

Побиття постмодерного немовляти

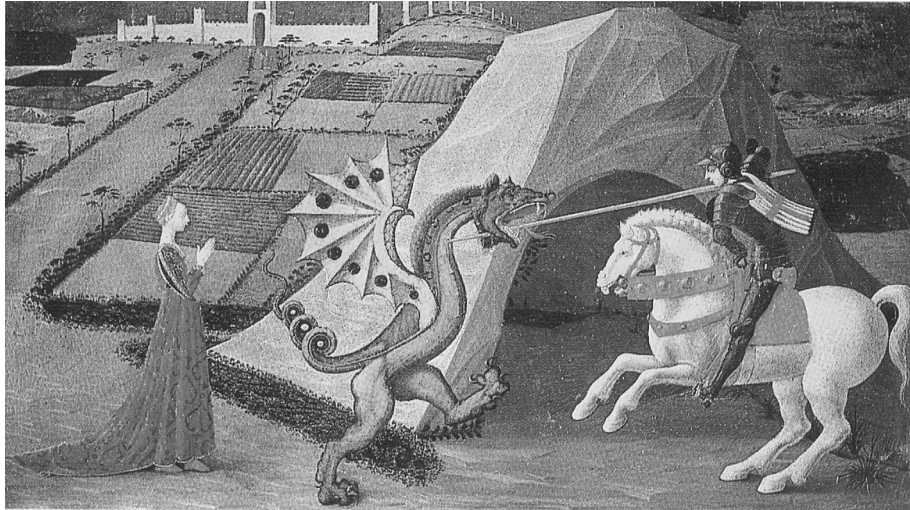
Павло Швед

14 лютого 2003 року першого клонованого ссавця, вівцю Доллі, піддали евтаназії у віці шести років, виявивши, що в неї прогресує захворювання легень.

Творці української культури впродовж останніх двох століть постійно мусили існувати в умовах, коли культурна модернізація нерідко означала підлив або навіть руйнування тих ціннісних і світоглядних основ, на які спирався широкий проект культурної та політичної національної емансипації. З одного боку, він ставив за мету утворення новочасної української культурної нації, а пізніше й політичну інституціоналізацію цієї нації як суверена у формі національної держави, тобто прагнув зорганізувати суспільство в типово модерних формах, із другого ж – ідеологічне обґрунтування таких перетворень черпало символічні ресурси з есенціалістських, примордіалістських і нативістських цінностей етносу, мови, традиційної народної культури, що набули привілейованого значення в парадигмі романтичної культури кінця XVIII – першої половини XIX століття, і передбачало їх апріорність і непорушність. Така ситуація ставила українських інтелегентів у доволі двозначну позицію, яку Микола Рябчук грайливо охрестив «західництвом мимоволі», коли до відкритості й бажання долучитися до Заходу, а ширше, до загального модернізаційного імпульсу спричинилося не так переживання внутрішньої спорідненості з європейцями й іманентне, знову ж таки, відчуття назрілості й необхідності змін, як прагнення дистанціюватися та диференціюватися від російської імперської спільноти. Стриманий консерватизм у сприйнятті Заходу, його політичних, соціальних, культурних дискурсів та інституцій був притаманний українцям не лише в XIX столітті. Схожа тенденція обережного, самообмеженого європеїзму й намагання знайти компроміс між новою модерністською естетикою та світовідчуттям і традиційними нативістськими культурними очікуваннями й цінностями без перебільшення пронизує дискурс українського модернізму, починаючи від естетичної полярності драм і поезій Лесі Українки й аж до теоретизувань і художньої практики часів МУРу. Поширення з початку 1990-х в українському гуманітарному дискурсі терміна «постмодернізм» і сукупність стратегій його використання унаочнили подальше тривання в Україні консервативного західництва й культурних дискурсів, започаткованих іще в романтичну епоху.

Падіння залізної завіси та формальна дезінтеграція Советського Союзу збіглися в часі з поширенням і навіть певною інституціоналізацією постмодернізму в західному академічному дискурсі. Десь на межі 1970–1980-х суперечки довкола значення постмодерності вийшли з поодиноких царин літературознавства й архітектури, чий рамки досі переважно обмежували їх, і постмодернізм стали дедалі більше осмислювати як певний «дух епохи», на зразок модернізму чи романтизму. Той Захід, із яким Україна знову ввійшла в

контакт після сімдесяти років вимушеного дистанціювання, артикулював себе на теоретичному рівні здебільшого як постіндустріальне, інформаційне або постмодерне суспільство, тож українські науковці й інтелектуали постали перед складним викликом знайти спосіб співвіднести себе з цією малозрозумілою реальністю, особливо враховуючи те, що, як і сто п'ятдесят років тому, політичні обставини знову заохочували шукати такі точки дотику. Однак, зважаючи на низку причин,



Паоло Учело. Битва святого Юрія з драконом (1439–1440; Музей Жакмар-Андре, Париж)

такий пошук виявився не набагато успішнішим, ніж спроби побудови реальної ліберальної демократії, ринкової системи економіки або євроінтеграційні намагання.

За відсутності ґрунтовних досліджень, в українському гуманітарному дискурсі поступово усталилося популярне уявлення про постмодернізм, сформоване з еклектично поєднаних теоретичних кліше й загальників на кшталт «смерти автора», «недовіри до метанаративів», «кінця історії», запозичених переважно з різних праць так званих «класиків постмодерної думки» або й узагалі позбавлених авторства, немов різновид «народної мудрости». Утворений таким способом тип деконтекстуалізованого та стереотипізованого знання не лише став виявом тривання консервативного західництва, але й, на мою думку, правив і далі править за механізм дискурсивного контролювання та витіснення навіть не так якогось «справжнього постмодернізму», як будь-яких неортодоксальних ідей, естетик, методологій і культурних сенсів загалом, що їх той чи той критик із якоїсь причини вважає за неприйнятні. У своєму функціонуванні цей механізм імпліцитно спирається на традиційні патріархальні образи Іншого, такі як чужинець, сирота, байстрюк, негідник або злочинець, дитина, жінка й інші ксенофобські та дискримінаційні стереотипи, використання яких створює ауру негативних конотацій, навіть якщо денотативні значення звучать нібито нейтрально чи навіть із підкресленою безсторонністю.

Яскравий приклад такого популярного знання подибуємо, скажімо, в матеріалах круглого столу, що за дивним часовим збігом відбувся в редакції часопису «Кіно-Театр» саме 11 вересня 2001 року. Його учасники – а це знані в Україні інтелектуали Оксана Пахльовська, Вадим Скуратівський, Дмит-

ро Стус, Тамара Гундорова, Володимир Моренець та інші, – як і можна було очікувати, поділилися на дві групи: ті, хто однозначно не приймає та засуджує постмодернізм (партія війни), і ті, хто займає протилежну позицію (партія порозуміння), хоча й із чисельною перевагою на боці першої групи.

Найрозлогіший і нібито найвибагливіший за рівнем аргументації виступ Оксани Пахльовської «Постмодернізм як клонування без правил», який відкривав засідання одразу після вступ-

ного слова модератора, подав однозначно непривабливий і негативний образ постмодернізму, так вичерпно окресливши ключові тези ідеології «партії війни», що наступні виступи панів Скуратівського, Стуса та Моренця не змогли додати до сказаного нічого суттєво нового. Інший учасник дискусії, Олександр Івашина, вислухавши міркування пані Пахльовської, слушно назвав її спосіб говоріння про постмодернізм «побиттям хлопчика», маючи на увазі, що, конструюючи теоретичне уявлення про постмодернізм із обмеженого набору некритичних кліше, авторка одразу влучала в двох сумнівних зайців – одним вербальним жестом вона і створювала об'єкт своєї критики, і водночас давала йому заздалегідь визначену негативну оцінку. Грубо кажучи, «хлопчик для побиття» – це одна з найзагальніших стратегій дискурсивного опанування постмодернізму, яка замикає розмову в авторефлексивну систему, де будь-що сказане про об'єкт аналізу, навіть коли це зовсім необґрунтована дурниця, одразу стає частиною образу самого об'єкта. Безперешкодність такої операції уможливорює інша стратегія, яку я означив би як орфантизацію дискурсу, позбавлення його батьківства, тобто оминання конкретних текстів, теорій, авторів або культурних артефактів, які за іншого підходу могли би чинити опір уже самою тільки грубою фізичною присутністю. Таку позицію, як правило, легітимує раціональне апелювання до обмеженого обсягу виступу або статті, що не дозволяє всебічно розглянути «таке складне явище», і яке обслуговують риторичні фігури на зразок «за браком часу» (Лариса Брюховецька), «дозволю собі лише окреслити <...> кількома тезами» (Оксана Пахльовська), чи «бодай побіжно розглянути» (Сергій Грабовський), або ж узагалі ніяк не обґрунтовується. Перетворення

дискурсу на, так би мовити, дискурсивну сироту відчиняє двері як для невідтверджених авторових суджень чи упереджень, так і для відвертих зловживань. З огляду на це прикметно, що у виступі Пахльовської, який буцімто мав розглядати співвідношення постмодернізму й української культури, з реалій цієї-таки культури згадано хіба що пам'ятник, установлений на честь десятиріччя Незалежності. Однак це лише своєрідне артпідготування, яке розчищає простір для теоретичних маневрів. Погляньмо тепер детальніше, чим саме пані Пахльовській так не до вподоби постмодернізм.

По-перше, і в цьому твердженні авторка зовсім не одинока, вона мислить постмодернізм як винятково запозичене явище, до того ж запозичене («клонване», в її термінах) без правил:

Інерційне та «невідфільтроване» засвоєння парадигм західної культури зумовило механічну аплікацію цих парадигм до специфіки українського культурного контексту, не-селективну абсорбцію інформативних (sic!) потоків, що й занурило українську критичну думку в теоретичний, методологічний та термінологічний хаос.

Із цих слів, напевно, треба зробити висновок, що з українською критичною думкою та її теоретичним, методологічним і термінологічним апаратами до приходу «постмодернізму» все було гаразд. Існують вагомі підстави поставити таке твердження під сумнів. Проте в цьому випадку доцільно найперше наголосити на самому акті відмежування, який одразу і без обговорення стверджує запозиченість, тобто неіманентність, неорганічність і деконтекстуальність постмодернізму. Очевидно, що в таку риторичну стратегію переконування залучено один із базових образів стереотипізування: а саме образ чужинця, який не схожий на мене і, найпевніше, не несе мені нічого доброго. Завдяки такому підходові досягається апріорна альтеризація проблеми, виіншування її не лише теоретично, але й, зважаючи на араціональну закоріненість ксенофобії, емоційно. Ще добре, коли саме клонування бачиться результатом гастрономічної нерозбірливості «українських постмодерністів» у доборі свого інтелектуального харчу. В інших випадках, наприклад, у професора Григорія Клочека, таке запозичення швидко набирає параноїдальних форм, обертаючися на «підступний і цинічний стратегічний задум», який має «певне (курсив мій. – П.Ш.) матеріальне забезпечення».

Іншим аспектом альтеризації є те, що вона прескриптивно закриває проблему природи українського постмодернізму й перетворює дискусію на вулицю з одностороннім рухом, усупереч тому, чого можна б очікувати від круглого столу, адже її імперативність унеможливорює пошук альтернативних інтерпретацій. Відтак головне, на мій погляд, питання зумовленості українського постмодернізму советською модернізацією та постмодернізацією пізньосовєтського суспільства навіть побіжно не заторкується.

Близьким до образу чужинця, що лежить в основі описаної вище стра-

тегії, є образ гостя, а вони обидва, як відомо, є для архаїчної спільноти дуже близькими чи навіть ідентичними, й обоє означають приховану небезпеку. Цей образ творить тло уявлення про постмодернізм як про тимчасовий, перехідний період, після якого все повернеться до якоїсь утопічної «норми». Безсумнівно, всі періоди або епохи, якими людство звикло категоризувати історію, є тимчасовими, і тут Френсис Фукуяма, якого в нас лише через непорозуміння часто зараховують до постмодерних теоретиків, явно поклався зі своїм «кінцем історії», що, однак, зовсім не означає, що постмодернізм є найтимчасовішим із них або якимось винятково тимчасовим. Політичні та суспільні ризики мислення категоріями «перехідного періоду» або «перехідного суспільства» дуже наглядно продемонстрував Микола Рябчук, показавши, що «транзитність» стає перманентною ознакою суспільства, й не ефективна та корумпована влада зловживає нею для власного виправдання та маніпуляцій. Мені ж ідеться про дещо інше. Саме уявлення, що постмодернізм є перехідним явищем, своєрідним гостем або, якщо хочете, окупантом, лише посилює ефект альтеризації, схилиючи нас трактувати всі культурні явища, так чи так із ним асоційовані, як щось не зовсім належне *власне* українській культурі. Постмодернізм тоді уподібнюється до гостя, який хоч і сидить на моєму дивані та їсть із мого посуду, однак не належить до моєї родини. Це породжує такі сумнівні конструкції, як, наприклад, розрізнення між українською та україномовною літературами. Думаю, з живописом чи архітектурою, з огляду на їх нелінгвістичність, такі махінації були би складнішими, однак не варто недооцінювати силу людської уяви. Ба більше, не менш проблематичною є тут і та «норма», до якої, ніби одужуючи після важкої хвороби, мала би повернутися українська культура після монгольського нашествя постмодернізму. Для мене, наприклад, є зовсім не самоочевидним характер такої норми, а також те, який саме культурний канон заслуговує на таке вічне повернення. Чи мала б це бути «прогресивна радянська культура» з її «гуманістичними ідеалами», чи варто повернутися ще трохи назад і пошукати взірця в етнографічному «реалізмі» Івана Нечуя-Левицького або в «органіці» українського барока? Або, може, це має бути якась недиференційована «вітчизняна література», про яку пан Ключек говорить, що вона, «починаючи від “Слова о полку Ігоревім”», позначена особливою відповідальністю за долю народу¹? Така недиференційованість культурних оцінок, є, до речі, ще одним свідченням домодерності мислення багатьох українських консервативних критиків, для яких спільна належність до одного колективного тіла завжди нівелює будь-яку індивідуальну оцінку.

Окрім того, трансплантивний, у термінах Олега Ільницького, погляд на постмодернізм має ще один вимір. Оскільки постмодернізм був часто осмислюваний у працях західних теоретиків, наприклад у Фредрика Джеймсона, як вторинна естетика, що заперечує оригінальність і свідомо експлуатує культурні коди і стилі попередніх епох (а це саме по собі вже є

смертним гріхом із модерністського погляду, скажімо для Вадима Скуратівського, для якого «все вже було» і «Еліот починав першим»), то клонований український варіант постмодернізму постає не просто «осетриной второй свежести», як його бачить Сергій Грабовський, а плюсквамперфектною, як любить казати Оксана Пахльовська, «осетриной третьей свежести», повторенням повторення, тобто неоригінальною неоригінальністю, що робить його менш вартісним не лише в модерністській системі цінностей, але й менш вартісним, якщо вартісним, узагалі.

Така дискурсивно сконструйована меншвартісність, що результує з ген-



Джото. Побиття немовлят (1303–1306; стінописи з Капела Скровеньї, Падуя)

но-інженерного бачення постмодернізму, тісно переплітається з проблемою неокolonіальності. Отож для Оксани Пахльовської постмодернізм не вичерпується «інерційним та “невідфільтрованим” засвоєнням парадигм західної культури», а є ще й явищем колонізації української культури з боку Заходу. Вона стверджує, що

некритичне сприйняття Заходу та його культури – закономірний та, мабуть, і неминучий результат різкого травматичного переходу України з однієї великої Системи в іншу, цілковито протилежну. Але статус України та її культури і в одній, і в іншій Системі незмінний: це статус не *суб’єкта*, а *об’єкта* впливу, тобто пасивний статус сприймаючої (щоб не вжити термін «колонізованої») сторони.

Можна було би, знову ж таки, запитати авторку, в яку таку іншу систему чи Систему Україна встигла останнім часом вступити і чи вона насправді так незворотно покинула межі першої, всім нібито відомої Системи? Але справа в іншому. Справа в тому, що, стаючи на захист поневоленої постмодернізмом української культури, пані Пахльовська сама створює доволі колоніальний текст, у якому Україна якщо й присутня, то лише як «безберега і протейстична Славія», що так нагадує «поющую і пляшущую Мало-россию» з подорожніх нотаток російських імперських письменників початку XIX століття. Текст Пахльовської вибудовує чітку ієрархію цивілізацій (за всієї моєї нелюбові до цього

слова) по лінії Захід–Схід і католицизм–православ’я, де Захід має «парадигматичну цілісність культури», а Схід може її лишень «некритично сприймати» й «неорганічно засвоювати»; де Захід – напористий і агресивний, як самець, а Схід – покірний і пасивний, як Основ’яненкова Маруся, та ще й, мов наркоман чи еротоманка, «швидко потребує нових ін’єкцій» після кожного акту гвалту. За авторкою, на Заході існує постіндустріальне суспільство та справжній, «діахронний та історизований» постмодернізм, а на Сході лише (!) «посткомунізм і/чи посттоталітаризм» (ніби їх природа є безпроблемною та до кінця чи хоч трохи з’ясо-

дернізм, має етичне обґрунтування. Постмодернізм, хоч би що розуміти під цим словом, бачиться як глибоко нігілістичний феномен, який не обмежується високочолом елітарним розважанням. Навпаки, задаючи відповідні моделі поведінки й типи ідентичності, він справляє безпосередній та негативний вплив на етичну свідомість і щоденну практику всього суспільства. Пахльовська говорить:

Звідси, врешті, й крах аксіологічної піраміди, у френетичних ритмах щодення: те, що було пекучою актуальністю вчора ввечері, на ранок здається плюсквамперфектом. А разом з тим під постійним тиском позірної «новости» *віртуалізуються й етичні координати буття*, набуваючи зручної плинності та *абсолютної відносності*.

Такий аргумент є дуже поширеним в українському дискурсі про постмодернізм. Він конструює постмодернізм як такого собі негідника або злочинця, що ламає суспільні норми та правила, й апелює до носіїв здорового глузду, яких у кожному нормальному суспільстві мала би бути більшість. Не випадає сумніватися, що так змальований віланізований постмодернізм буде для них неприйнятним. Інша річ, що зведений до рангу «кореня всіх негараздів» постмодернізм стає зручною «здоровою головою», що дозволяє перекладати на нього будь-що з голів хворих. За такої ситуації, в тому, що президент країни (хай і колишній), лихословлячи добрим матом, дає вказівку «розібратися» з непокірним і, як завжди, винним журналістом, треба гадати, стає «постмодерніст Андрухович», оскільки своїми писаннями він спричинив «крах аксіологічної піраміди».

Крайнім виявом такої стратегії стає демонізація або навіть хтонізація постмодернізму, яка описує його не просто як чужинця або негідника, але й відверто пов’язує з образами тотального, метафізичного зла, представника антисвіту, використовуючи для цього такі потужні для християнської культури символи, як Апокаліпсис, чи архетип Сатани, або ж їхні сублімовані, світські відповідники – масштабні техногенні (Чорнобиль) чи суспільні (тоталітаризм, Голокост) катастрофи.

Проблема й навіть небезпека такої аргументації криється в тому, що описаний таким робом, зведений до рівня абсолютного, метафізичного Зла, цей жупел постмодернізму заступає (і то в обох значеннях) критикам можливість раціонального аналізу. Це породжує ситуацію, коли за метафізичним лісом не видно якщо вже не романтичного краєвиду, то бодай звичайних дерев. Коли вся відповідальність за ту складну ситуацію, в якій нині перебувають українська культура та суспільство, перекладається на плечі «постмодернізму», а сам постмодернізм перетворюється на Апокаліпсис або час Антихриста, то він уже самою тільки символічною вагою маскує справжні, а не хтонічні причини сучасних негараздів, а саме, як знову-таки говорить Рябчук, «колоніальну спадщину та советську спадковість».

Найприкріше те, що такі стратегії імпліцитно структурують погляди на-

Друга загальна причина, чому Оксана Пахльовська засуджує постмо-

¹ www.zn.kiev.ua/nn/show/467/43435

віль тих критиків, які начебто свідомо відмовляються від таких упереджень і намагаються зрозуміти, а не засудити. Яскравим прикладом тут може бути найновіша книжка Тамари Гундорової, яка здійснила першу в Україні спробу детального та вдумливого аналізу українського літературного постмодернізму. Її праця «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005) просто приречена викликати серйозну літературо- та культурознавчу дискусію і має значно більше чеснот, аніж вад, однак її загальні припущення щодо природи українського постмодернізму також підлягають описаній тут стратегії хтонізації. Ставлячи знак рівності між постмодернізмом і Чорнобилем та перетворюючи Чорнобиль на своєрідну метаметуфору мало не всієї новітньої української культури останніх двадцяти років, авторка тим самим наперед усталоє крайньо негативний в емоційному аспекті ракурс, що не дає змоги чітко побачити Чорнобиль і ту ж таки українську культуру не як метафоричні або символічні, а як цілком реальні об'єкти, хоча реальність Чорнобильської катастрофи є дуже промовистою і ставить під сумнів виправданість такого знака рівності. «Атомна не-реальність», про яку веде мову авторка, і справді була дискурсивною фігурою, яка, втім, спиралася на цілком реальні вибухи в Хіросімі та Нагасакі 1945 року. Із плином часу ця фігура ставала дедалі нереальнішою, таким собі «симулякром», політичною байкою, яку не можна було ні підтвердити, ні спростувати, і обидві тодішні супердержави використовували її для легітимації, перш за все внутрішнього насильства в межах своїх суспільств і сфер впливу, про що й говорив Жан Бодріяр, а перед ним Герберт Маркузе. Однак Чорнобиль став не продовженням цієї стратегії, навіть у крайньому вияві, а радше винятком, дірою в ядерному дискурсі, його субверсивним і водночас істинним обличчям, оскільки продемонстрував, що атомна війна, яка нібито постійно відкладалася, насправді відбувалася щодня і на багатьох рівнях, у дещо «людяніших» формах м'якої влади на Заході, і в «соціалістичних» формах твердої влади на советському Сході. Збунтований «мирний атом», ця нібито «небомба», своєю загровою унаочнив не «постіндустріальну» красу та велич, а саме природу советської модернізації та модернізованого в такий спосіб суспільства, а парад на честь Першого травня під радіоактивним сонцем і зволікання з оголошення евакуації продемонстрували як міру владного цинізму, так і справжню, а не гадану спрямованість ядерної загрози. Тому для кожної справді раціональної критики Чорнобиль має стати не «абсолютним референтом», а позначником, який сам, своєю чергою, відсилає до тих владних відносин, що уможливили чи й спричинили як саму техногенну катастрофу, так і те, що, знову ж таки метафорично, звуть «духовним Чорнобилем». Тобто, як уже говорилося, знову йдеться про «колоніальну спадщину і советську спадковість». Саме тут, на перехресті чи радше в розламах між цими двома площинами, варто, на мою думку, шукати пояснення українському постмодернізму.

Нарешті, третім, поряд із запозиченістю та нігілізмом, закидом на адресу постмодернізму є його ігрова, несерйозна природа. «Якщо буття, – говорить Пахльовська, – це дитячий “паццл”, гра в кольорове “лего”, то основне завдання культури – всього лише створити комфортабельні умови Гри». Інколи, як у вже цитованому вислові Григорія Клочека, інфантильна, дитяча несерйозність постмодернізму поєднується з описаними вище стратегіями альтеризації та віланізації, де «так звані постмодерністи» – це не просто діти (інфантильні, ще неповноцінні та неповноправні суб'єкти), а «туземці», що бездумно «граються блискучими консервними банками», тоді як уся традиція «вітчизняної літератури» закликає їх до соціальної заангажованості. Результатом такої безвідповідальності й деангажованості стає соціальна маргіналізація, щоб не сказати «суспільна обструкція», цих аморальних та інфантильних типів з боку «народу». «Вони тусуються між собою, пишуть одне для одного, читають одне одного, рецензують одне одного». Одним словом, «живуть у своєму замкнутому середовищі», як зазначає Клочек. Напевно інші, соціально ангажовані письменники, особливо з того легіону, який зібрався в Спілці письменників, мають мільйонні аудиторії та користуються неабиякою повагою читачів. Одне незрозуміло: чому їм, попри всі титанічні зусилля, так і не вдалося зміцнити бастион суспільної моралі й узагалі виправити всі ті негаразди, до яких спричинилася купка «несерйозних» постмодерністів.

Можна було б іронізувати й далі, якби така стратегія інфантилізації, часто поєднана зі стереотипною фемінізацією постмодернізму (постмодерністи не просто граються – вони, за добрим патріархальним стереотипом жінки, прикрашають тексти зайвими маньєризмами й іншими стилістичними надмірностями), як і інші стратегії, не блокувала критичної здатності до судження. По-перше, представляючи постмодернізм лишень як гру, вони одразу зараховують її до категорії того, що не варте серйозної уваги. По-друге, здійснюючи дискурсивний зсув інфантильності на постмодернізм, вони заважають розгледіти справжню інфантильність, яка часто гніздилася в серцевині советської культури й досі нерідко лежить ув основі репрезентації українського культурного канону, що на прикладі «колажів із Шевченком» продемонстрував Григорій Грабович у праці «Шевченко, якого не знаємо» (2000). Для советського тоталітаризму ідеальним «суб'єктом» був би інфантилізований, цілком залежний і в діях, і, що головне, в мисленні «гвинтик», якого «партія веде» до «світлого майбутнього». На створення саме такого «суб'єкта» були спрямовані офіційна пропаганда та культура. Однак українська культура та її канон були інфантилізовані не лише внаслідок тоталітарних практик, але й додатково, через систему культурного колоніалізму. Тому підґрунтям реконститування канону в наш час може стати тільки попередня вдумлива дискусія на ці теми, а Шевченко, попри або й завдяки «проблемі Грабовича», про яку говорив пан Клочек, посяде там своє високе місце, однак лише в іпостасі того ем-

блематичного Грабовичевого Шевченка, «якого ми (ще?) не знаємо».

Як підсумок, можна зазначити, що українська авторефлексивна дискусія про постмодернізм, де акт номінування стає водночас актом класифікування, не була дискусією в повному значенні цього слова, а її стосунок до об'єкта її аналізу є радше дискусійним. Урешті-решт, вона стала виявом ширшої ідентичнісної, генераційної та корпоративної холодної війни за символічний капітал, зумовленої передовсім новими обставинами, в яких опинилася українська культура після 1991 року. Вони спонукають інтелектуалів ставити серйозні питання щодо ролі та функцій цієї культури й успадкованих або новопосталих культурних інституцій, а також їх відповідності новим викликам і станові сучасного українського суспільства. Запропонований тут аналіз не претендує на вичерпність, як і приблизно не охоплює всього масиву дискурсу про постмодернізм в Україні. Він мав цілком конкретну мету – накреслити певні загальні тенденції та больові точки в сучасній культурній дискусії. Для цього я навмисне зосередився на поглядах представників двох різних, як видавалося би, груп: Оксани Пахльовської та середовища «Сучасності» (Вадим Скуратівський, Дмитро Стус, Сергій Грабовський), з одного боку, й репрезентанта «ортодоксального», так

би мовити, літературознавства, Григорія Клочека, з другого, які в поглядах на постмодернізм демонструють, однак, парадоксальну одногосність. Їхня пропонування критика постмодернізму, як я намагався показати, має глибинну патріархальну природу, імпліцитно спираючись у своїх стратегіях аргументування на численні ксенофобські та дискримінаційні стереотипи, що стають на заваді раціональному аналізу та розумінню. Так сконструйований «образ ворога» від супротивного формує і той культурний ідеал, встановлення або повернення до якого було би прийнятним для більшості з цих осіб. Цей консервативний ідеал статичної, замкненої, нативістської, суспільно-заангажованої культури вкотре підтверджує слова Соломії Павличко, яка в статті «Культурні дискурси кінця століття» (статтю вміщено в монографії «Теорія літератури», 2002) з жалем зазначала, що

дискурси, започатковані на початку нашого століття і навіть значно раніше, діють і донині. Оновлення стилів, риторик і культурних ритуалів відбувається повільно. Відтак література втрачає шанс знайти нове обличчя і нову аудиторію.

Хоча критична думка здебільшого й підтверджує ці гіркі слова, сподіватимемося, що з літературою насправді не все так погано. □

