

УДК 821.161.2.09:947.7

Агеева В. П.

ПІСЛЯ КАРНАВАЛУ, АБО РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТІ

*Тяжка робота родива й віднови,
Відтворення напівзабутих слів.*

Микола Бажан

У статті аналізуються концепти історичної пам'яті в сучасній українській прозі, зокрема у творчості Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Юрія Винничука, Тараса Прохаська. Протверезливе розуміння того, що не можна обійтися без ціннісної ієрархії, без розрізнення високого й низького, сакрального й профанного, без ідеології як способу орієнтації у своїй сучасності, що не можна ні за яких обставин відмінити історію й поставити себе поза нею, – усе це означало певну вичерпаність захопливого, блискітливого постмодерністського письма. Пам'ять жертв потребувала пильної реставрації. Закономірно, що важливим топосом сучасної літератури стало паломництво до історичних місць. Боротьба спогадів ще довго визначатиме наш вибір, змушуючи повертатися до того, що і як ми пам'ятаємо. Нікому не дано осторонитися історії й перечекати на узбіччі.

Ключові слова: концепт, історична пам'ять, ідеологія, сучасна українська проза.

Нова мистецька епоха означилася ще текстами вісімдесятих років, а 1991 – попри очевидні ризики точного календарного датування! – можна вважати символічною межею відліку історії української літератури ХХІ століття. Тож з'являється вже спокуса картографування цього художнього простору, означення сутнісної **новизни** сучасного письменства. Покоління, якому випало репрезентувати переломну добу, можна назвати щасливим найперш з огляду на те, що їм було вділено непорівнянно більше свободи, аніж їхнім попередникам. Вони могли писати, не озираючись на цензора й сексота, на канони соцреалізму й відповідність єдино правильній ідеології. У такому підсонні від незвички паморочилася голова, хотілося водночас перепробувати всі незчисленні, здавалося, нові можливості, з дитячою безпосередністю побавитися з усіма донедавна заказаними сюжетами, формами, традиціями, ба, – навіть словами. Ідеології тепер можна було вибирати й утверджувати, розвінчувати й пародіювати.

При самому початку дев'яностих дебютні «Рекреації» Юрія Андруховича, можливо, якраз тому й стали такими резонансними, що автор передав настрої карнавалу, святкового міжчасся, коли відмінено закони й норми, коли все зрушилося з усталених місць і крутиться в барвистому хороводі, коли маска, хочеться вірити, оберігає від усякої напасти, страху й, зрештою, відповідальності. Ситуація ціннісного хаосу, веселого поверження обридлих ідолів, прощання з минулим, за яким нема чого шкодувати. Але карнавал не може тривати довго, свято теж і спустошує, й стомлює: сп'яніння **свободою від** (тоталітаризму, комунізму, ідеології, імперії et cetera, et cetera) проходить – і треба вирішувати, як же, власне, отриманою незалежністю розпорядитися. Протверезливе розуміння того, що не можна обійтися без ціннісної ієрархії, без розрізнення високого й низького, сакрального й профанного, без ідеології як способу орієнтації у своїй сучасності, що не можна ні за яких обставин відмінити історію й поставити себе поза нею, – усе це

означало певну вичерпаність захопливого, блискітливого постмодерністського письма. Для вигадливої гри в бісер із традиціями, формами, манерами, стилями постало не аж так багато можливостей, бо замовчану, затоптану, відібрану й сфальшовану спадщину слід було ще спершу віднайти й відреставрувати, перевіяти, – як радив колись ще Микола Зеров, – «на току критики», осмислити тяглість, переоцінити значення й вартість, витворити повноформатну модель канону класики. Треба було переписати заново національну історію – і, з огляду на породжену радянською добою особливу підозріливість щодо великих наративів та офіційних концепцій, тут годі перебільшити роль приватних спогадів, переказів, свідчень.

Недовіра до наскрізь сфальшованих розповідей та інтерпретацій породжує серйозний міжгенераційний конфлікт, претензії до батьків та наставників. Їх емоційно висловив, скажімо, Сергій Жадан. Про визволення рідного Старобільська (де, мовляв, тільки й треба було впоратися з деморалізованою нечисленною румунською вартою) творився до непристойності роздутий героїчний міф, тож і доводилося школярам слухати «ще живих, але вже непритомних від народної любові ветеранів у медалях, яким лише дай слово – вони тобі розкажуть і про рідну землю старобільщини, до якої вони припадали своїми розчуленими синівськими вустами, і про штурм Берліна, в якому вони брали вирішальну участь, говоритимуть, витираючи рукавом скупі чекістську сльозу і безсовісно переграючи в найбільш інтимних місцях, з дитинства не люблю ветеранів, всі ці ветерани, вони поводили себе як бляді на першому побаченні – вимагали квітів і духових оркестрів». А при тому – «жодна сука не розповіла мені за часів мого дитинства про табори з інтернованими польськими офіцерами, котрих розстрілювали тут в 39-му, або про єврейські масові поховання, на місці яких побудували парк культури і відпочинку». Усе це радянське ідеологічне сміття ніби неважко відкинути, але потрібно шукати якихось певніших уявлень про власне минуле й про свою історію. Писемні джерела викликають мало довіри. Цензурований ідеологічно правильний автобіографізм – річ нецікава, треба якось продиратися крізь недомовки, фальшування, натужний пафос, аби знайти принаймні натяки на реальний досвід. Сергій Жадан нарікає на мемуари Володимира Сосюри (у них свої земляцькі, сказати б, порахунки, обох почасті сприймають як «голоси Донбасу»), і при початку XXI століття з такою ідентифікацією більше клопотів, аніж у радянські часи), але схожі

докори можна висловити всім автобіографічним текстам, написаним його сучасниками. «...Не подобається мені його постійне недомовляння, адже ясно відчувається за всіма цими санітарними вагонами щось значно цікавіше, щось, про що Володимир Миколайович або справді забув, або зробив вигляд, що забув, – тому що насправді його мемуари пахнуть трупами, пахнуть теплою кров'ю і брудним одягом, тифом і дизентерією, лише чому він про це не пише? Біда цієї літератури в тому, як на мене, що біографії кращих її письменників значно цікавіші за їхні твори».

Слова опиняються під постійною підозрою, з ними треба бути обережними, вони заводять на манівці; мова української радянської літератури («а мова ж то, мова, Господи! – ще не випручана з-під завалів сталінського погрому, ще вся з потрошеними-повикручуваними кісточками», – жахається героїня «Музею покинутих секретів» Оксани Забужко) виявилася попросту непридатною для передачі сенсу складних і неоднозначних речей. «Коли справа доходить до реального і конкретного, – твердить Кость Москалець, – стає моторошно, наскільки неадекватний стрій цієї мови сьогоднішньому дневі». Писемний спогад оманливий, тож увага зміщується на інші свідчення про минуле, найперш на меморіальні місця, фотографії, речі. Зміна політичного ладу означала конечну необхідність повернення спільного минулого, об'єднавчої пам'яті. Ера перечулених чекістських розповідей про боротьбу за світле майбутнє скінчилася, почали виходити на яв репресовані спогади жертв. Переможці свого часу старанно переписали історію. Отой старобільський танцмайданчик на місці поховань – питомий знак радянського режиму. Танцювали на кістках на сцені київського Жовтневого палацу: в його підвалах загинуло немало жертв великого терору; зрівняли із землею могили Миколи Хвильового й Василя Еллана в Харкові, влаштувавши на цвинтарі знов-таки парк культури й відпочинку зі спорткомплексом і розвагами; жодного сліду не залишилося від меморіалу загиблих під Крутами на Аскольдовій могилі (а тичининський реквієм тридцятьом якнайсуворіше заборонено)... Падали хрести, горіли бібліотеки, нищилися церкви, зникали архіви, змінювалися топоніми.

Пам'ять жертв потребувала пильної реставрації. Закономірно, що важливим топосом сучасної літератури стало паломництво до історичних місць. Цей сюжет маємо вже в Андруховичевих «Рекреаціях»: подорож Гриця Штундери до знищеного енкаведистами Сільця дисонує з настроєм свята і викриває безгрунтовність, може,

навіть оманливість веселого дійства: недарма військовий стан і арешти, зрежисовані у фіналі великим постановником Павлом Мацапурою, бронемашини й автомати – усе це сприймається героями всерйоз, бо схожий сценарій могли розіграти й інші продюсери в погонах. На чортопільській вулиці Дзержинського, де й формувалися святкові колони, вони, вихованці славного чекіста, ще мусли почуватися господарями. Про трагедію Сільця Штундера знає з уривчастих батькових розповідей: як виводили всіх до єдиного мешканців, як розстрілювали в лісі, як «вони все спалили». «Я навіть не знав до сімнадцяти років, що старий народився і виріс отут. Я здогадувався, що в минулому є якась таємниця, і я чудово розумів, що ми вивезені, бо українці просто так не народжуються в Караганді. Але деталі й не надто мене цікавили. Це вже після смерті старого я завівся». Перебрівши вночі застрашливий ліс із привидами, Гриць натикається на напівзруйнований «центр міжнародного туризму “Туцулочка”». Він останній, хто пам’ятає про зрівняне із землею село, на ньому одному – відповідальність за збереження передання.

Ще один сюжет паломництва – у Жадановій «Anarchy in the Ukr». Тут священним місцем постає Гуляйполе, махновська столиця й ареал боїв українських анархістів. Адепти шукають слідів колишньої величч, однак, окрім барельєфа знаменитого отамана, знаходять ще тільки й усього, що бар «Нестор», занедбаний через відсутність відвідувачів. Історія й тут звітрилася, її треба писати заново. Мандрі до святих місць виявляють лише порожнечу, травматичну відсутність зв’язку з минулим, неісторичність існування. І, попри зужитість слів, про це конче необхідно розповісти, бо немає інших носіїв пам’яті, бо тільки проговорена травма піддається лікуванню.

Оскільки меморіальні місця виявляються спустошеними, тим більшого значення набуває родинна пам’ять. Тарас Прохасько увиразнює поняття спадку через конкретику збережених речей. Син перекладає книжки у старожитній шафі – і от «нарешті знайшлася одна з моїх найулюбленіших книжок, її я не можу повноцінно читати, але саме ця книжка не потребує читання. Просто я ще не бачив досконаліше виготовленого тому». Однак не це робить том Оскара Вайлда дорогим і унікальним. Прохаськові йдеться про додаткові смисли й конотації, які він називає «обжитістю, олюдненням. Те, чого спочатку бракує усім виявам поступу. Те, що на нашій фрагменті Європи завжди з поступом конфліктувало, бо поступ його просто нищив, сам ледве встигаючи ставати обжитим. Артефактом, який

беззаперечно свідчить і про власну історію, і про загадку, є написане ім’я і прізвище мого діда у давальному відмінку, ім’я і дівоче прізвище моєї бабці і нижче – Гмінд, бараки, 16 грудня 1916 року». Історія знайомства діда і бабці в книжці «З цього можна зробити кілька оповідань» вписується в контекст воєнних і революційних подій, які стрясали Європою: «У будь-якому разі, дідо з бабцею познайомилися у Гмінді. А ця книжка виглядає вже пізнішим миколаївським подарунком, їм було по двадцять років. Потім були Альпи, контузії, Листопадовий зрив, УГА, полон, інші бараки, смерті найближчих, розпад імперії, навчання у Відні, діти, прийдешня війна і все двадцять століття. Сумні казки Оскара Вальда брали участь у всіх переміщеннях. Урешті те, що недавно їх витирав від книжкового пороку їхній правнук, теж можна назвати поступом. Або обжитістю. Або обжитим поступом. Або поступовістю обжитості, або...». Якраз «бабця виявилася неймовірно щедрою стосовно того, що називається спадщиною. <...> Не йдеться про бабцину історію, яка зуміла стати частиною моєї настільки, що у деяких снах цитати з неї важко відділити від фрагментів власного пережитого. <...> Бо бабця виявилася значно щедрішою у тому, що можна вважати спадщиною. Бабця подарувала мені це місто. Куди б я не пішов, тепло її перед-тим-перебування вже мене гріє. Будинок, в якому вона народилася, виявився філіалом художнього музею. Школа, де вона вчилася, біля базарчика, де я купую продукти, її колишня гімназія – навпроти моєї колишньої школи. Будинок, у якому вона поселилася, – у тому кварталі, в якому я прожив усе своє життя. І так далі. Не кажу вже про вулиці, якими вона ходила. Таке ж трапляється й у Львові. Хоч і не з такою напругою. Шкода, що я ніколи не був у Відні. Вона мешкала там багато років. Але знаю, що, потрапивши колись туди, не чутимуся чужим. Щось та й впізнається, десь відчується певне тепло. Таку я вже отримав спадщину». А незнання чеської, рідної мови діда (знов же, «згадуються дивовижні дитячі чеські книжечки початку сімдесятих, неповторна графіка, яка тоді важила більше, ніж химерні віршики про те, що мав “дідечек колоточ, і з’єв его червоточ”») викликає почуття вини: «Те, що мій дідо був моїм дідом один рік, що мій тато народився пізніше, ніж той помер, і тато не чув жодного пестливого чеського слова, зовсім не означає, що він перестав бути і татом, і дідом. Зрештою, залишилися незаперечний генотип і цілком впізнаваний фенотип. Зрештою, навіть після своєї смерті дідо став причетним до українських

історій, бо саме його деякий час енкаведисти вважали Робертом. Зрештою, з роками він видається мені все ближчим і ближчим». Індивідуальна ідентичність усе частіше утверджується через звернення до родинних спогадів.

Означуючи «грацьку» історію свого діда як «історію про долю і вибір», Оксана Забужко в «Поверненні до Грацу» акцентує тим самим і власні пріоритети: «Мій дід, Іван Забужко, в юності мріяв стати лікарем. Студіювати медицину він гадав у Граці». Змушений опікуватися родинним фільварком, мрію свою так і не зміг здійснити. Внучка занурюється в минуле, гуляючи тими самими вулицями, де міг би – за інших обставин – ходити її дід – студент медицини: «Як дивно, думала я, блукаючи Грацом восени 2002 – через вісімдесят років по тому, як цими самими вуличками міг блукати мій дід (от тільки – чи став би він тоді моїм дідом? Чи не потекло б, бува, його життя по геть іншому руслу – з іншою жінкою, іншими дітьми, а чого доброго, й іншою країною?..), як дивно, що це місто, котре в нашій родині уже три покоління є символом “життя-яким-воно-мало-б-бути-але-не-відбулося”, існує насправді, що воно р е а л ь н е – домашнє й тепле, як спогад про дитинство, і пахне, як і належить пахнути дитинству, – гарячими каштанами, мандаринками і глінтвейном... І вже зовсім дивно, що мені випало опинитися в цьому місті – в фортеці на горі, звідки все його видно, як на долоні, – зі своїм ноутбуком саме тоді, коли я почала роботу над “Музеєм покинутих секретів” – романом-сагою про три покоління однієї родини, чії долі пов'язані між собою протяглими крізь ціле ХХ століття “підпільними” нитями – довготривалими, невидними в межах одного людського життя наслідками раз зробленого вибору»¹.

Ось ще одна мемуарна силуетка, з «Центрально-Східної ревізії» Юрія Андруховича: «Я навіть бачу, як одного зі світанків понад сто років тому судетський німець з іменем Карл уперше в житті висідає з поїзда на станції Stanislau – це Галичина, він ще не бував тут ніколи, він знає тільки те, що це найглухіша в усій державі діра, брудна провінція, а якщо відверто – просто дупа, задниця, Arsch, але саме тут він чомусь вирішує почати життя спочатку, jawohl, це вже не перша (з натяжкою друга) молодість, він уміє копіювати старі картини, може малювати церковні образи для уніатів, у нього добротний віденський вишкіл, він знає, як змішуються справжні фарби,

знає майже всі властивості кожної деревини, всякого полотна, він педантичний і порядний, він майстерний у своєму ремесві <...> І це мій прадід, і тут ми його покинемо, бо це тільки одна з людських історій».

«Глюзію володіння минулим, якого немає» (Сьюзен Зонтаг), дає фотографія, проте інтерпретація її здебільшого також пов'язана з ідеологією й визначається сьогоденними інтересами та потребами. До того ж знімок пробуджує й спрямовує творчу уяву, уможлиблює сюжетне розгортання вихопленої об'єктивом події чи сцени. Момент, зафіксований камерою, ніби гарантує певнішу долученість до реальності, додатково підтверджує автентичність усієї розповіді. Фотографії відіграють важливу роль у багатьох сюжетах сучасної прози.

Архівне розслідування героїні «Музею покинутих секретів» Оксани Забужко починається якраз із давньої світлини. Якщо пам'ять, спогад можна ділити на обжиті й необжиті, засвоєні й незасвоєні, то Дарині Гощинській ідеться якраз про обжитість, суб'єктивізацію спогаду – прикметно, що сам простір архіву в романі представлено безпосередньо дотичним до сьогодення, до приватного життя героїв, – аж до загрозливих таємниць, документів, знищення яких тільки й врятує від катастрофи. Гощинська має відчуття, що не лише ми дивимось на «вицвілі до кольору сепії, карамельно-коричневі» старі знімки, але й вони також дивляться на нас. Оцінюють, схвалюють, зневажають, приймають або відторгують: «...перебирати знімки, то все'дно, що мовчки вітатися до кожного очима, – байдуже, що всі вони мертві. Тобто, тим гірше для мене». «...Вони дивляться на мене зі старих фотографій так, ніби я їм щось винна, і я справді нічуса й никну під їхніми важкими, і теж далеко витікаючими за межі тої відзнятої хвилини, поглядами, непевна, чого, власне, вони од мене чекають». З портрета можна уявити моди, інтер'єри, ландшафти, речовий світ, більше того, відчуті відбиті в поглядах емоції. У сюжеті роману якраз фото виявляється найтривкішим слідом, ниткою, яка веде в минуле, повертає втрачену пам'ять і, що найважливіше, змінює сприймання сьогодення. Тільки для цього потрібна пильна, вшнуплива робота от власне що детектива (журналістка не раз називає себе «детективом Коломбо»), і знімок до якогось моменту виступає єдиним речовим доказом у справі. Фото упівської боївки обростає свідченнями, слідами, зв'язками. Ціннісний контекст унікальної світлини не раз змінюється. Коли один з підпільників з'являється у Львові, містом уже розклеєні

¹ Забужко О. Повернення до Грацу / О. Забужко // З мапи книг і людей / О. Забужко. – Кам'янець-Подільський : Meridian Czernowitz, 2012. – С. 128.

його портрети, і якраз тут найочевидніша ідеологічна інтерпретація зображення, згідно з підписом, «небезпечного бандита». Бандит сприймається як герой лише зі зміною політичного режиму. Сама ініціатива фотографування біля лісової криївки походила чи не від зрадника. «...Мов топтався на місці, марне стараючись затоптати раз уже вприснуту в кров підозру: з н и м к а!.. Його знімка, вивішена коло міліції, його “личность”, яку впізнав учитель із П., один раз його бачивши півроку тому, – та знімка мусила бути недавною, а значить, могла бути тільки т о ю с а м о ю», і хтось передав її окупантам. Фото стає для Адріяна Ортинського підтвердженням підозри. В архіві спецслужб воно зберігалось як документ обвинувачення в карній справі, і лише через півстоліття стає історичним документом, безцінним музейним експонатом. Захований у ямці, затоптаний землею с е к р е т може враз заново зблиснути яскравими барвами, коли комусь вдається його знайти.

Якраз фотограф – один з улюблених персонажів Тараса Прохаська; з кількох його текстів можна розгорнути чи не філософію фотомистецтва. Йдеться про особливі способи бачення, більше того, про моделювання дійсності. Памва з «Від чуття при сутності» намагається через видиме вловити, досягнути трансцендентне, пов'язуючи зі зміною освітлення зміну глибини й інтенсивності власного переживання того чи іншого моменту. З допомогою складних маніпуляцій із кількома об'єктами він хоче – не мало й не багато! – відтворити настрій свого повторюваного сну. «Мав три фотоапарати. Один закріпив на рухомій шоглі зверху, другий встановив на штативі, а з третім переміщався навколо макета. Пробував усі можливі способи – через товщу різнокольорових розчинів, при різноманітній комбінації ламп, крізь різні рослини, зафарбовані аркуші паперу, пару, скло, дим, марлю теж. Виходили дуже гарні слайди, але відчуття присутності не було». Натомість знаходиться щось інше – власний стиль письма, інше бачення, вивільнення від впливів літературних попередників. Герой «Essai de Deconstruction» бачить, що крізь об'єктив «графіка випускає все більше і більше створінь з інших форм реальності – сюди». І намагається все це зафіксувати – «поверхнева, площинна, топологічна, ризоїдна феноменологія». Хоча знімки ніби пов'язані з тим, як ви жили, «але ж фотографії стають врешті зовсім іншими. І ви надалі вже послуговуєтеся власними фотографіями як сценаріями. Це знаходження своєї прози, вивільнення від цитування». У письмі, схоже, так само, як і в житті.

В оповіданні Тараса Прохаська «Увібрати місто» фотографування стає основою такого собі історичного детективу. Знімки львівських ландшафтів накладаються на збережений щоденник українського офіцера, учасника листопадових міських боїв 1918 року. Сучасні зображення тих самих місць виявляються «мало не ілюстраціями листопадового Львова 18-го року». Взаємодоповнення двох способів фіксації подій, словесного й візуального, накладання текстів і зображень врешті дозволяє зрозуміти причину поразки у вирішальній сутичці: артилеристам не вистачило кількох метрів, аби зробити пролом у потрібному місці і дати змогу бійцям захопити вокзал; натомість пробивна чота заблукала у львівських подвір'ях. Різні способи бачення й сприймання довкілля, різні можливості моделювання матеріалу змінюють саму людину: «С. показує серії знімок, що стосуються окремих складних замовлень, – мікрофотографії цитологічних зрізів, архітектурні дослідження, знімки для реставраторів, лісівників, орнітологічні підручники, знімки з дельтаплану для етологів, соціологічні роботи прихованою камерою, портрети рослин, кримінологічні фоторозслідування. Це періоди його життя». Фотографія, таким чином, часто не свідчення, не зображення події-як-вона-була, швидше засіб для поглиблення й уточнення суб'єктивної інтерпретації. За Прохаськом, схоже, фотографії якраз і відрізняються від інших речей тим, що дозволяють змінювати своє до них ставлення, переоцінювати зображене залежно від змін твоєї власної свідомості.

Навіть коли йдеться про поняття цілковито нематеріальні, про переживання неопоясненого тут і тепер чи не містичного досвіду, наша сучасна література прагне, здається, якимось пов'язати ці мотиви з предметними деталями, знайти, сказати б, речові докази пережитого. В «Алюмінієвій ложці» Ярослава Мельника герой відбуває примарне побачення із покійними батьками, обідає з ними, упізнаючи і подвір'я, й домашнє начиння, і смак звареного мамою борщу, – а коли струшує з себе наслання і повертається до реальності, то враз відчуває біль від незручно затисненої ложки й здивовано вивчає цей експонат з іншого часового виміру. Ложка й стала в його останню передсмертну хвилину провідницею в подорожі до полишених незадовго батьків.

Юрій Винничук із його інтересом до демонстрування просвітів у трансцендентність як моментів достеменного досвіду оповідачів у деяких сюжетах вибудовує своєрідні тунелі між світом нинішнім і пригаданим. Зв'язок часів (чи

помста минулого легковажному сьогодні) аж такий очевидний і загрозливий, що викликає зацікавлення спецслужб. Десять зникають закинені в гушавину саду речі, а натомість повертаються ті, що належали розстріляним на цьому самому місці людям. Який закон зворотності часу тут діє, зрозуміти не можуть, але це не заважає виявляти потрібну політичну пильність і переслідувати очевидців.

Гріхи і злочини батьків несподівано обертаються прокляттям дітей, з чорних дір історії часом віє несьогосвітнім холодом. Герой «Музею покинутих секретів», пильний есбеушний архівіст, знищив знайдене фото своєї матері, аби схожа на неї внучка нічого не дізналася і не шукала непотрібних зв'язків чи обтяжливих спогадів. Ніка Бухалова натомість носить квіти на могилу

нерідного діда-чекіста. Її тато певен, що виконав батьківський обов'язок і убезпечив щастя одиначки, але неважко уявити обставини, за яких дівчині забракне певніших підстав для самоповаги, аніж гордість послужним списком учасника енкаведистських каральних операцій кінця со-рокових. І чи пробачить вона знищення свідчень про бабусю – оунівську партизанку? Жертвам і вбивцям не може належатися однакова шана. Треба пробачати розкаяних, треба шукати примирення, але для цього батьки мусять мати мужність розповісти дітям правду. Бо коли таємниця виходить на яв, то з такою травмою стає нестерпно жити. Боротьба спогадів ще довго визначатиме наш вибір, змушуючи повертатися до того, що і як ми пам'ятаємо. Нікому не дано осторонитися історії й перечекати на узбіччі.

V. Ageyeva

AFTER THE CARNIVAL, OR THE RESTORATION OF MEMORY

This article analyzes the concepts of historical memory in contemporary Ukrainian prose, especially in works of Yuriy Andrukhovych, Oksana Zabuzhko, Yuriy Vynnychuk, Taras Prokhasko. An elucidative understanding that the hierarchy of values, as well as the distinguishing of high and low, sacred and profane, and the ideology as a way of orientation in one's contemporaneity cannot be ignored; that one cannot under any circumstances omit the role of history and put oneself out of it – all this indicated a kind of exhaustion of the exciting and shining postmodern writing. There was a need to restore carefully the memory of victims. Naturally, a pilgrimage to the places of historical value became an important topos of contemporary literature. The struggle of memories will for a long time determine our choices, forcing back to what and how we remember. No one can leave the history behind and ride out on the sidelines.

Keywords: concept, historical memory, ideology, modern Ukrainian prose.

Матеріал надійшов 29.10.2015