, що в них усе буде добре, її наполегливість у тому, аби переконати його подивитися на світ по-іншому, аби щоразу відновлювати в ньому віру в мистецький талант. Загалом сім'я забезпечує самоздійснення головного персонажа. Любов дружини, яка описана скупо і стримано, любов до дітей і дітей до батька рятують оповідача від «падіння», а його оповідь від традиційного для афроамериканської літератури модусу зневіри і безсилля. Недарма епіграфом до роману М. Томас обрав рядок із пісні Марвіна Ґея[2] «Wholy

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 272.

[2] Марвін Ґей — відомий американський музикант, співак, автор пісень. У сімдесятих роках минулого століття активно виступав проти дискримінації чорношкірих американців.

Holy», де йдеться про те, що «любов — наш порятунок (спасіння)». Наприкінці роману оповідач після пережитої внутрішньої кризи повертається до сім'ї, свідомий того, що теплі почуття дітей та дружини становлять основу його буття і мають найбільшу цінність.

Водночас дружині протиставляється її мати Едіт. Якщо Клер із розумінням і співчуттям ставиться до травм чоловіка, то теща не відчуває жодних сентиментів. Оповідач відкрито заявляє, що ненавидить її: «тому що вона — біла, тому що в неї завжди були гроші, тому що вона нездатна співпереживати — перейнятися чужою бідою чи просто зрозуміти, що є люди, яким не пощастило»[1]. Дві жінки уособлюють два покоління білих американців: перше — сформоване у реаліях расового протистояння, а друге — за часів перегляду расових стосунків. Напруження викликає у нього й родина дружини. Їхній приїзд не сприяє зближенню, білі двоюрідні сестри і брати побоюються чорношкірих дітей.

Оповідач як батько переживає за майбутню долю своїх синів і доньки, які стикатимуться з реаліями расового світогляду. Коли він дізнався про першу вагітність дружини, то «страшенно налякався, що народиться ще один нащадок Хама, ще один із роду Коричневих»[2]. Перші щасливі почуття батьківства змішані зі страхом за долю сина. Оповідач відгороджує себе й новонароджену дитину від групи білих людей, які перебували в післяпологовій кімнаті. Страх перед білими переслідує його повсякчас, бо прищеплений йому з дитинства.

Оповідач пригадує часи, коли запровадили систему шкільних автобусів і він змінив школу, тоді розлючений натовп жбурляв у нього камінням зі словами: «Ніґер, забирайся

Його відомі альбоми «What's Going On» (1971) та «Let's Get It On» (1973). Пісня «Wholy Holy» увійшла до останнього альбому.

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 235.

[2] Ibid. P. 208.

геть!»[1]. Із цих міркувань наратор відсилає дітей у приватну школу, але і там не уникнути расової нетерпимості. Вже у чотири роки син С дізнався, «що він коричневий, як лайно чи як болото, і що його батько паскудний, бо коричневий»[2]. Політкоректні батьки білошкірих дітей накинулися на своїх чад із докорами і навіть погрозами, а згодом прийшли із дітьми, щоб ті перепросили чорношкірого хлопця. Проте оповідач сумирно відповів, що все гаразд. Адже серцям дітей не накажеш, вони нащадки тих, хто вимушено терпеливо ставляться до афроамериканців, хоча насправді мають ті ж почуття, що й їхні діти. Батько переживає за долю своїх дітей і тому намагається підготувати їх до реалій життя. Водночас він розуміє, що вони самотужки формуватимуть свій діалог зі світом. Єдине, що залишається коричневому батькові це — «бути безпечним затишком, куди зможе прийти коричневий син, щоб виплакати свої страхи і розчарування»[3]. І це визначає основний сенс його буття. Момент усвідомлення цього важливий і для розуміння особистої трагедії наратора. Адже його страждання і приниження залишилися поза батьківською увагою, бо від нього вимагали наслідувати визначних особистостей. Тож він живе із комплексом невдахи, невдалого соціального експерименту, на якого колись покладали великі надії.

Оповідач прагне вберегти дітей від жорстокості світу. Імперативом для нього є виховати вільну особистість, сповнену гідності. Тож він заохочує будь-які прояви самостійності й безпосередності у синів і доньки, не обтяжує їх правилами чи прикладами для наслідування, не плекає їх на лідерів раси.

Загалом дитячий світ та сприйняття відіграють важливу роль у розкритті расової ідеології. Діти не бажають, щоб їх називали повними іменами, а натомість обирають для себе

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 9.
[2] Ibid. P. 19.
[3] Ibid. P. 249.

літери: С, Х. Такий факт спонукає до думки, що вибір ідентичності залишається за ними. Оповідач чутливо ставиться до зовнішності своїх дітей, прискіпливо описує її, що теж відсилає до його травматичного досвіду як темношкірого американця. Приміром, син Сесіл, який називає себе С, поєднує риси двох рас: світло коричнева шкіра і хвилясте руде волосся. Хлопчик не схожий ні на маму, ні на тата, і має сам обрати свою ідентичність у майбутньому. Інший син Х, повне ім'я якого Майкл, «цілком подібний на мене, — із любов'ю зазначає оповідач, — лише він — білий. У нього блакитно-сірі очі, які іноді змінюються на зелені»[1]. Однак для хлопчика колір шкіри — це не ознака раси, тож коли один із родичів намагається назвати його по імені і визначити його ідентичність, то стикається із гострим протестом. «Я — коричневий, — сказав Х». «Ні, ти не коричневий, — сказала старша дитина. Ти — білий». «Я — коричневий! — заревів він»[2]. У дитячому сприйнятті раса набуває інших обрисів, аніж в уяві оповідача. Цей момент можна прочитувати також як відхід від традиційної для афроамериканської літератури початку ХХ століття теми «переходу», де персонажі зі світлою шкірою зрікалися своєї расової ідентичності і видавали себе за білих.

Автор апелює до ідеї Ленґстона Г'юза про нездійсненну мрію, яка всихається, мов родзинка на сонці: «Що трапляється із мрією, яку відклали?». Водночас він дискутує зі своїм попередником та проблематизує розуміння мрії. «Бо хто вкладає нам думку про неї, хто примушує нас мріяти, хто переконує нас вірити, що зможемо її досягти?»[3]. Бідні батьки оповідача плекали в ньому думки про те, що він стане великою людиною, та ніколи й не задумувалися над тим, що трапиться, якщо раптом син матиме інші життєві плани. Найбільший спротив в оповідача викли-

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 11.
[2] Ibid. P. 23.
[3] Ibid. P. 198–199.

кає те, що шлях до мрії пролягає через виконання законів, які писали білі американці, це шлях відречення від свого Я, від нестандартного мислення, від нетрадиційного письма, від бурхливої творчої енергії, яку неможливо вкласти в рамки традиції. Вочевидь, тому він знаходить розраду в поезії Т. С. Еліота, що торкає засновків буття і відкидає непотрібну суєту.

Намагання інших пов'язувати та пояснювати поведінку оповідача расовою приналежністю провокує у нього злість і роздратування, які він ніколи не відважується проявити, а просто замикає в собі, або ж компенсує виснажливим бігом. Одного разу рієлторка, яка показувала їм помешкання у Брукліні, запитала, чи оповідач має індіанське коріння, бо саме ті будинки колись збудували корінні американці, так само, як і північну частину Мангеттена та Нижній Мангеттен. З її боку це певна данина комплексу вини, у якій все частіше переконують білих американців.

Зокрема, в серпні 2019 року у США відзначали 400 років від часу прибуття перших африканських рабів у Новий світ. Офіційно рабство було скасоване 1865 року, проте і до сьогодні його спадщина неосмислена. Прикметно, що сучасні дискусії про расові відносини все частіше позбавлені характеру простої політичної риторики чи меланхолійного захоплення минулим рабства, а натомість охоплюють економічні питання. Один із таких недомовлених моментів це — значимість рабства для економічного розвитку США. Символічно вже те, що першу стіну на Волл-Стрит у Нью-Йорку збудували раби і від цієї стіни походить назва вулиці. Однак варто відзначити і окремі досить показові зміщення акцентів, як, наприклад, наполягання на тому, що рабство — не лише спадщина американських реалій XIX століття, а цивілізованого світу загалом. Ґевін Райт, почесний професор економіки Стенфордського університету, підкреслює, що товари з американських тютюнових, цукрових чи бавовняних плантацій, на яких працювали раби, купували у Європі та на півночі США. Звідси рабовласницьку еконо-

міку підтримували не лише південні плантатори. Те саме стосується і страхових компаній («Нью-Йорк Лайф», AIG, «Аетна»), які продавали страхові поліси для рабовласників та работорговців на випадок, якщо куплені раби загинуть під час перетину океану чи отримають травми, або загинуть на плантаціях. Північноамериканські банки приймали внески від рабовласників, які вони накопичили з праці невільників. До слова, недавно, 2005 року, один із найбільших американських банків «JP Morgan Chase» визнав, що два його дочірні банки «Citizens' Bank» та «Canal Bank» у Луїзіані використовували рабів як заставу. Якщо рабовласник був неплатоспроможний, то банк забирав у нього права на володіння рабами. Інші банки такі, як «Citibank», «Bank of America» та «Wells Fargo» також мали користь від работоргівлі. Те саме стосується таких відомих компаній, як «Brooks Brother» та «Domino's Sugar». Загалом рабовласницька система забезпечила стійке економічне становище США.

З іншого боку, економічні й політичні закони, що були прийняті після скасування рабства, перешкодили формуванню середнього класу чорношкірих, а далі спричинили нерівність, що неподолана до сьогодні. Для оповідача слова виправдання, промовлені білими, всього лиш порожні фрази. Він упевнений, «що нема жодної іншої теми, аніж раса, яка містила б величезну прірву між тим, що сказано вголос і що насправді мається на увазі, або ж між офіційною позицією та особистим відчуттям»[1].

Один із головних локусів роману — Нью-Йорк — також позначає амбівалентну сутність расового питання. Замолоду оповідач переїхав туди, щоб реалізувати свою мрію. Реалії життя в Бостоні, де виріс головний персонаж, були невибагливими: «Живучи у бідності, я ніколи не усвідомлював, що це вартує бути багатим: скільки коштує житло, плата за навчання, належність до певних кіл, відповідний стиль

[1] Taylor J. White Identity. Racial Consciousness. New Century Books, 2011. P. XIV.

життя. Ми жили в дешевій орендованій квартирі, а ще в маленькому наївному світі. Пригадую, як я приїхав до Нью-Йорка, щоб стати багатим, стати відомим, з гітарою і купою записників, але не вийшло. І до сьогодні не розумію, чому ми вирішили, що це спрацює, ми ніколи не мали резервного плану. Як зараз бачу Клер і себе, двадцять років тому, молоді ми мріяли про успіх, але це були всього лиш мрії і фантазії»[1]. Простір Нью-Йорка змінюється, як і відчуття персонажа у місті Великого Яблука. Приміром, оповідач згадує, що колись Бруклін був районом для расових Інших, які почувалися там впевнено: «Коли я йшов цими вулицями сам, і ніхто не знав нічого про мене, то я відчував повагу, на яку заслуговував кожен фізично міцний чорний чоловік»[2]. Водночас Нью-Йорк залишається одним із небагатьох локусів, де расові Інші толеруються більшістю, і найперше через розмаїтість колективностей, які мешкають у ньому. Наратор роздумує: «Бостон багатий історією, це так, але він занадто малий. У порівнянні з Нью-Йорком він видається карликовим. Крім того, Клер подобається у Нью-Йорку; вона виростала у маленькому містечку і не хоче повертатися назад до гомогенності, до безмежної одноманітності білих, у якій, переконана вона, наші діти не виживуть»[3]. Простір мегаполіса, з одного боку, допомагає представникам меншин розчинитися у його строкатості, багатоликості. Однак не для всіх, достатньо всього лиш загубитися серед тисячі облич, стати непомітним, стати таким, як усі. Людина завжди прагне конкретизувати себе, свою сутність, увиразнити особисту долю, як таку, що неповторна. Чарлз Тейлор зазначає про два аспекти орієнтації людини. Перший, обізнаність з територією, що не складно для представників будь-яких груп. І друге, усвідомленість своєї позиції в кон-

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 184.
[2] Ibid. P. 121.
[3] Ibid. P. 248.

кретному просторі[1]. І, власне, цього типу локалізації бракує представникам меншин. Вони завжди почуваються ненадійно й тимчасово поза межами власних гетто.

Незважаючи на упередження орендодавців, брокерів, роботодавців та іноді просто білих містян, Велике Яблуко все ж залишається простором, де темношкірі американці не перебувають під таким сильним тиском, як у гомогенних маленьких містечках. З іншого боку, наратор не раз повторює, що ненавидить Нью-Йорк. При чому сприйняття міста визначається його внутрішнім станом зневіри та нереалізованості. Оповідач проєктує свої невдачі на локус і крізь них сприймає місто. Він розпізнає маркери так званого «пострасового суспільства» або «расового дальтонізму». «Я знаю, що зробив правильно, коли залишив це прокляте місто. Я ненавиджу уривчасте, безтолкове бурчання, що видають за мовлення. Грубість і підозріливість. Я ненавиджу відсутні погляди, відвертання очей, перебільшену ввічливість. Я ненавиджу відсутність любові»[2]. У цьому зізнанні прочитується загальна криза суспільства пізнього модерну, якому бракує щирості і справжності відносин, емоційного контакту й почуттів. Люди, стомлені тривалими расовими чи етнічними конфліктами, згодилися зрештою на толерування Іншості і при цьому відмовилися від переживання чи співпереживання емоційних досвідів, відокремили себе від соціуму формульними посмішками та фразами. Захоплення і розчарування, расове пекло й расовий рай поєднані в місті Великого Яблука, що то манить до себе блискучими перспективами, то відштовхує складними схемами виживання. Досвід пошуку себе в мегаполісі розкриває перед оповідачем нові горизонти.

[1] Тейлор Ч. Джерела себе / пер. з англ. Андрій Васильченко, Андрій Водяний та ін. Київ : Дух і літера, 2005. С. 62.

[2] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 342–343.

Зустріч із колишнім професором стає своєрідним осмисленням життя оповідача та увиразнює причину його небажання відповідати за реалізацію стандартної мрії, його небажання слідувати «білим моделям моралі, моделям моралі багатих»[1] та будь-яким іншим моделям, які не містять його власний досвід звичайної людини. Професор, який належить до покоління, що брало участь у Русі за громадянські права в середині минулого століття, розчарований, що один із його найкращих студентів, поет, на якого він покладав великі надії, науковець, який міг би написати блискучу дисертацію про Т. С. Еліота й метафізику, зрештою, став «просто людиною»[2]. Наратор натомість визнає, що гордий за те, що йому вдалося уникнути того, аби стати таким, як усі, що його не спокусили принади, даровані тому, хто згодився грати за правилами багатих і білих. Адже він давно зрозумів логіку расового капіталізму, коли його творчі здобутки чи наукові досягнення використають як доказ подолання расизму, як доказ толерування та визнання іншості. Водночас практики прихованого упослідження існуватимуть далі. Отож він відмовляється від боротьби і від мрій, відмовляється бути інтерпельованим ідеологією білих, бо розуміє, що в такому разі стане інструментом для пропаганди чиїхось політичних гасел.

Роман складається з чотирьох частин, епіграфом до кожної з яких є рядки третьої та четвертої поем Т. С. Еліота з циклу «Чотири квартети», написаного впродовж 1934–1942 років. Чотири розділи твору відповідають структурі еліотівського твору. Цикл Еліота, один із підсумкових у творчій кар'єрі митця, сповнений символами та містицизмом, зосереджений на осмисленні часу, буття і становища людини. Майкл Томас апелює до пізньої творчості поета-модерніста, де останній застановляється над питаннями екзистенційного характеру, наче намагається знайти там

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 229.
[2] Ibid. P. 398.

відповіді для свого персонажа. Зокрема, першому розділу роману «Невдаха» («The Loser») передує рядок із останньої частини «Чотирьох квартетів» — «Литтл Ґіддінґ»: «...Прийдете уночі, мов король розбитий», що підсилює план вираження глибокого розпачу головного персонажа. Адже йдеться про поступове падіння темношкірого американця, митця та сім'янина. Його життя розпадається буквально на очах і виходу не видно. Загалом песимізм та навіть певний фаталізм Еліота, властивий останній частині, пронизує перший розділ роману. Думка про марність людського буття і безлузде шукання смислів, як його виправдання, що домінує у «Литтл Ґіддінґ»: «Те, задля чого, здавалося, йшли ви, — // Лиш оболонка, лише шкаралупа значення, // З котрої виклюнеться мета, лиш виповнивши її, // Якщо взагалі виклюнеться. Хіба що мети не було, Або ж мета була — поза краєм, що ви встановили, // І одмінилась сама»[1], виразно відчутна в романі. Плани і перспективи колись молодого й талановитого темношкірого американця розбилися об реалії життя. Із молодого музиканта і поета він перетворився на суцільного невдаху.

Друга частина роману «Великий Ніґер» зосереджена на сходженні головного персонажа до найскладніших моментів у минулому та до певного соціального падіння від митця, письменника і викладача університету до підсобника на будівництві. М. Томас розпочинає розділ цитатою із «Литтл Ґіддінґ», що містить рядок: «Мова мерців, насичена вогнем, перевищує мову живих». Оповідач роману звертається до свого минулого, до спогадів про маму, про друзів, які померли. Розмова з привидами вирізняється надзвичайною відкритістю та безпосередністю. Мертвим уже нічого не страшно. Вони говорять прямо. Епіграфом до третьої частини роману є уривок із третьої частини циклу

[1] Еліот Т. С. Вибране ; пер. з англ. / упоряд. та передм. С. Павличко. Київ : Дніпро, 1990. С. 145.

Т. С. Еліота, що має назву «Драй Селвейджес»[1] і де сказано, що «Час неспроможний лікувати, бо хворого нема вже тут»[2]. Ймовірно, оповідач підкреслює думку про те, що роки не вилікували його від страждань і принижень минулого. У цій частині він прощається із привидами минулого (прахом матері, акваріумною рибкою) і відтак, вже не є більше пацієнтом. Завершальна частина роману «Кожен є зіркою» теж розпочинається епіграфом з «Драй Селвейджес», де йдеться про те, що найкращий шлях полягає у звільненні від минулого і від майбутнього, і хоч цього досягти зась, ті, хто не покидають спроб, залишаються непереможеними[3]. Отож головний персонаж не віддається своєму смуткові і не йде за рольовими моделями попередніх поколінь темношкірих американців, зокрема свого батька. Він продовжує боротьбу.

Загалом роман просякнутий численними іронічними спостереженнями про сучасні США. В одному з роздумів оповідач висновує: «З роками Америка перетворилася із країни мрійників на країну споминів. Зрештою це краще жити пам'яттю, бо тоді не потрібно шукати примирення між сподіваннями і реальністю»[4]. Відхід від панівного дискурсу маємо і в сприйнятті подій 9/11, де наголошено про маніпулювання свідомістю громадян. Після загибелі друга Браєна під час терористичних актів у Нью-Йорку оповідач відмовляється брати участь у колективній скорботі, долу-

[1] Драй Селвейджес — група скель з маяком на північний-захід від Кейп-Енну, штат Массачусетс.

[2] Еліот Т. С. Вибране ; пер. з англ. / упоряд. та передм. С. Павличко. Київ : Дніпро, 1990. С. 240.

[3] And right action is freedom
From past and future also.
For most of us? This is the aim
Never here to be realized;
Who are only undefeated
Because we have gone on trying…
T. S. Eliot, «*The Dry Salvages*» *V*

[4] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 61.

чатися до масового ритуалу пошанування загиблих. Він зазначає, що будь-які промови про патріотизм, героїзм радше насторожують його, аніж викликають співчуття до загиблих. «Очільники взивають до померлих. Спочатку вони апелюють до загиблих, а потім стверджують, що загиблі вимагають відплати. Видається, що це дуже зручно, коли хор із братської могили лунає все голосніше і закликає до себе все нових і нових. Геноцид замаскований раціональним поясненням»[1].

Роман «Пропащий» додає нових акцентів до змалювання расових відносин у США, до питань класового розшарування, доступу до освіти, загальних благ та, нарешті, до кризи американської мрії. Автор не лише критикує позірність і поверховість політики толерантності чи расової терпимості, але демонструє глибоку кризу сучасного суспільства, породжену відсутністю людського спілкування. Діалог, що зрештою налагоджується між білою дружиною та темношкірим чоловіком, дає ключ до ширшого розуміння того, що замкнутість і відстороненість не допоможуть вирішити скалічений «комунікативний акт» (Юрґен Габермас) між різними соціальними чи расовими групами. Водночас Майкл Томас відходить від політики віктимізації темношкірих американців. Хоча значну частину роману він присвятив конструюванню образу оповідача як невдалого «соціального експерименту» 1960–1970-х років і часто пояснює його невдачі процесами не надто успішної інтеграції, все ж закінчується твір оптимістично, переконанням у тому, що в цьому складному світі єдиним оплотом і цінністю людини залишається сім'я.

[1] Thomas M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007. P. 109.

Замовчана історія в романі Едварда Джоунза «Відомий світ»

Постмодерністський історичний роман Едварда Джоунза «Відомий світ» (2003) уособлює своєрідний поворот в американському фікційному дискурсі про рабство. Автор відходить від канонічного змалювання поневолення однієї раси іншою, що охоплює образи зубожілих і безправних чорношкірих рабів, яких немилосердно експлуатують білі рабовласники. У романі йдеться про замовчувані місцини, властиві оповідям рабів та романам про рабство, зокрема про існування чорношкірих рабовласників.

Варто зазначити, що в історичних дослідженнях факти про існування темношкірих рабовласників описані. Наприклад, відомі історики (Картер Вудсон[1], Томас Пресслі[2], Джон Франклін[3], Річард Галлібартон[4], Лорен Швенінґер[5]) на основі архівних матеріалів стверджували, що чорношкірі рабовласники не були винятковим явищем у реаліях системи експлуатації однієї людини з боку іншої. Хоч іноді во-

[1] Woodson C. Free Negro Owners of Slaves in the United States in 1830. Create Space Independent Publishing Platform, 2015. 86 p.

[2] Pressly T. «The Known World» of Free Black Slaveholders: A Research Note on the Scholarship of Carter G. Woodson // The Journal of African American History. 2006. Vol. 91. № 1: The African American Experience in the Western States. P. 81–87.

[3] Franklin H. John. The Free Negro in North Carolina, 1790–1860. University of North Carolina Press, 1995. 290 p.

[4] Halliburton Jr. R. Free Black Owners of Slaves // The South Carolina Historical Magazine, 1975. Vol. 76. № 3. P. 129–142.

[5] Schweninger L. Black Property Owners in the South, 1790–1915. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1990. 447 p.

ни й купували, кажучи словами Е. Джоунза, «своїх людей», щоб згодом визволити їх, однак часто робили це і задля того, щоб використовувати працю рабів для економічної наживи. Історик Картер Вудсон, дослідивши статистику 1830 року, вказав, що на той час 13,7 % (319 599 осіб) чорношкірого населення становили вільні люди, з них 3776 осіб були рабовласниками і володіли майже 13-ма тисячами рабів (загалом того року в США налічувалося понад два мільйони рабів). Половина чорношкірих рабовласників мала у власності одного раба, але були й такі, що володіли й п'ятдесятьма й більше рабами. Така ситуація поширена у південних штатах: Луїзіана, Південна Кароліна, Вірджинія та Мериленд. К. Вудсон писав: «За даними перепису населення більшість негритянських рабовласників мали філантропічні наміри. Часто чоловік викупляв свою дружину чи навпаки. Звідси раби у таких родинах становили мізерну кількість у порівнянні із тими, які працювали на плантаціях у білих рабовласників. Рабами чорних не рідко були їхні діти, маму яких батько викупив, але не звільнив. Відтак діти мали статус рабів і це відображалося при переписі населення»[1]. Сучасний історик Л. Швенінґер[2] зазначає, що після викупу родичів із рабства чорношкірі часто отримували відмови на петиції, подані з метою звільнення своєї власності. Таким чином вони і далі утримували вільних як рабів, що впливало на статистичні дані.

Незважаючи на факти існування чорношкірих рабовласників, серед істориків помітна тенденція до применшення їхньої кількості. Зокрема, дослідник Л. Коґер[3] звертає увагу на помилковість даних, описаних К. Вудсоном, оскільки попередник не врахував того, що часто білі плантатори не

[1] Woodson C. Free Negro Owners of Slaves in the United States in 1830. Create Space Independent Publishing Platform, 2015. P. 45.

[2] Schweninger L. Black Property Owners in the South, 1790–1915. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990. 447p.

[3] Koger L. Black Slaveowners: Free Black Slave Masters in South Carolina, 1790–1860. McFarland, 2014. 300 p.

жили на плантаціях, а наймали вільних чорношкірих управляти усім. Під час перепису населення інспектори записували управителів як власників.

З іншого боку, Дж. Франклін підкреслює, що темношкірі рабовласники так само, як і білі, прагнули отримати прибуток зі своїх плантацій чи майстерень, і тому використовували працю невільних людей. Це стосувалося і того, хто мав невеликий бізнес, наприклад, перукарню чи пральню, і того, хто вирощував бавовну чи інший урожай.

У художній літературі образи темношкірих рабовласників траплялися не часто. Така навмисна неувага пояснюється потребою єдиного великого наративу про рабство, який став основою формування афроамериканської колективності як приниженої, упослідженої та багатостраждальної. Чорношкірі рабовласники це ті, яких можемо позначити терміном Ж. Дерида як «нерозв'язні», бо вони не вміщаються в бінарну опозицію «білий рабовласник / чорний раб». З іншого боку, у визначенні чорношкірих як рабовласників можна використати і термін Ю. Кристевої «abject», тобто відкинутий. Як зазначає Е. Доманська: «"Відразливе" в історіографії може проявитися у тих мотивах, темах та категоріях, які важко описати в категоріях піднесеного і які відповідно опираються процесам дисциплінізації»[1]. Відтак чорношкірі рабовласники це — історична реалія, яку відкидали ідеологи афроамериканської ідентичності і вона не вміщалася у конвенційну форму художнього представлення минулого. За Ю. Кристевою, відкинуте, видалене становить зародок нового суб'єкта, тому можна припустити, що відторгнута історія про рабовласництво серед негритянського населення стане початком формування їхньої нової ідентичності.

Потреба відновлювати факти про володіння людьми з боку тих, які колись самі були невільниками, стала ще

[1] Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ : Ніка-Центр 2012. С. 137.

більш недоречною у другій половині XX століття, коли історіографія рабства поступово поступилася місцем пам'яті про рабство (до чого активно долучилися й афроамериканські письменники). Такий поворот збігся із ширшими процесами відходу від історії як сцієнтичного імперіалістичного знання до пам'яті як гібридної, фрагментованої культури, що надає голосу тим, хто був його позбавлений. Як підсумовує цей етап Е. Доманська: «Пам'ять стала корисним знаряддям аналізу відмінності та різниці, особливо в межах так званої нової гуманітаристики, а міркування над нею привернули увагу дослідників до проблем, що залишалися на маргінесах конвенційних історичних досліджень (межові досвіди, травма, жалоба та меланхолія, пробачення, «місця пам'яті» тощо)»[1]. Відтак ідея ретроспективної емпатії та емотивного знання, що допомагає читачам або примушує їх зануритися і засвоїти травми пережиті іншими, актуалізується у багатьох дискурсах колишніх упосліджених спільнот (мексиканоамериканців, індіанців, жінок, євреїв та ін.). На початку XXI ст. низка афроамериканських письменників (О. Батлер, Е. Джоунз, П. Еверетт, Е. Работу) намагаються вийти за межі меланхолійного письма про рабство, отже, уникнути ув'язнення своєї словесності в колективній травмі чорношкірого народу. Художнє та духовне звільнення відбувається через відмову писати про упослідження афроамериканців через колір шкіри, змалювання лише бідного класу, диверсифікацію досвіду рабства та ін. Зупинимося на експериментуванні Е. Джоунза з історичним минулим та його співвіднесеністю зі змінами в постмодерному художньому дискурсі про рабство.

У контексті афроамериканської ідентичності колективна пам'ять сконцентрована на безнастанному переживанні та засвоєнні наступними поколіннями травматичного досвіду поневолення, фізичного і морального знущання білих

[1] Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ : Ніка-Центр 2012. С. 15.

над чорношкірими. Цю думку підтверджує Рон Аєрман у праці «Культурна травма: рабство та формування афроамериканської ідентичності»[1] і зазначає, що травма рабства стала наріжним каменем при твореннні уявної спільноти чорношкірих. Загалом завданням студій пам'яті є насамперед розворушення емоційного світу реципієнта, а не прагнення до достовірного відновлення минулого. Отже, що сильніші почуття викликає текст про минуле, тим ефективніше відбувається засвоєння чужого досвіду як власного. Після кризи історії як науки, а згодом і її наративістського формату, автори постмодерних текстів звертаються до емоційного досвіду минулого, інтенсифікують його через щільне нанизування можливих і уявних травм. Важливе для них не знання про минуле, а переживання минулого, занурення в нього. У постмодернізмі репрезентація стала метафорою знання, а зосередженість на пам'яті дала широкий простір для уяви та домислу.

Історія рабовласництва у романі Е. Джоунза це місце для фантазії, а не територія для достеменного відтворення подій минулого. Автор творить історіографію рабства та залучає до неї, описані в істориків випадки. Зокрема, про соціальну безправність вільних чорношкірих ремісників, знущання над рабами, виловлювання і продаж викуплених афроамериканців, перші освітні осередки для чорних, етику білих плантаторів, білих та індіанських патрулів, втечі рабів та їхні покарання. Автор надає роману фактографічного характеру, адже повноту трагедії читач засвоює краще, коли усвідомлює, що описані моменти колись трапилися у реальному житті. До слова, варто зауважити, що твір Е. Джоунза це не актуальна для американської словесності останніх десятиліть «альтернативна історія» (як наприклад, «Підземна залізниця» Колсона Вайтхеда, «Антиаме-

[1] Eyerman R. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity. Cambridge University Press, 2002. 316 p.

риканський сюжет» Філіпа Рота), а радше розкриття «темних сторінок» монологічного офіційного дискурсу.

Авторська фікціоналізація історії у романі «Відомий світ» корелює із постмодерністським осмисленням минулого і ще раз підтверджує неможливість його тотального об'єктивного відображення. Такий підхід до історії збігається зі спостереженням Ж. Бодріяра: «Історія наша втрачена точка референтності, тобто усього лиш наш міф»[1]. Суголосне до цього твердження Ф. Джеймісона у праці «Історичний роман сьогодні: чи існує він?»: «У постмодернізмі, де вже немає місця для оригіналу і все є лише образом, питання про точність чи правдивість зображення, так само, як і про естетику мімезису, неважливе»[2]. Дослідник наголошує, що автор постмодерного історичного роману вже не прагне достовірно змалювати історичне минуле, а лише передати уявлення та стереотипи про нього. Гайден Вайт аналогічно зауважує, що історичні факти неможливо описати об'єктивно, оскільки вони завжди залежні від позиції історика. Більш того історик визначає важливість і пріоритетність одних історичних подій щодо інших. Відтак для Г. Вайта, як і для більшості гуманітаріїв, наратив — єдина форма історичної репрезентації[3]. Оскільки він виконує функцію конструювання історичного минулого, а історик стає творцем минулого, то науковці правомірно називають історичні праці «вербальними артефактами» (Г. Вайт[4]) або

[1] Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. P. 43.

[2] Jameson F. The Historical Novel Today, Or Is It Still Possible? // The Antinomies of Realism. London and New York : Verso, 2013. P. 293.

[3] White V. Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. P. 9.

[4] White H. V. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore, London. Johns Hopkins University Press, 1985. P. 81–100; White V. Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. 464 p.

«замінниками дійсності» (Ф. Анкерсміт[1]). Зокрема, у праці «Історичний текст як літературний артефакт» Г. Вайт стверджує, що історичні праці «це вербальні фікції, змістове наповнення яких однаково і вигадане, і досліджене, крім того, їхні форми мають більше спільних рис із літературними творами, аніж із науковими дослідженнями»[2]. Відтак наративістський підхід до історії локалізує її в поетику історіописання. Визнання фікційної природи історичного тексту дає можливість розмежувати події минулого, що залишилися недоступними, та історичним фактами, як суб'єктивним твердженнями про минуле. Слушна у цьому контексті думка Леона Ґолдстейна[3], який в «Історичному знанні» (1976) виокремив дві дійсності*:* об'єктивно існуючу дійсність минулого (real past), що перебуває поза текстом і безпосереднім сприйняттям, та історичну дійсність (historical past), що належить перу історика та є його конструктом. Загалом прихильники наративістської концепції історії підкреслювали, що історія це завжди історія сучасності, що історик накладає свої уявлення, переконання та смаки на історичних персонажів, і що зрештою історія це витвір культури. Історики, як і письменники, які працюють в історичному жанрі, свідомі того, що перевірити відповідність репрезентації «оригіналу» зась, тому залишається лише порівнювати різні описи. Десь із середини 90-х років минулого століття осмислення та усвідомлення недоступності об'єктивного знання про минуле дали поштовх для переходу від наративістської філософії історії до розвитку

[1] Ankersmit F. History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley : University of California Press, 1994. 252p.; Ankersmit F. Sublime Historical Experience. Stanford : Stanford University Press, 2005. 504 p.

[2] White V. Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. P. 222.

[3] Goldstein J. Leon. Historical Knowing. London and Austin, University of Texas Press, 1976. 224 p.

наративів пам'яті (наприклад, праці Домініка Лакапри[1]), історичного досвіду (Ф. Анкерсміт[2]) та практичного минулого (Г. Вайт[3]).

Постмодерні підозри щодо історичної достовірності корелюють із необмеженою інтерпретацією минулих подій у постмодерних історичних художніх текстах, їх інкорпорують теоретики постмодерного історичного роману. Іманентними рисами останнього науковці (П. Во[4], Г. Бертен[5], Б. МакГейл[6], Л. Гатчен[7], С. Бейкер[8]) називають такі: проблематизація межі межі між історією та фікцією, можливість множинних історій, ревізії «офіційної історії», несподівані аналепсиси та пролепсиси, неоднозначне потрактування подій минулого та опросторовлення часу. Як підкреслює Лінда Гатчен, історіографічна метапроза, окрім того, що закорінена в історичному світі, використовує також «подвійну ідентичність» історії — як реальне минуле, і як текстову реконструкцію

[1] LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 264 p.

[2] Ankersmit F. History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley : University of California Press, 1994. 252p.; Ankersmit F. Sublime Historical Experience. Stanford : Stanford University Press, 2005. 504 p.

[3] White H. V. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore, London. Johns Hopkins University Press, 1985. P. 81–100; White V. Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. 464 p.

[4] Waugh P. Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (New Accents). Routledge, 1984. 1986 p.

[5] Berten H. The Idea of the Postmodern: a History. Routledge, 1995. 296 p.

[6] McHale B. Postmodernist Fiction. Routledge, 2003. 288 p.

[7] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988. 284 p.

[8] Baker S. The Fiction of Postmodernity. Rowman & Littlefield Publishers, 2000. 224 p.

того минулого, з яким вона грається так легко, як і з іншими текстами літератури[1].

Роман Е. Джоунза ще раз підтверджує постмодерне розуміння історії як типу наративу та емоційного досвіду, а не знання. Автор вільно конструює і створює власну версію минулого. Він вигадує давні події, але подає їх як справжні факти. Це, наприклад, інформація про переписи населення, історичні записи, і навіть географічні назви. У одному з інтерв'ю Е. Джоунз розповідає: «Переписи населення у Манчестері, що я цілком вигадав, наведені для того, щоб переконати читача, що таке містечко, округ були, а люди насправді колись жили і дихали в центральній Вірджинії перед тим, як округ «поглинули інші сусідні округи»[2].

Роман розпочинається із вигадки, що звучить наче історичний документ: «1855 року в окрузі Манчестер, Вірджинія, проживало тридцять чотири сім'ї чорношкірих, де були мати, батько, і одна дитина чи кілька, вісім із тих вільних сімей мали у власності рабів, і при цьому знали про те, що їхні сусіди мають таке ж майно»[3]. Отож автор представляє тему рабовласництва з несподіваного боку, і щоб переконати читачів у правдивості своїх слів подає статистичні дані. Їхня достовірність не так важлива, адже головне завдання Е. Джоунза привернути увагу до самого історичного факту, навмисно ігнорованого в афроамериканському письменстві. Письменник актуалізує тему, про яку писали історики, але яку замовчали митці.

Із розвитком сюжету розповідач продовжує додавати нібито історичні місця, документи та свідчення, що надають розповіді автентичності і правдоподібності. Е. Джоунз конкретизує рік кожної важливої події, хоча історіографію вигадує він сам. Наприклад, 1850 рік, коли представник з Ман-

[1] Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988. P. 142.
[2] Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. P. 390.
[3] Ibid. P. 7.

честеру домігся того, що вільним чорношкірим дозволили купувати рабів, або ж 1837 рік, коли ввели патрулювання на дорогах і зникла проблема рабів-втікачів.

Персонажі роману описані наче реальні історичні постаті. Таким є етнограф з Канади містер Фрейзер, який подорожує округом і збирає дивні факти про те, як афроамериканці тримають у ярмі власних людей. На що чорношкіра вчителька відповідає: «Ви помиляєтеся, містере Фрейзере, це зовсім не те саме, що володіти членами власної родини… Це зовсім не те. … Усі ми робимо те, що вимагає Бог і закон. Ніхто з нас не порушує закони… Я не володію членами своєї родини, і ви не можете казати таке людям. Я не володію… Ми не володіємо… Ми маємо… Ми маємо у власності рабів. І це вигадали не ми. Це було ще до нас»[1]. Виправдання поневолення людей своєї раси законами білого світу характерне для усіх чорношкірих рабовласників у романі. Риторика невинності перед законом полегшує або витісняє докори сумління, пов'язані із володінням людьми.

Розповідний модус роману ускладнений темпоральністю, що виходить за межі простої хронології та часто є часовою компресією. Наприклад, про одну з дітей рабинь розповідач зазначає: «Тессі, якій незабаром мало виповнитися шість років, прислухалася і припинила підскакувати. Тессі проживе до 97 років, і лялька, що зробив їй батько залишатиметься з нею до останньої хвилини. Вона і лялька, давно без волосся з кукурудзяної волоті, переживуть двох її дітей, а лялька переживе ще й її»[2]. Наративна модель, збагачена пролептичними елементами, руйнує лінійність розповіді.

З допомогою зовнішньої фокалізації розповідач описує біографії багатьох персонажів, що слугують своєрідними замальовками з періоду рабовласництва. Така стратегія забезпечує панорамне зображення минулих часів, а дієтетичний тип оповіді охоплює великі пласти життя багатьох пер-

[1] Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. P. 108–109.
[2] Ibid. P. 67.

сонажів. Автор через низку фікційних біографій якомога ширше інформує читачів про реалії життя на Півдні у XIX столітті. Нанизування життєписів великої кількості персонажів дає можливість актуалізувати якнайбільше випадків доби рабовласництва. Такі біографічні нариси забезпечують мережевий характер структури роману, оскільки незалежні від головної сюжетної лінії. Тобто, як пише Ф. Джеймісон, характерна для модернізму алієнованість фрагменту наративу, відірваність від смислу в постмодернізмі набуває ренаративізації та самодостатності. Фрагмент позначає другий порядок значення.

Фактографічні елементи та дієгетична розповідь позбавляють текст афективної риторики, що зокрема і відрізняє твір Джоунза від багатьох романів про рабство. Наприклад, В. Б. Майклз[1] звертає увагу на те, що роман Тоні Моррісон «Улюблена» не просто описує події минулого, а через афективну дію на читача оприсутнює в теперішньому минуле. Відтак, якщо письмо Тоні Моррісон спрямоване на те, щоб перетворити історію на пам'ять, то роман Е. Джоунза відновлює неконвенційну історію, про яку мовчали. Письменник звертається до минулого як до об'єкту вільної інтерпретації, на відміну від Тоні Моррісон, яка перетворює його (минуле) на особистий досвід сучасного читача. Е. Джоунз розкриває приховані чи ідеологічно замовчувані сторінки рабовласництва.

Напруга емоційного переживання рабства послаблена змалюванням афроамериканців не лише як жертв системи. Традиційна одновимірність персонажів розширена шляхом створення образів чорношкірих плантаторів, наглядачів та вільних осіб, які підтримують рабство. Одним із головних персонажів роману є чорношкірий рабовласник Генрі Таунсенд, колишній раб білого плантатора Вільяма Роббінса.

[1] Michaels B. Walter. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. 272 p.

На початку роману автор коротко інформує читачів про афроамериканську родину і згодом додає все нові деталі про реалії їхнього життя. Батько Генрі, Августус Таунсенд, викупив себе, дружину та сина з рабства завдяки своїм умінням столярувати: «Він виготовляв двоспальне ліжко з дуба за два тижні, крісла — за два дні, шафу — за сімнадцять днів, враховуючи час на доставку дзеркал»[1]. Талант майстра по дереву згодився йому й у випадку з Ритою, жінкою, яка гляділа його сина Генрі, коли батьки після викупу себе з неволі мусили залишити дитину на плантації. Рабиня відмовилася залишатися у рабстві після того, як Таунсенди заплатили усю суму за свого хлопчика. Рита поїхала з ними, хоча всі розуміли, що їм за це загрожує смерть. І от Августус вирішив відправити жінку у дерев'яному ящику разом із палицями, що виготовляв для одного ірландського купця, в Нью-Йорк. Рита вижила під час тривалої подорожі й ірландці не видали її.

Локуси і їхнє освоєння мають важливе значення у тексті. Після викупу з рабства, Августус поселився якнайдалі від колишнього господаря і збудував там хату. За його золоті руки уряд Вірджинії дозволив теслі залишитися на території штату, хоча за законом усі вільні чорношкірі мали виїхати, бо «вільні негри можуть поширювати серед рабів "неприродні думки"»[2]. Для дружини та сина Августус не випрошував дозволу, і вони вважалися його рабами.

Генрі вирішив збудувати свій дім якнайближче до Вільяма Роббінса. І в плануванні будови, і у веденні господарства він радився із колишнім господарем, а не з батьком. Відтак Генрі ідентифікує себе зі світом рабовласника. Джоунз показує, що управляти плантацією для чорношкірого було складно з багатьох причин. У цьому контексті вище згаданий історик Лорен Швенінґер пише: «Незалежно від того жінка чи чоловік, ремісник чи робітник, чорний чи

[1] Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. P. 14.
[2] Ibid. P. 15.

мулат, містянин чи селянин, чорношкірі власники майна залежали від доброї волі та допомоги білих. У часи расової нетерпимості, дискримінаційних законів та упереджень проти чорних, вільні чорні були змушені шукати підтримки у білих, які були їхніми порадниками та гарантами»[1]. У деяких штатах від вільних чорношкірих бізнесменів чи землевласників закон вимагав мати білого наставника.

Як вільна людина Генрі ідентифікується із білим плантатором та колишнім господарем. Згодом із допомогою Робінса він купує рабів. І тут знову Е. Джоунз апелює до історичних реалій, коли чорношкірі не мали права самостійно брати участь у торгах на ринку невільників. Після звільнення Генрі придбав одного раба Мойсея, а потім ще тринадцять жінок та одинадцять чоловіків. Хоч сам він і був власністю іншої людини, але не відмовився від володіння представниками своєї раси. Дієгетичний тип розповіді не дає змоги читачам дізнатися про особисті почуття Генрі.

Тато, дізнавшись, що син має рабів, відмовляється із ним спілкуватися. Кожного разу під час відвідин батьки залишалися на ніч не в будинку, що його збудував син та раб Мойсей, а в якійсь вільній хижі серед інших рабів. Мати роздумує: «Ніколи в житті вона не навчала сина володіти кимсь, бо сама пережила рабство. Не повертайся до Єгипту після того, як Бог вивів тебе звідти»[2]. Генрі відповідає на докори батьків: «Я не робив нічого, чого не робив би білий чоловік. Я не порушував закон. Ні. Чуєш?»[3]. Син приписує себе до спільноти білих плантаторів, а не вільних чорношкірих.

Класова приналежність вагоміша, аніж расова, хоча у контексті афроамериканських студій клас не мав такої ваги, як колір шкіри. Проте Е. Джоунз переносить центр уваги на соціальний бік системи рабовласництва. Генрі

[1] Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. P. 87.
[2] Ibid. P. 137.
[3] Ibid.

схиляється до товариства білошкірого рабовласника, бо свідомий того, що це убезпечить його від багатьох нещасть. Містер Роббінс заступається за нього у складних ситуаціях та радить, як вижити у світі рабовласництва. Натомість лихо трапляється із беззахисним батьком. Незважаючи на те, що він мав при собі документи, які засвідчували його вільний статус, один із патрулів, Гарві Тревіс, з'їв їх на очах у двох інших колег, а Августуса продав за п'ятдесят доларів торговцеві рабами. Свобода вільного чорношкірого надто хитка, якщо вона не підкріплена соціальним статусом.

У романі «Відомий світ» рабство описане не як травма, емоційна рана, а як ланцюжок фактів, хоч і вигаданих. Е. Джоунз не залучає інструментарій характерний для своїх попередників, тобто сповідь, свідчення, що примушують читача стати співучасником трагедії. Досить часто в романі трагічні й жорстокі вчинки описані з фактографічною сухістю. Наприклад, випадок, коли патрулі спіймали раба-утікача і відрізали йому третину вуха, описується емоційно скупо: «Оден узяв суміш перцю, оцту та гірчиці і приклав до рани, що кровоточила»[1]. За це, йдеться далі, Генрі заплатив йому 1 долар. Автор не залучає читача до примусового переживання емоційного досвіду раба і перериває цей зв'язок повідомленням про грошову плату.

Отже, Едвард Джоунз руйнує монолітність змалювання у художній літературі афроамериканської колективної ідентичності як убогої та упослідженої. Він вербалізує ідею класової стратифікації в межах спільноти і в такий спосіб деконструює бінарну опозицію чорний раб / білий рабовласник.

[1] Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. P. 245.

Повернення додому як шлях віднайдення себе: роман Мохсіна Хаміда «Названий фундаменталістом»

Трагічні події 9 вересня вплинули як на геополітичну ситуацію у світі, так і зайняли окрему нішу в художньому просторі. На відміну від представників медіа (журналістів, телерепортерів та фотографів), які перетворили трагічний день на театралізоване видовищне дійство на очах усього світу, аби максималізувати афект страху й надати бомбардуванням глобального змісту, письменникам знадобився час, щоб знайти сили і способи репрезентації масового вбивства. Річард Ґрей у вступі до праці «Після падіння. Американська література після 9/11» зазначає: «Єдине з чим погодилися усі письменники це те, що їм нічого сказати у відповідь на 9/11. Після терористичних нападів засоби їхнього ремесла видаються абсурдними»[1]. Це нагадує вислів Т. Адорно про те, що «писати поезію після Авшвіцу — блюзнірство». Дон ДеЛіло в есеї «На руїнах майбутнього» (2001) зазначає, що після теракту «письменник прагне зрозуміти, який урок ми почерпнемо для себе із цього дня»[2].

Несподівані атаки найперше вразили тим, що відбулися на території Америки, країни, яка з готовністю воювала на чужих теренах. Крім того, вежі Світового торгового центру були не просто найвищою архітектурною спорудою Мангеттена, а, за словами Ю. Габермаса, у свідомості американ-

[1] Gray R. After the Fall. American Literature since 9/11. Wiley-Blackwell, 2011. P. 1.

[2] DeLillo D. In the Ruins of the Future // Harper's Magazine. URL: https://harpers.org/archive/2001/12/in-the-ruins-of-the-future.

ців «втілювали економічну могутність США та перспективи на майбутнє»[1]. Для Ж. Дериди «9/11 не симптом, а маніфестація автоімунної кризи, що трапилася в системі, яка мала передбачити її. Автоімунні умови полягають у спонтанному самознищенні самого захисного механізму, який мав би оберігати організм від зовнішньої агресії»[2].

З часом, після шоку і травми, митці віднайшли слова та форми, щоб передати власні спостереження за тим, що відбулося. Примітно, що пауза, яка виникла в художній словесності після бомбардування на Мангеттені, дала змогу митцям зайняти критичну дистанцію щодо неї і не піддатися однозначному ідеологічному трактуванню, як це маємо у випадку із більшістю масмедійних продуктів. Ю. Габермас підкреслює: «Без сумніву сьогочасний ісламський фундаменталізм слугує обгорткою для політичних мотивів. Точно можна сказати, що нам не варто недооцінювати політичні мотиви, завуальовані в різних формах релігійного фанатизму»[3]. Оприявнення у красному письменстві терористичних нападів на Світовий торговий центр у Нью-Йорку сприяє їх вилученню з минулого й актуалізації в теперішньому. Жак Дерида зазначав, що «рана залишається відкритою через наш страх перед *майбутнім*, а не лише перед минулим»[4]. Жодне дослідження чи фікційна розповідь не можуть адекватно з допомогою моральних або раціональних міркувань витлумачити подію, що трапилася у вересні 2001 року. Однак цей факт не знеохочує філософів, істориків та митців рефлексувати над тим, що відбулося. Окрім меморіалізації вересневої трагедії, художня література створює та підтримує афект страху перед майбутніми ймовірними терористичними загрозами із мусульманського світу. І це перед-

[1] Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida / Ed. by G. Borradori. Chicago : Chicago University Press, 2003. P. 28.
[2] Ibid. P. 20.
[3] Ibid. P. 33.
[4] Ibid. P. 92.

чуття страху має таку ж об'єднавчу силу, як і скорбота за загиблими та потерпілими.

Події 9/11 змальовані не лише у творчості таких американських письменників, як Лин Швартц «Напис на стіні» (2005), Джонатан Сафран Фоєр «Страшенно голосно і неймовірно близько» (2005), Дон ДеЛіло «Людина, яка падає» (2007), Клер Мессад «Діти імператора» (2006), але і за межами США: Ієн Бенкс «Мертвий етер» (2002), Мартін Еміс «Останні дні Муххамеда Атти» (2006), Н. М. Накві «Домашній хлопець» (2009), Фредерік Беґбеде «Вікна у світ» (2004). Митці застановляються над становищем людини після вересневих подій, над екзистенційним поворотом, спровокованим терористичним нападом, над його причинами і природою, над тим, яким є сучасний світ і чому в ньому так багато агресії і нетерпимості. Важливо, що загальний модус письма про 9/11 не звинувачувальний і не виправдувальний, а радше рефлексивний зі значним відсотком розгубленості. Неоднозначність властива сьогочасному світу літератури найкраще пасує для вербалізації досвіду вересневих подій. Відсутність намагання укласти те, що трапилося у якусь логічну модель, пояснити й осягнути трагедію заміщена безкінечним роздумуванням над тим, яка наша сучасність і людина у ній, безкінечним зануренням у власну самість і все більшим відчуженням від навколишньої дійсності. Це перехід від модусу пояснення чи звинувачення до неуникного розкриття і визнання прірви, що утворилася між різними частинами світу, між тими, хто має владу, і залежними від них.

Подія, означена політичним дискурсом США як 9/11, стала демонстрацією того, що по-перше, поляризація світу існує, а по-друге, що її використовують для досягнення політичних та економічних цілей. Очевидно, що панівні у XX столітті студії ідентичності, які намагалися подолати дихотомію «ми / вони», окрім констатації факту поділу світу і його увиразнення, не запропонували шляхів виходу зі стану бінарності. Сьогодні цивілізаційне протистояння

пропонують (зокрема Ю. Габермас) подолати з допомогою емпатії та емоційного занурення у світ Іншого. Така настанова збігається з афективним поворотом. Доводиться констатувати зміну парадигми, а саме від постмодерного згасання афекту (про що писав Ф. Джеймісон) до його відновлення.

Роман «Названий фундаменталістом» це не спроба змалювати густими фарбами травматичність подій 9/11, жахіття того, що трапилося, масштаби невинно вбитих і руйнування, а натомість осягнути причини, мотиви і підстави тієї трагічної сторінки в історії США, відслонити завісу у світ, з якого походили терористи, і який зведений до стереотипного зображення на телеекрані. Оповідач роману, молодий економіст із Пакистану Чангез, не виправдовує дії терористів, а під час розмови у затишному кафе в Лагорі з так і невідомим читачам американцем нанизує на вервечку намистини свого життя і дає особисте пояснення вересневої трагедії. У вишуканому оповідному модусі, що поєднує опис смакування найрізноманітніших східних наїдків і напоїв та долі головного персонажа, оповідач підводить співрозмовника до думки, чому трапилося лихо і яка американська складова у масовому вбивстві в Нью-Йорку. Зі східною чутливістю і орнаментальним плетінням словес, він розкриває процес наростання в ньому, а ширше і на східних теренах загалом, бунту проти грубого і часто безпідставного втручання США у простір, який вони ніколи не розуміли і не намагалися зрозуміти. Через смак східних ласощів Чангез прагне показати слухачеві зі США смак Сходу, відтінки, барви, тони й напівтони краю, який однобоко сприймає значна частина Заходу. Крім того, щедра гостина, що її організував пакистанець для американця, це своєрідний бенкет перед смертю. Адже від початку зустрічі Чангез свідомий того, що співрозмовник має завдання вбити його: «…тепер замовимо десерт, маленький рисовий пудинг зі шматочками мигдалю і кардамону, прекрасні солодощі для нашого вечора, який невблаганно добігає кінця. Такі ласощі

тобі не дуже смакують, але я наполягаю, щоб ти скуштував хоча б трішки. Зрештою кажуть, що солдат у твоїй країні посилають у бій і дають перед тим шоколад, отож і ти підсолоди свій язик, щоб найкривавіше завдання не було надто відразливим для тебе»[1]. Споживання розмаїтих східних страв і оповідь наратора відбуваються одночасно, тобто Схід, і Пакистан зокрема, розкриваються перед чужинцем через смак та слух. Прикметно, що співбесідник позбавлений голосу і читачі дізнаються про його реакції через зауваження Чангеза. З одного боку, це нагадує сповідальний модус, коли священик лише уважно слухає сповідника і, зрештою, дає покуту. Однак відсутній у романі важливий елемент каяття позбавляє його конфесійності. З іншого боку, Чангез звинувачує США у причинах трагедії в Нью-Йорку, тобто його оповідь набуває модусу вироку. Відсутність діалогу між пакистанцем та американцем імплікує відносини між Сходом і Заходом, яким властива монологічність.

У романі йдеться власне не про подію 9/11, а про прозріння головного персонажа після неї, про його повернення до Пакистану у тривожні часи, про його усвідомлення всюдисущого панування глобального капіталу і домінантної ролі США на світовій мапі. Маємо пряме визначення США як сучасного типу імперії, яка діє не лише з допомогою військового арсеналу, а передусім економічного й культурного. У цьому контексті варто згадати працю Майкла Гардта та Антоніо Неґрі «Імперія» (2000). У ній автори визначають тип сучасної імперії, що відрізняється від своїх попередниць. Її іманентна ознака це відсутність кордонів. Імперський режим охоплює увесь простір, тобто панує над усім «цивілізованим» світом. Жодні територіальні кордони не обмежують влади імперії. Друге, імперія презентує себе не в історичному модусі, тобто не як історичне утворення, що склалося завдяки поступовим завоюванням, а радше як

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 138.

устрій, що ефективно підважує історію і отже, фіксує сучасний стан як перманентний і незворушний. Відтак сучасна імперія існує поза режимом історії та поза часовими межами. Третє, імперія не лише управляє територіями та населенням, але власне формує світ. Об'єктом її влади є соціальне життя і звідси вона представляє парадигматичну форму біовлади. «І нарешті, хоча на практиці імперія постійно потопає в крові, ідея імперії полягає в досягненні миру — постійного і загального миру поза межами історії»[1]. У наступній після «Імперії» праці «Плюральність: війна і демократія в епоху імперії»[2], автори підтверджують думку про те, що для сьогочасного глобального світу властивий новий тип імперії й імперськості (не традиційного імперіалізму). Сьогодні маємо «мережеву владу», нову форму володарювання, що охоплює «базові елементи, або вузли, панівні нації-держави разом із наднаціональними інституціями, великими капіталістичними корпораціями та іншими силами»[3]. Зважаючи на зауваження дослідників про те, що теперішні США не існують у форматі модерного розуміння імперії, тобто як держава, що силою поширює свою владу на інші території, а натомість мусять співпрацювати з іншими гравцями, щоб утворювати мережі для експансії своїх інтересів, розглянемо тип імперії, презентований у М. Хаміда. Логіка розвитку оповіді Чангеза поступово увиразнює ті ознаки США, що дають підстави вважати їх сучасною імперією, з поширенням власних економічних інтересів і власного фінансового управління. Мережеві структури, що утворюються в умовах сучасної імперськості, головним чином засновані на американському бізнесі.

Під час першої вечірки після прийняття на роботу в одну з найпрестижніших та найбагатших компаній «Андервуд

[1] Hardt M., Negri A. Empire. Harvard University Press, 2000. P. XV.
[2] Hardt M., Negri A. Multitudes: War and Democracy in the Age of Empire. Penguin Books, 2005.
[3] Ibid. P. XII.

Семсон» оповідач дивиться на своїх колег і раптом усвідомлює їхню зоднаковілість, незважаючи на колір шкіри чи стать: «Усі ми були неймовірно різні… і разом з тим — ні: усі ми, і Шерман також, були випускниками елітних університетів — Гарварду, Принстону, Стенфорду чи Єлю; ми випромінювали самовдоволення; і жоден із нас не був низьким на зріст, чи з надмірною вагою»[1]. Чангез розуміє, що після тривалого вишколу та промивання мізків у престижних закладах молоді люди насправді виглядають наче солдати невидимої фінансової імперії. Їхні вчинки, манера спілкування, поведінка, одяг і навіть уподобання не мають індивідуальності. Для фінансових аналітиків, які працюють в «Андервуд Семсон», головне — вирахувати прибутковість компаній-замовників та шляхи підвищення дохідності клієнтів. Під час оцінки кабельного оператора зв'язку, бізнес якого занепадав, Чангез раптом звернув увагу на працівників, які не один десяток років прослужили у компанії. Фінансист усвідомлює, що після рішень, які він і його колеги запропонують, ці люди залишаться без праці. Співчуття і жаль охоплюють його, але колега Вайнрайт застерігає, що не треба піддаватися емоціям, адже це лише створює проблеми. І таки справді, у процесі фінансового аналізу Чангез зрідка задумувався над долею тих, кого закони ринку і конкуренції викинули на вулицю, і це допомогло йому стати найкращим серед своїх колег. Емоційна нечутливість до людської компоненти в економічному світі становить основу американського бізнесу, і крок за кроком поширюється на інші країни. У романі головний персонаж отримує завдання оцінювати закордонні компанії і, відповідно, встановлювати американські стандарти. Емоційна відстороненість стає його принципом не лише в діловому житті, але й в особистому. Він намагається відмежуватися від «світу, що

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 38.

розпадається»[1], не покидати зону комфорту, що створив для себе.

Щира готовність Чангеза асимілюватися в американське суспільство оприявнюється у задоволенні від того, що після чотирьох із половиною років життя у Нью-Йорку туристи приймали його за містянина і запитували як пройти до свого місця призначення; у закордонних відрядженнях він завжди казав, що походить з Нью-Йорка. Прикметні також стосунки з дівчиною Ерікою, яка сильно переживає смерть коханого Кріса. Під час сексу Чангез пропонує їй уявити замість нього колишнього хлопця. «Здавалося, що під дією чарів ми перемістилися у світ, де я був Крісом і вона була з Крісом, і ми кохалися з такою фізичною насолодою, якої до цього не знали. Її тіло вже більше не відкидало моє; я помітив її заплющені очі, і її заплющені очі бачили *його*»[2].

Палке і непідробне бажання Чангеза розчинитися у кольоровій палітрі американського суспільства зазнає переоцінки після нападів на Світовий торговий центр. Американська мрія молодого пакистанця розбивається об активізовану чутливість до чужинців.

Чангез відчуває свою причетність до того, що відбувається не в Америці, а в його рідному краю. Він не тужить за тими, які загинули під час терористичного акту, а вболіває за долю землі, що його породила. «Я повернувся додому з Нью-Джерсі далеко за північ і перемикав канали, щоб знайти якусь легку і заспокійливу комедію, коли раптом натрапив на новини, де американські солдати, схожі на чорних привидів, висаджувалися в Афганістані з метою, як зазначалося, ліквідувати командний пост Талібану. Моя реакція здивувала мене; Афганістан — сусід Пакистану, наш друг, і також мусульманська країна, і те, що виглядало як

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 93.
[2] Ibid. P. 105.

початок захоплення сусідньої держави, викликало у мене глибоке обурення»[1]. Оповідач потроху вникає в події, що відбуваються на Сході, хоча спочатку намагався триматися осторонь.

Раптово світ змінюється навколо нього. Чангез дізнається про брутальні обшуки в мечетях, помешканнях мусульман, про необґрунтовані арешти та допити, про те, що мусульмани почали зазнавати утисків у діловому світі, їх безпідставно звільняють з роботи чи не хочуть наймати взагалі. Молодий фінансист переживає за своє місце в успішній компанії. Його досвід, знання, цілеспрямованість і професійність перебувають під загрозою через приналежність до колективності, яка уособлює небезпеку для американського суспільства. Він втішає себе тим, що усе це не стосується його, успішного випускника Принстона із річним доходом у вісімдесят тисяч доларів. Пелена омани починає спадати з його очей, бо усе, що відбувається навколо, порушує сконструйований ним мікросвіт. Хоча Чангез багато одягається, розкішно живе і не належить до класу бідних мігрантів, навколишні люди ідентифікують його найперше як араба, а отже, як загрозу їхньому спокою.

Сформований образ мусульман-арабів як небезпечних для американського суспільства, дає право звичайному білому обивателю пробити шини автомобіля Чангеза, чи обізвати його образливими словами. В офісі ситуація теж напружена, хоча співробітники і розуміють, що їхній колега не має нічого спільного із Талібаном, але тотальна заангажованість населення у режим небезпеки і спровокований руйнуванням веж афект страху роблять свою справу. Усі поводяться підкреслено стримано і ввічливо з вихідцем із Пакистану. Незадоволення, страх і відчуття небезпеки породжують агресію щодо тих, які означені владним дискурсом як ті, які причетні до негараздів. Як зазначає Браєн Ма-

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 99–100.

ссумі[1], афект страху, породжений вересневими нападами, спричинив атмосферу, коли реальна загроза та ймовірна злилися у свідомості населення в одне ціле. «Кожна загроза має свою специфіку і призводить до запобіжних заходів із відповідним їй рівнем специфіки… Вони (заходи — М. Ш.) завжди виправдані, навіть якщо інформація не зовсім точна і жодної реальної загрози нема»[2]. Відповідно й образи реальних терористів поширилися на всіх представників їхньої релігійної та національної спільноти. Режим страху від ймовірного продовження терористичних нападів охоплює все населення та викликає настороженість до людей з арабського світу. Наприклад, коли Чангез одягав білу курту ніхто не звертав уваги в космополітичному Нью-Йорку. Проте після терористичних нападів усе змінилося: «Прапор твоєї країни захопив Нью-Йорк після атак; він був усюди… Вони (прапори — М. Ш.) наче стверджували: *Ми — Америка*, не Нью-Йорк, що, на мою думку, означає дещо відмінне, — *наймогутніша цивілізація світу усіх часів; ви посміли образити нас; бійтеся нашого гніву*»[3]. Безпідставні підозри щоразу трапляються у житті пакистанця, який майже повірив, що знайшов своє місце в багатолюдному й розмаїтому місті Великого Яблука. Крім того, раптом він розуміє, що якась глибоко замаскована частина його єства радіє із того, «що хтось зумів поставити Америку на коліна»[4].

У кризовий момент, після 9/11, Чангез вирішує відвідати родину в Лагорі. У батьківському домі він починає критично оцінювати своє життя у США. І раптом те, що на чужині здавалося йому раєм і здійсненням його американської мрії, отримує інше поцінування на батьківщині. Найперше

[1] Massumi B. The Political Ontology of Threat // Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, Sara Ahmed (Eds.). The Affect Theory Reader. Duke University Press, 2010. P. 52–70.
[2] Ibid. P. 59.
[3] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 79.
[4] Ibid. P. 73.

він усвідомлює свою набуту американськість і відчуженість від рідного локусу. «Я змінився. Я розглядав усе довкола очима чужинця, і не просто чужинця, а того особливого типу титулованого і бездушного американця, якого мені доводилося зустрічати в університетських аудиторіях чи елітних офісах»[1]. Споглядання вишуканих старовинних килимів, монгольського живопису та багатої бібліотеки у домі батька примушує Чангеза задуматися над тим, як трапилось так, що усе це не вберегло його від асиміляції в західному світі, як трапилося так, що він забув свою історію і загнав у кут пакистанську самість, щоб досягти успіху в діловому оточенні, багато одягатися та вечеряти в дорогих ресторанах. У гонитві за цінностями американського суспільства, за прагненням відповідати його стандартам, він загубив себе, загубив смак життя і смак їжі рідного Пакистану.

Повернення додому це ініціація персонажа, повернення до себе, до розуміння того, що він втратив більше, аніж здобув. Крім того, оповідач відчуває на скільки різні світи — Пакистан та США, говорити про Нью-Йорк, про успіх у компанії, про першу закоханість вдома, коли поруч іде війна, зовсім не випадає. Відчуття небезпеки пронизує Лагор, і Чангезові шкода, що у такий критичний момент він відсиджувався у безпечному просторі Нью-Йорка, що не переживав страх разом зі своїми співвітчизниками. Закони бізнесу витіснили у ньому природну чутливість до горя, біди, нещастя і бідності. Він зауважує, що і більшість американців не розуміють горя тих, на чиї території приходять їхні солдати. Оповідач звертається до співрозмовника-американця: «Але це, напевно, звучить дивно для тебе, бо ти походиш із країни, що не пам'ятає, коли воювала на своїй території»[2]. Наратор часто зазначає, що військових дій на території США давно не було, але це не докір, а радше натяк на те, що

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 124.
[2] Ibid. P. 127.

Америка втратила чутливість до болю і нещастя, вона, як і головний персонаж, створила зону комфорту і чужа біда не промовляє до неї.

У романі маємо відкритий натяк на причини трагедії 9/11, тобто відсутність чутливості до страждання, панування безглуздої риторики; США ніколи не вникали в наслідки своїх дій на Сході, не зауважували сплюндрованих людських доль, земель і місцевих колоритів. Вересневі події, наслідок політики США упродовж довгих років, покликані примусити американців відчути, що насправді означає масове вбивство і безцеремонне втручання, що погано замасковані за політичними лозунгами. Події 9/11 — це відповідь на багаторічну експансію Америки у мусульманські країни, на упосліджене ставлення до культур, економік і буття колективностей східного регіону, це, словом, відповідь імперії. «Цікаво, як трапилося так, що Америка наробила стільки хаосу у світі, — наприклад, диригує війною в Афганістані, виправдовує завоювання слабших країн сильними, як-от, Пакистану Індією, — і при цьому без жодних наслідків на території самої Америки»[1]. Корисливість і егоїстичність американської політичної стратегії оповідач розкриває і в момент протистояння між Пакистаном та Індією. Американські військові бази були розміщені на території Пакистану для проведення афганської компанії, але США і слова не замовили за Пакистан, коли настала загроза з боку Індії, хоча «Америка могла відзначити, що напад на Пакистан це напад на її союзника»[2].

Чангез, як фінансовий аналітик, розуміє, що занепад його колись могутнього і славетного краю, родини, яка у минулому належала до багатого класу, а зараз злидарює, не в останню чергу спричинено і режимом пізнього капіталізму, пануванням великих корпорацій та владою глобально-

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : Mariner Book, 2008. P. 131.
[2] Ibid. P. 143.

го капіталу. Як зазначають автори праці «Імперія»: «Втрата незалежності націй-держав і їхня нездатність регулювати економіку та культуру є фактично першою і головною ознакою приходу Імперії»[1]. З гіркотою і жалем пакистанець зізнається: «Бо ми ж не завжди були обтяжені боргами, не завжди залежали від допомоги з-за кордону; в наших історіях ми не змальовані як божевільні і зубожілі радикали, яких ви бачите зі своїх телеекранів, але як пророки і поети і — так — царі-завойовники. Ми збудували Королівську мечеть і Сади Шалімара у цьому місті, і ми збудували форт Лагор із могутніми стінами і пандусами для проходу бойових слонів. І все це ми завершили тоді, коли твоя країна складалася з якихось тринадцяти колоній, що гризли узбережжя континенту»[2]. Його занедбаний через бідність родини батьківський маєток стає прямою антитезою розквіту американського світу. Корпорація «Андервуд Семсон», в якій працює Чангез, — зменшений варіант того, що великі американські монополії роблять у світовому масштабі: виживають національні компанії, не турбуючись про мільйони безробітних, про конкретні національні інтереси інших держав. Чангез один із воїнів невидимої армії американського бізнесу, що, на кшталт американської регулярної армії, обладнана за останнім словом, зосереджена «на сутностях» (тобто зиску) упевнено вривається в національні економіки. Акумуляція капіталу через доведення до бідності слабших країн становить головну стратегію сучасної імперії. Девід Гарві у праці «Новий імперіалізм» наголошує: «Регіональні кризи і локальні девальвації є головними засобами з допомогою яких капіталізм безнастанно створює власних «інших» для того, щоб живитися з них. Фінансові

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : Mariner Book, 2008. P. XII.
[2] Ibid. P. 102.

кризи у Східній та Південно-Східній Азії упродовж 1997–1998 років класичний приклад цього»[1].

По приїзді у Нью-Йорк Чангез відразу ж відчуває переміну у ставленні навколишніх людей до себе чи то в метро, чи то в офісі через те, що носить бороду. Його друг наполегливо радить йому поголитися, але пакистанець вперто не відступає. Внутрішня криза головного персонажа поглиблюється, що стає очевидним для працівників компанії. Аби якось допомогти найкращому аналітикові компанії бос відправляє його у Валпараїсо (Чилі) для оцінки бізнесу одного видавця.

Успішні американські аналітики почуваються впевненими у будь-якому куточку світу, бо свідомі того, що світ живе за їхніми економічними моделями і законами. Так і в Південній Америці, коли похилого віку книговидавець сумно запитує, що сучасні фінансові аналітики знають про книжки, то начальник Чангеза без жодного зніяковіння відповідає, що спеціалізувався у медіаіндустрії і оцінив дюжину видавництв за останні двадцять років. «То це фінанси, — зауважив Хуан-Батист. — Я ж запитав Вас, що Ви знаєте про книжки»[2]. Таке зауваження не спантеличило впевненого економіста і не підважило його упевненість. У цей момент чутливість і східний такт Чангеза вилилися у своєрідний крик душі: «Дядько мого батька був поетом… Його добре знали у Пенджабі. Книжки люблять у моїй родині»[3]. Зустріч із книговидавцем увиразнює роздвоєність молодого пакистанця: з одного боку, він сухий аналітик, нечутливий до жодних сентиментів, а з іншого, — відчуває духовну близькість із старим Хуан-Батистом, який не стільки дбає про успіх і прибуток видавничої справи, як просто залюблений у книжки.

[1] Harvey D. The New Imperialism. Oxford University Press, 2003. P. 151.
[2] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 142.
[3] Ibid. P. 142.

Внутрішні пошуки, роздвоєність та «крихка ідентичність» персонажа, спровоковані і розворохоблені подіями 9/11, зрештою отримують розв'язку. Одного дня під час у обіду в ресторані спостережливий Хуан-Батист запитав у Чангеза, чи не шкода йому руйнувати життя інших людей, адже їх просто викидають на вулицю після аналітичних висновків «Андервуд Семсон». На що хлопець відповідає, що насправді вони не цікавляться, яка доля компанії після оцінки. І тут старий чилієць розповів йому про яничар, хлопчиків-християн, «яких захоплювали оттомани і тренували як солдатів мусульманської армії, на той час найбільшої армії світу. Вони були надзвичайно жорстокі і безоглядно віддані: вони винищували власні краї, і отже, їм нікуди було повертатися»[1]. Маємо тут експліцитне порівняння Оттоманської імперії та США, лише перша захоплювала військовою силою, а друга і військовою, і економічною. І коли на початку роману оповідач описував однаковість всіх службовців компанії «Андервуд Семсон», наче натякаючи на них, як на солдат вишколених у престижних університетах, то прикінцева історія Хуана-Батиста лише увиразнює думку про США як економічну імперію, що посилає своїх підлеглих по всьому світу для виконання місії. Але якщо яничар набирали у ранньому віці, щоб ті не пам'ятали свого минулого і легко переймали мусульманські цінності, то сьогодні задля матеріальних благ і комфорту навіть уже сформовані молоді люди готові служити американській ідеї. Чангез, будучи емоційно чутливим (про що не раз відзначає оповідач), зрозумів прозорий натяк старого книговидавця, він став яничаром імперії: «Звичайно, не було сумніву, я — сучасний яничар, слуга американської імперії у той час, коли вона захоплює країну, що споріднена з моєю вірою, і навіть, можливо, підштовхує до війни

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 151.

мій край»[1]. Отож він став перед вибором, чи підтримувати далі свою набуту ідентичність успішного аналітика імперії, чи повернутися до родини і пакистанської самості.

Зрештою, після роздумів Чангез вирішує відмовитися від комфорту і стабільності, які забезпечила йому американська компанія. Оцінюючи власний минулий досвід, він відкрито заявляє своєму співрозмовнику: «…мені ніколи не подобалося те, як поводилася Америка у світі; постійне втручання вашої країни у внутрішні справи інших нестерпне. В'єтнам, Корея, Тайванська протока, Середній Схід і тепер Афганістан: в усіх масштабних конфліктах і зіткненнях, що відбувалися в моїй рідній Азії, Америка відігравала основну роль»[2]. І йому, як фінансисту зрозуміло, що в усіх цих конфліктах найперше йшлося про економічний зиск. Імперія не шкодує невинних життів, щоб досягти своєї мети. Проте, аби зрозуміти це Чангезові довелося стати солдатом американської економічної армії. Бідність та зубожіння підкорених, як зазначає Д. Гарві[3], є основними джерелами збагачення імперії й акумуляції капіталу.

Осмислення трагедії 9/11 нерозривно пов'язане з її причинами — одна з головних думок роману М. Хаміда. При чому пошуки причин не означають виправдання скоєної події. Ж. Дерида зазначав, що оголосивши війну тероризму Америка повернула війну проти себе самої[4]. Філософ підкреслює, що потрібно роздумувати і над наслідками, і над причинами бомбардувань Світового торгового центру. Те, що трапилося, «є відповіддю на державний тероризм США та їхніх союзників… Сполучені Штати Америки, Ізраїль та інші багаті нації, а також колоніальні та імперські держави

[1] Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. P. 152.
[2] Ibid. P. 156.
[3] Harvey D. The New Imperialism. Oxford University Press, 2003.
[4] Детальніше див.: Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida / ed. by G. Borradori. Chicago: Chicago University Press, 2003. 224 p.

заплямовані практикою державницького тероризму і отже, за своєю суттю більші терористи, аніж ті, жертвами яких вони стали»[1]. Відтак Ж. Дерида вважає, що напади на Світовий торговий центр та Пентагон стали результатом агресивної політики США, безцеремонного втручання у внутрішні справи інших країн.

Роман Мохсіна Хаміда «Названий фундаменталістом» ще одна спроба зрозуміти, чому трапилися вересневі події. Через голос і монолог молодого пакистанця автор підводить слухача до думки, що 9/11 це — відповідь імперії, яка ефективною риторикою вміло виправдовувала масові убивства і руйнування цілих країн. Щире зізнання Чангеза уособлює позицію тих, хто вирішив нагадати імперії, що не все проходить безслідно. Автор залишає відкритий фінал роману, адже упродовж оповіді пакистанець розуміє, що перед ним сидить агент, якого прислали для того, щоб ліквідувати «фундаменталіста», і вже під час останньої сцени, молодий чоловік бачить, що американець засунув руку, щоб витягти пістолет, але чи вистрелив він і виконав місію — залишається невідомим. Оповідь Чангеза пропонує ймовірні шляхи налагодження того, що Ю. Габермас назвав «порушеним комунікативним актом між Сходом і Заходом»[2]. Рефлексія Чангеза уособлює вербалізацію досвіду тих, які у західній традиції означені як терористи, радикали чи фундаменталісти. В його скорботному й меланхолійному роздумі прописана не лише образа та її причини, а й спонука до перегляду політики Заходу та США щодо країн східного регіону. Як зазначає Ю. Габермас, успішність комунікативного акту залежить від готовності учасників діалогу виконувати роль і мовця, і слухача. Занурення в перс-

[1] Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida / Ed. by G. Borradori. Chicago : Chicago University Press, 2003. P. 107.
[2] Ibid. P. 35.

пективу бачення Іншого становить запоруку ефективного «злиття горизонтів» (Ю. Габермас).

Окрім викривлення діалогу між Сходом і Заходом у сенсі порушення ролей комунікативного акту, маємо і не менш важливу економічну складову. Капіталістична модель збагачення і накопичення капіталу шляхом знедолення тих, які не мають доступу до влади, зазнала серйозної кризи наприкінці XX століття. При цьому відбувається це не лише на рівні міжнародних, але і в межах національних економік. Зникнення середнього класу, прірва між багатими і бідними спричинюють накопичення агресії та образи в останніх. Більш того, під так званим «зіткненням цивілізацій» часто приховуються справжні мотиви, а саме отримання доступу до матеріальних благ та природніх ресурсів (найперше, нафти). За спекуляціями на культурній розмаїтості чи відмінності не рідко маємо прагнення до збагачення. Ліквідація економічного зубожіння є одним з ефективних способів налагодження порушеного комунікативного акту.

Література

1. Ґібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
2. Дерида Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 600 с.
3. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ : Ніка-Центр 2012. 264 с.
4. Саїд Е. Культура й імперіалізм ; пер. з англ. Київ : Критика, 2007. 605 с.
5. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка. Акта, 2005. 357 с.
6. Тейлор Ч. Джерела себе / пер. з англ. Андрій Васильченко, Андрій Водяний та ін. Київ : Дух і літера, 2005. 694 с.
7. Шимчишин М. Гарлемський ренесанс (історія, теорія, поетика та афро-американська самість). Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. 320 с.
8. Шимчишин М. Замовчана історія у романі Едварда Джоунза «Відомий світ» // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Вип. 19. Маріуполь, 2018. С. 169–178.
9. Шимчишин М. Культурне виробництво і митець (роман Персиваля Еверетта «Стирання») // Літературознавчі студії / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Інститут філології, 2018. № 1 (52). С. 68–76.
10. Шимчишин М. (Ре)візії афро-американської літератури крізь призму постісторизму // Гуманітарна освіта в тех-

нічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць. Вип. 35 / гол. ред. А. Гудманян. Київ, 2017. С. 100–105.

11. Шимчишин М. П’ятдесят відтінків лазуриту: роман Персиваля Еверетта «Так багато синього…» // Сучасні літературознавчі студії : збірник наук. праць. Вип. 15. У парадигмі наукового пошуку В. І. Фесенко. Київ : Талком, 2018. С. 168–174.
12. Шимчишин М. Постмодернізм у постмарксистській рецепції Фредріка Джеймісона // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2017. № 10. С. 32–36.
13. Шимчишин М. Яничари імперії XXI століття: роман Мохсіна Хаміда «Названий фундаменталістом» // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Київський університет імені Бориса Грінченка. Вип. 14. Київ, 2019. С. 54–61.
14. Adorno T. The Schema of Mass Culture // The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. London : Routledge, 1991. 224 p.
15. Adorno T., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment. Stanford University Press, 2007. 304 p.
16. Anderson E. Black in White Space // Race, Space, Integration, and Inclusion? URL: https://sociology.yale.edu-/sites/default/files/pages_from_sre-11_rev5_printer_files.pdf
17. Ankersmit F. History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley : University of California Press, 1994. 252 p.
18. Ankersmit F. Sublime Historical Experience. Stanford : Stanford University Press, 2005. 504 p.
19. Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis : U of Minnesota P, 1996. 229 p.

20. Appiah A. Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Production // Appiah K. A., Taylor Ch., Habermas J., Rockefeller S. C., Walzer M., Wolf S. Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition. P. 149–165.
21. Appiah K. A., Gutmann A. Color Conscious: The Political Morality of Race / With an introduction by David B. Wilkins. Princeton University Press, 1998. 200 p.
22. Baker S. The Fiction of Postmodernity. Rowman & Littlefield Publishers, 2000. 224 p.
23. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994. 164 p.
24. Berten H. The Idea of the Postmodern: a History. Routledge, 1995. 296 p.
25. Best S. On Failing to Make the Past Present // Modern Language Quarterly 2012. Vol. 73. № 3. P. 453–474.
26. Best S., Sharon M. Surface Reading : An Introduction // Representations. 2009. Vol. 108. № 1. P. 1–148.
27. Boland R. Culture and Customs of El Salvador. Greenwood Publishing Group, 2001. 164 p.
28. Breadly D. The Chaneysville Incident. Harper Perennial, 1990. 448 p.
29. Butler J. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, 1997.
30. Cage J. Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. University of California Press, 1999. 335 p.
31. Cheng A. The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief (Race and American Culture). Oxford University Press, USA, 2001. 272 p.
32. Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988. 381 p.

33. Dagnino A. Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. URL: https://www.researchgate.net/publication/277183388_Transcultural_Writers_and_Transcultural_Literature_in_the_Age_of_Global_Modernity.
34. DeLillo D. In the Ruins of the Future // Harper's Magazine. URL: https://harpers.org/archive/2001/12/in-the-ruins-of-the-future.
35. DiAngelo R. White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism. Beacon Press ; Reprint edition, 2018. 192 p.
36. Dirlik A. Race Talk, Race, and Contemporary Racism // Publication of the Modern Language Association of America. Vol. 123. № 5. P. 1363–1380.
37. Dupuis G. Transculturalism and écritures migrantes // History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian / Ed. Reingard M. Nischik. Rochester : Camden House. P. 497–508.
38. Epstein M. Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism // American Journal of Economics & Sociology 68.1. 2009. P. 327–351.
39. Everett P. Erasure. Hanover and London: University Press of New England, 2001. 265 p.
40. Everett Percival. So much Blue. A Novel. Graywolf Press, 2017. 243 p.
41. Eyerman R. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity. Cambridge University Press, 2002. 316 p.
42. Fields B., Fields K. Racecraft: The Soul of Inequality in American Life. Verso, 2012. 310 p.
43. Foucault M. Of Other Spaces. Diacritics. 1986. № 16. P. 22–27.

44. Franklin H. John. The Free Negro in North Carolina, 1790–1860. University of North Carolina Press, 1995. 290 p.
45. Gass W. On being Blue: A Philosophical Inquiry. New York Review Books, 2014. 112 p.
46. Gauguin P. The Writings of a Savage. Ed. by Daniel Guérin. Da Capo Press, 1996. 344 p.
47. Giddens A. Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age. Polity Press, 1991.
48. Gilroy P. Postcolonial Melancholia. Columbia University Press 2005. 192 p.
49. Goldstein J. Leon. Historical Knowing. London and Austin, University of Texas Press, 1976. 224 p.
50. Gray R. After the Fall. American Literature since 9/11. Wiley-Blackwell, 2011. 223 p.
51. Halliburton Jr. R. Free Black Owners of Slaves // The South Carolina Historical Magazine, 1975. Vol. 76. № 3. P. 129–142.
52. Hamid M. The Reluctant Fundamentalist. Boston ; New York : A Mariner Book, 2008. 191 p.
53. Hardt M., Negri A. Empire. Harvard University Press, 2000. 478 p.
54. Hardt M., Negri A. Multitudes: War and Democracy in the Age of Empire. Penguin Books, 2005. 426 p.
55. Harvey D. The Condition of Postmodernity. Oxford ; Blackwell, 1990. 378 p.
56. Harvey D. The New Imperialism. Oxford University Press, 2003. 264 p.
57. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge, 1988. 284 p.

58. Jameson F. The Historical Novel Today, Or Is It Still Possible? // The Antinomies of Realism. London and New York : Verso, 2013. P. 259–315.
59. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1992. 449 p.
60. Jones P. E. The Known World. Amistad, 2004. 388 p.
61. Kerkering J. D. Racial Rhapsody. New York ; London : Routledge, 2019. 96 p.
62. Knapp S. Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism. Harvard University Press, 1993. 165 p.
63. Koger L. Black Slaveowners: Free Black Slave Masters in South Carolina, 1790–1860. McFarland, 2014. 300 p.
64. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 264 p.
65. Lovell T. Cultural Production // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader / ed. John Storey. 2nd ed. Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. 680 p.
66. Marcuse H. One Dimensional Man. London : Sphere, 1986. 260 p.
67. Massumi B. The Political Ontology of Threat // Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, Sara Ahmed (Eds.). The Affect Theory Reader. Duke University Press, 2010. P. 52–70.
68. Massumi Br. The Political Ontology of Threat // Gregg M., Seigworth G. J., Ahmed S. (Eds.). The Affect Theory Reader. Duke University Press. P. 52–70.
69. McHale B. Postmodernist Fiction. Routledge, 2003. 288 p.
70. Michaels B. W. The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. Holt Paperbacks, 2007. 272 p.
71. Michaels W. The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History. Princeton University Press, 2006. 232 p.

72. Mills Ch. The Racial Contract. Ithaca: Cornell UP, 1999. 188 p.
73. Mohanty S. Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics. Cornell University Press, 1997. 260 p.
74. Morrison T. Making America White Again // The New Yorker. 2016. Nov. 21. URL: https://www.newyorker.-com/magazine/2016/11/21/making-america-white-again
75. Reclaiming Identity : Realist Theory and the Predicament of Postmodernism / by Paula M. L. Moya (ed.), Michael R. Hames-Garcia (ed.). University of California Press, 2000. 354 p.
76. None Like Us: Blackness, Belonging, Aesthetic Life. Duke University Press, 2018. 208 p.
77. Omi M. Racial Formation in the United States. New York and London : Routledge, 1994. 226 p.
78. Pastoureau M. Blue: The History of a Color. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001. 216 p.
79. Phillips A. Multiculturalism without Culture. Princeton University Press, 2009. 216 p.
80. Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida / Ed. by G. Borradori. Chicago : Chicago University Press, 2003. 224 p.
81. Pressly T. «The Known World» of Free Black Slaveholders: A Research Note on the Scholarship of Carter G. Woodson // The Journal of African American History. 2006. Vol. 91. № 1: The African American Experience in the Western States. P. 81–87.
82. Putnam H. Words and Life / Ed. James Conant. Cambridge, MA: 1994. 531 p.

83. Riley C. Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology. UPNE, 1995. 351 p.
84. Robinson R. The Debt: What America Owes to Blacks. Dutton Adult, 2000. 272 p.
85. Rorty R. Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America. Harvard University Press, 1998. 159 p.
86. Rorty R. Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton: Princeton UP, 1979. 439 p.
87. Schweninger L. Black Property Owners in the South, 1790–1915. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990. 447p.
88. Shlain L. Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light. William Morrow & Co. 480 p.
89. Singleton J. Cultural Melancholy: Readings of Impossible Mourning, Race, and African American Ritual, 2015. 168 p.
90. Soja E. W. Thirdspace Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Massachusetts : Blackwell Publishers, 1996. 334 p.
91. Taylor J. White Identity. Racial Consciousness. New Century Books, 2011.
92. Thomas, M. Man Gone Down. New York : Black Cat, 2007.
93. Tilley V. Seeing Indians: A Study of Race, Nation, and Power in El Salvador. UNM Press, 2005. 297 p.
94. Warren Keneth. What was African American Literature. Harvard University Press, 2012. 192 p.
95. Waugh P. Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (New Accents). Routledge, 1984. 1986 p.
96. Welsch W. Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today // Spaces of Culture: City, Nation, World. Ed. Mike

Featherstone and Scott Lash. London : Sage, 1999. P. 194–214.

97. White H. V. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore, London. Johns Hopkins University Press, 1985. P. 81–100.
98. White V. Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. 464 p.
99. Woodson C. Free Negro Owners of Slaves in the United States in 1830. Create Space Independent Publishing Platform, 2015. 86 p.
100. Wright G. Slavery and American Economic Development. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
101. Žižek S. Class Struggle or Postmodernism // Butler J., Laclau E. and Žižek S., Contingency, Hegemony, Universality. London : Verso, 2000. P. 90–136.

Покажчик імен

Адорно, Теодор (Adorno, Theodor) 52, 61, 112, 145
Аєрман, Рон (Eyerman, Ron) 102
Анзальдуа, Глорія (Anzaldúa, Gloria E.) 32
Анкерсміт Фенк (Ankersmit, Fank) 104–105
Апдайк, Джон (Updike, John) 41
Аппадурай, Арун (Appadurai, Arjun) 11
Аппія, Ентоні (Appiah, K. Anthony) 18, 38
Арбус, Діана (Arbus, Diane) 66
Аристофан (Aristophanes) 55
Бадью, Ален (Badiou, Alain) 37
Батлер, Джудіт (Butler, Judith) 37, 78
Батлер, Октавія Естелль (Butler, Octavia Estelle) 101
Бгабга, Гомі (Bhabha, Homi K.) 32
Бегамудре, Вен (Begamudre, Ven) 16
Беґбеде, Фредерік (Beigbeder, Frédéric) 114
Бейкер, Стівен (Baker, Stephen) 105
Бейкер-молодший, Говард (Baker, Howard Henry, Jr.) 43
Беллоу, Сол (Bellow, Saul) 41
Бенкс, Ієн (Banks, Iain Menzies) 114
Беньямін, Вальтер (Benjamin, Walter) 29, 60
Бертен, Ганс (Berten, Hans) 105
Бест, Стівен (Best, Stephen) 36, 46–47, 145
Бодріяр, Жан (Baudrillard, Jean) 32, 103
Боланд, Рой (Boland, Roy) 69
Борхес, Хорхе Луїс (Borges, Jorge Luis) 33–34
Бредлі, Девід (Bradley, David John) 45–46
Буш, Джордж (Bush, George Walker) 41

Вайт, Гайден (White, Hayden V.) 30, 103–105
Вайтхед, Колсон (Whitehead, Colson) 102
Велш, Вольфґанґ (Welsch, Wolfgang) 16–17
Вітлі, Філіс (Wheatley, Phillis) 42
Во, Патрисія (Waugh, Patricia) 101
Вокер, Еліс (Walker, Alice) 43
Воргол, Енді (Warhol, Andy; справж. Andrew Warhola) 24–25
Воррен, Кенет (Warren, Keneth) 36, 42–47, 51, 75, 145
Вудсон, Картер (Woodson, Carter G.) 98–99,
Ґ'юз, Ленґстон (Hughes, James Mercer Langston) 51, 76, 89
Габермас, Юрґен (Habermas, Jurgen) 97, 112–113, 115, 127–129, 145–146
Галлібартон, Річард (Halliburton, Jr. Richard) 98
Гарві, Девід (Harvey, David) 26, 124–125, 127
Гарді, Томас (Hardy, Thomas) 43
Гардт, Майкл (Hardt, Michael) 116–117, 145–146
Гаррісон, Вільям Ллойд (Garrison, William Lloyd) 79
Гасс, Вільям (Gass, William) 68
Гатчен, Лінда (Hutcheon, Linda) 105–106
Геґель, Георг Вільгельм Фрідріх (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 30, 32
Герстон, Зора Ніл (Hurston, Zora Neale) 51
Гог, Вінсент ван (Gogh, Vincent Willem van) 24
Голмз, Анна (Holms, Anna) 39
Гомер (Homeros) 67
Горкгаймер, Макс (Horkheimer, Max) 61
гукс, белл (bell hooks, справж. Глорія Джинн Воткинс; Gloria Jean Watkins) 32, 43
Ґейтс, Генрі Луїс, молодший (Gates, Henry Louis) 42–43
Ґей, Марвін (Gaye, Marvin) 86
Ґібернау, Монсерат (Guibernau, Montserrat) 12–13
Ґідденс, Ентоні (Giddens, Anthony) 76

Ґілрой, Пол (Gilroy, Paul) 78
Ґладстон, Вільям Еварт (Gladstone, William Ewart) 67
Ґоґен, Поль (Gauguin, Paul) 67
Ґолдстейн, Леон (Goldstein, J. Leon) 104
Ґрей, Річард (Gray, Richard) 112
Ґутмен, Емі (Gutmann, Amy) 38
Д'Аґуар, Фред (D'Aguiar, Fred) 45
Декарт, Рене (Descartes, René) 65–66
ДеЛіло, Дон (DeLillo, Don) 112, 114
Дерида, Жак (Derrida, Jacques) 33, 65, 100, 113, 127–128, 145
Джеймісон, Фредрік (Jameson, Fredric) 21–28, 31, 34–35, 52–53, 56, 59, 103, 108, 115, 145
Джойс, Джеймс (Joyce, James) 43
Джоунз, Едвард (Jones, P. Edward) 45, 98–111, 145–146
ДіАнжело, Робін (DiAngelo, Robin) 40, 145
Дірлік, Аріф (Dirlik, Arif) 53
Доманська, Ева (Domańska, Ewa) 100–101
Дуґлас, Фредерік (Douglass, Frederick, справж. Frederick Augustus Washington Bailey) 79
Дюбуа, Вільям (Du Bois, William Edward Burghardt) 51
Дюпуї, Жиль (Dupuis, Gilles) 15
Еверетт, Персиваль (Everett, Percival) 51–74, 79, 101, 145
Еврипід (Eurīpídēs) 55
Еліот, Томас Стернз (Eliot, Thomas Stearns) 76, 90, 94–96
Еллісон, Ральф (Ellison, Ralph Waldo) 41
Еміс, Мартін (Amis, Martin) 114
Епікур (Epicurus) 67
Епштейн, Михаїл (Epstein, Mikhail) 13–14, 17
Єйтс, Вільям Батлер (Yeats, William Butler) 32
Жид, Андре (Gide, André) 65
Жижек, Славой (Žižek, Slavoj) 36–37
Каллен, Каунті (Cullen, Countee) 47, 51

Кандинський, Василь 66
Кейдж, Джон (Cage, John) 67
Керкерінг, Джек (Kerkering, John Donald) 36, 41
Клее, Поль (Klee, Paul) 66
Кліфорд, Джеймс (Clifford, James) 13
Кнепп, Стівен (Knapp, Steven) 36
Коґер, Ларрі (Koger, Larry) 99
Кристева, Юлія (Kristeva, Julia) 100
Кудер, Рі (Ріланд «Рі» Пітер Кудер; Cooder, Ryland Peter) 53
Лакапра, Домінік (LaCapra, Dominick) 105
Лефевр, Анрі (Lefebvre, Henri) 30–32, 34
Ловелл, Террі (Lovell, Terry) 57
Лукач, Дьйордь (Lukács, György) 32
Лукрецій, Тіт Карр (Lucretius, Titus Carus) 67
Майклз, Бен Волтер (Michaels, Walter Benn) 22, 36–38, 42, 44–45, 47, 52, 108, 145–146
МакГейл, Брайєн (McHale, Brian) 64, 105
Малер, Ґустав (Mahler, Gustav) 53
Маркс, Карл (Marx, Karl Heinrich) 32, 52
Маркузе, Герберт (Marcuse, Herbert) 21–23
Массумі, Брайєн (Massumi, Brian) 120–121
Матісс, Генрі (Matisse, Henri Émile Benoît) 66
Мессад, Клер (Messud, Claire) 114
Міллз, Чарльз (Mills, Charles) 40–41, 56
Моганти, Сатія (Mohanty, Satya) 18–19
Моррісон, Тоні (Morrison, Tony) 40–43, 45, 47, 108
Моя, Паула (Moya, Paula) 18–19
Накві, Н. М. (Naqvi, H. M.) 114
Негрі, Антоніо (Negri, Antonio) 117, 145–146
Обама, Барак (Obama, Barack Hussein) 39, 41
Омі, Майкл (Omi, Michael) 39–40
Паркер, Чарлі (Parker, Charles «Bird») 53

Пастуро, Мішель (Pastoureau, Michel) 67
Пікассо, Пабло (Picasso, Pablo) 68
Прессслі, Томас (Pressly, Thomas J.) 98
Путнам, Гіларі (Putnam, Hilary) 19
Работу, Емілі (Raboteau, Emily) 101
Райлі, Чарлз (Riley, Charles) 65, 67
Райт, Ґевін (Wright, Gavin) 90
Райт, Річард Натаніель (Wright, Richard Nathaniel) 60
Робінсон, Ренделл (Robinson, Randall) 82
Рорті, Річард (Rorty, Richard) 19, 36
Рот, Філіп (Roth, Philip Milton) 103
Саїд, Едвард (Saïd, Edward) 12, 32
Сенека, Анней Луцій (Sěněca, Lucius Annaeus) 67
Скайлер, Джордж (Shuyler, George) 51
Соджа, Едвард (Soja, Edward W.) 29–35, 145
Співак, Ґаятрі Чакраворті (Spivak, Gayatri Chakravorty) 32
Степто, Роберт (Stepto, Robert) 43
Сторі, Джон (Storey, John) 62–63
Тайлі, Вірджинія (Tilley, Virginia) 69
Тейлор, Джеред (Taylor, Jared) 81–82, 91–92
Тейлор, Чарлз (Taylor, Charles) 18, 92
Томас, Майкл (Thomas, Michael) 75–97, 146
Фанон, Франц (Fanon, Frantz Omar) 58
Філдз, Барбара (Fields, Barbara) 38–39
Філдз, Карен (Fields, Karen) 38–39
Філліпс, Енн (Phillips, Anne) 14–15
Філліпс, Керил (Phillips, Caryl) 45
Фіцджеральд, Френсис Скотт (Fitzgerald, Francis) 76
Фоєр, Джонатан Сафран (Foyer, Jonathan Safran) 114
Фолкнер, Вільям (Faulkner, William Cuthbert) 43
Франклін, Арета (Franklin, Aretha Louise) 53
Франклін, Джон (Franklin, H. John) 98, 100

Фуко, Мішель (Foucault, Michel) 30–32, 80
Хамід, Мохсін (Hamid, Mohsin) 112–129, 145–146
Ченг, Енн (Cheng, Anne) 78
Швартц, Лин (Schwartz, Lynne Sharon) 114
Швенінґер, Лорен (Schweninger, Loren) 98–99, 109
Шляйн, Леонард (Shlain, Leonard) 66

Summary

The monograph covers a broad philosophical and sociological theoretical discourse, as well as the novels of the 21st century. The book's central concern is the analysis of recent turns in literary studies, specifically posthistoricism, transculturalism, and geocriticism. I consider various dimensions of identity, such as race, gender, class, and ethnicity. The works of E. Soja, F. Jameson, J. Habermas, S. Best, W. B. Michaels, K. Warren, T. Adorno, J. Derrida, Michael Hardt, and Antonio Negri are discussed concerning a postracial society, the Empire, postmodern identity, a simulacrum of history. Sections of the monograph are devoted to the analysis of novels by P. Everett, E. Jones, M. Hamid, and others.

I address the issue of cultural production in Percival Everett's *Erasure* (2001). To specify more precisely how the cultural logic of late capitalism operates, I draw upon F. Jameson's works, where he argues that today's aesthetic production has become integrated into commodity production. Therefore economic necessities define the nature of literary texts. The transformation of the sphere of culture according to the logic of the late capitalism, as well as the crisis of ideology contributed to the emergence of aesthetic populism and the dissolving of the frontier between high culture and commercial culture. In Percival Everett's novel, the narrator describes how the culture industry works.

In the chapter *Fifty Shades of Lazurite,* I study the semantics of the blue color in Percival Everett's novel *So Much Blue...* (2017). I conclude that color correlates with the traumatic experience of the main character, but is not subordinate to him. Color has an independent meaning and function in the text and does not serve as a background for the feelings and experiences of the narrator. The redundancy of blue paint, its return to the

artist's palette, takes place in parallel with the narrator's comprehension and reconciliation with the traumatic past.

The explicit focus of the works by Jared Taylor's *White Identity. Racial Consciousness* and Robin DiAngelo's *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism,* where they propose the new critical approach to race and post-racial society, lends itself to the subject matter of this book, which addresses the issue of African American identity. I examine how the narrator in Michael Thomas' *Man Gone Down* (2006) fights his way toward a post-racial identity in a supposedly post-racial America.

Drawing on the insights of Walter Benn Michaels, it is argued that in the posthistoricist paradigm — when the ideological disagreement is replaced by the identitarian difference — the main emphasis has shifted from history as a fact, a cause, or knowledge into notions of memory and re-memory as crucial for posthistoricist ideas of identity formation. In this context, the historical past is transformed into the remembered past. The analysis of Edward Jones' novel *The Known World* (2003) shows that the theme Jones (re)introduces, that is of black slave owners, correlates with the recent criticism of organic racial identity and essentialist views about collective consciousness. The novel can be located in a broader paradigm of destabilizing the ideology of identity that privileged race, gender, and sexual orientation. Jones introduces a new topic to African American writings — black slave owners, which is effective for destabilizing and deconstructing the idea of organic racial ideology.

I draw parallels between Mohsin Hamid's novel *The Reluctant Fundamentalist* (2007) and recent scholarship on new imperialism and the global economy. In particular, the works by Michael Hardt and Antonio Negri *Empire* and *Multitudes: War and Democracy in the Age of Empire*, where they argue that the modern type of Militarist Empire disappeared and a new Empire which is a blend of technology, economics, and globalization emerged. The primary symptom of the coming of Empire is the declining sovereignty of nation-states and their inability to regulate economic and cultural exchange. In presenting the analysis

of the novel, I am advancing an account that is related to the argument that Jurgen Habermas has advanced regarding nowadays Islamic fundamentalism. Habermas asserts that the globalization of markets and expansion of foreign direct investments caused the split of the world into winner and loser countries. In this context, the USA appears as an insult to the self-confidence of the Arab world. This is, according to Habermas, one of the factors that distorted the communicative act between East and West. I conclude that the successful dialogue between East and West depends on the widening of their original perspectives and a «fusion of horizons» (Habermas).

Наукове видання

ШИМЧИШИН Марія Мирославівна

ГЕОГРАФІЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Монографія

Редагування та коректура *Оксана Левицька*
Дизайн *Ольга Борисенко*

Формат 84×108 1/32. Гарнітура Droid Serif
Папір книжковий. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 7,77
Наклад 300 прим.

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія ДК 1596 від 08.12.2003

Друк: ФОП Кундельська В. О.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія АА № 543619 від 22.10.2007
79037, м. Львів, вул. К. Студинського, 4
Тел.: (096) 270 62 87; (050) 227 91 39