

Метаісторизм у романі В. Богданової «Сезон отруєних плодів»

Ксенія Залозна

*студентка 2 курсу (другий (магістерський) рівень вищої освіти),
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна),
e-mail: ksusha.zaloznaya@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-3299-3253>*

Мета статті - простежити наративізацію історичних подій у романі Віри Богданової «Сезон отруєних плодів» (2022), у центрі уваги якого - історія «забороненого» кохання між двоюрідними братом та сестрою. Актуальність статті зумовлюється тим, що роман вже став значущим явищем у сучасній російській літературі, але ще не знайшов своїх дослідників. У коло проблематики роману входить хворобливість російського соціуму, мілітаризація, надвисокий рівень ксенофобії, пропаганда, домашнє насильство, соціальне неприйняття інакшості; крізь ці проблеми постає антимілітарний та ліберальний пафос, тож роман слід вважати часткою культури, що знаходиться в опозиції сучасному російському режимові. Спектр проблем у романі розгортається навколо різних стратегій переживання різних особистісних та історичних травм; утім, цілком допустимо, що для покоління «тридцятирічних» немає спільної історичної травми дитинства, як-от, наприклад, у старшого покоління, яке дітьми ще бачило розпад СРСР.

У статті продемонстровано, як у тексті роману крізь призму сприйняття декількох представників покоління міленіалів («покоління тридцятирічних») сприймалися травматичні події російської та світової історії (події в Москві 1993 року, теракти в Москві та Лондоні, лісові пожежі 2010 року тощо). Показано, як у тексті державна пропаганда й ієрархізована наративізація сторії заміщують головним героям особисті спогади про події, які, в свою чергу, стають табуованими. Втручання дискурсу, який наративізує історію в дусі російської пропаганди, стає можливим завдяки постійній присутності та безугавної інтенсивності телевізійних вторгнень в особисте життя головних героїв. Зазначено, що в романі наявні декілька стратегій щодо організації взаємодії між загальною та особистою історією, серед яких (1) агресія та пошук винуватих в історичних трагедіях; (2) ігнорування, (3) містичне метаісторичне пов'язування історичних та особистісних подій.

Ключові слова: метаісторизм, покоління тридцятирічних, Віра Богданова, «Сезон отруєних плодів», тероризм.

Роман Віри Богданової «Сезон отруєних плодів» вийшов друком 2022 року. Анотація проголошує, що він – «про покоління сучасних тридцятирічних, котре вирросло в хаосі дев'яностих та терактах нульових» [5]. Дослідники й критики відносять прозу В. Богданової до «покоління тридцятирічних» або міленіалів [1; 2]. Література молодого покоління у сучасній Росії залишається одним з небагатьох форпостів гуманістичних цінностей та антивоєнної думки, осмислюючи ту соціокультурну та духовну катастрофу російського суспільства, котра, в тому числі, зробила 24 лютого 2022 року невідворотнім. Авторитарний режим у Росії призводить до того, що покоління тридцятирічних, яке зараз мало б вступати в період найвищої активності, позбавлене права голосу та впливу на соціально-політичні процеси. Тож для цього покоління література, з одного боку, стає формою ескапізму, з іншого – одним із небагатьох можливих публічних майданчиків для висловлювання. Критикиня Г. Юзефович, яка ще 2017 року називала російську словесність «ззелюднолою» [10], вже 2023 року каже, що у літературу прийшло покоління «з довгим письменницьким диханням», прийшло, «щоби залишитися» [6]. Г. Юзефович називає характерною відмінністю нового покоління

від останнього окресленого попереднього (літературної генерації, котра бачила останні роки СРСР на власні очі) те, що вони не мають спільної визначальної травми, яка б об'єднувала досвід цілого покоління навколо себе. Навпаки, критикиня стверджує, що характерна риса літератури тридцятирічних – це різноманіття травм, які корінням можуть уходити як у власне особистісні, так і в історико-соціальні процеси [9; 11].

Єдина на сьогодні стаття, тематично присвячена «Сезону отруєних плодів», належить Є. Шараповій («Компаративные тропы и их взаимодействие в романе Веры Богдановой “Сезон отравленных плодов”») [8]). Авторка звертає увагу на наскрізний образ «структури» у тексті та вказує, що спочатку під «структурою» Женя має на увазі причинно-наслідкові зв'язки у матеріально-історичному світі, але її стосунки з Іллею посередництвом структури стають причинним джерелом спочатку російських, а потім світових подій, тож структура поступово «стає самостійним образом, який набуває додаткових характеристик» [8, с. 329], а саме «напруження, вини, звички догоджати іншим, відсутності свободи у діях» [8 с. 239].

Пошук соціально-політичного коріння сімейних та особистісних травм призводить до того, що нове письменницьке покоління змушене шукати способи говорити про пострадянську історію Росії, щоби мати можливість рефлексувати над цими травмами.

У романі «Сезон отруєних плодів» наративізація історії, метаісторизація, працює у зв'язці з сімейними травмами. Хоча в романі фабула розгортається навколо історії кохання двоюрідних брата та сестри – Іллі та Жені, котрі стикаються з осудом родичів та соціума, метаісторичний план набуває самостійного значення. У зв'язку з цим продуктивним буде застосувати метаісторичний підхід, що його названо за книгою Г. Вайта (Hayden White) «Метаісторія» (1974) [7]. Поняття метаісторизму в літературі можна пов'язати із аналізом тих стратегій, за якими історичні події наративізуються й утворюють пояснювальні схеми для більш загальних історичних явищ. На дискурси концептування пам'яті та минулого, як пише П. Бабай, «розповсюджується конвенціональний статус фікціональності, тропологія та метафорика наративізація, <...> обопільна мотивуюча залежність потреб сучасності і запитів до минулого» [4, с. 241]; в Росії «пошуки ідентичності через інтерпретацію історії <...> багатоголосі, це <...> рухома комбінація у співвідношенні груп та їхніх історичних концепцій» [3, с. 400]. Мета нашого дослідження, головним чином, – зрозуміти, як безпосередньо чи опосередковано – зовнішній світ історичних подій вторгається у життя та свідомість героїв та як відбувається наративізація цих подій у зв'язку з особистим життям героїв.

Особистісні катастрофи у тексті роману супроводжуються тривожними новинами й історичними, зовнішніми, катастрофами, котрі втручаються у світ приватного життя героїв. Ці катастрофи змушують наратив періодично здійснювати скачки у часі, щоби казуїстично ув'язати події, які не пов'язані зовнішнім, фізичним причинно-наслідковим зв'язком, та пояснити цей імплікований логічний зв'язок між особистим та історичним. Текст роману поділено на три книги з нелінійним, розриваним хронотопом; книги підрозділяються на глави, які співпадають із датуванням. Описувані події відносяться до 1995, 2000, 2004, 2005, 2013 років. Текст завершується документальною вставкою з публікації «Нової газети» від 25.11.2019 про статистику домашнього насильства в Росії та те, що судові інстанції схильні до віктимблеймінгу (звинувачення жертви).

Вторгнення історичного у приватний світ героїв роману реалізується через (1) перегляд та прослуховування телевізора, (2) засвідковування історичної події, (3) знаходження всередині такої події, (4) рефлексію про неї, (5) сновидіння, (6) вступ у діалог із подією.

Перша поява телевізора виглядає досить безневинно – він здається нецікавим, беззмістовним ящиком, у якому «програма – тоска смертна» [5]. Це контрастує з першою появою телепередачі, яка оповідає про жовтневі

події 1993 р. Женя, яка бачила ці події, дізнається про них не за описом, який не співпадає з візуальною частиною повідомлення, а безпосередньо: «когда показали колонну военных грузовиков и БТР – Женя узнала проспект Мира» [5]. Але родичі не вірять її свідченню та й взагалі тому, що вона була свідком цього. Травматичні події російської історії табууються та не підлягають подальшій рефлексії, що призводить до зростання хворобливості у соціумі. Табування та невіра в історичні події викликає відчуття, що вони відбувалися «не з тобою» і, в такий спосіб, нібито взагалі не відбувалися. Герої можуть розмовляти про них як про сторонні речі, але вони позбавлені можливості свідчити про них, адже через вторгнення телевізійного дискурсу події набувають міфологічного характеру, стають фікційними розповідями з певними наративними правилами. У телевізійній нарації немає фактологічного ствердження про *особисту* пам'ять, але є голос «всезнаючого» ідеологізованого диктора. Телевізійний переказ радше викликає сімейну довіру, аніж розповідь про побачене власнооч: бачити історичну подію, проходити повз, існувати поруч із нею, або, тим більш, брати в ній участь людина нібито не здатна, адже багатократне телевізійне переповідання зі спотвореними деталями наративізує подію й надає їй міфологічні риси.

У спогадах Жені скупчення техніки асоціюються в першу чергу з 9 травня – масштабним ідеологічним святом із виставленням напоказ військової потужності. Утім, військова техніка сприймається не в мілітарному ключі, як знаряддя вбивства, а як святковий атрибут, викликає цікавість, а не страх. У 1993 році історичні події не доторкаються до Жені безпосередньо. Момент перегляду телевізора на дачі і недовіра родичів співпадають з прибуттям «дяді» Аліка, неприємного чоловіка, типового насильника. Це не єдиний випадок, коли у тексті синхронізуються негаразди в історії, в житті героїні і навколишній дійсності. Через постать Жені («Прожитое вдруг воплотилось в ней: и тьма, и свет того, что было. Илья словно смотрелся в отражение и ясно видел, что должен выбраться оттуда. Ведь будущее ждет» [5]) та телевізійні новини, сімейне життя та сад як окремих простір буття зв'язалися для Іллі, її старшого двоюрідного брата, з відчуттям необхідності виплутатися з сьогодення в «Майбутнє». Для трійці головних героїв – Жені, Іллі, Дар'ї – цей приїзд на дачу завершується так: «...ощущение, что все они – бабушка, Илья, Даша, Женя – чем-то *провинились* вдруг, раз им пришлось уехать» [5, тут і далі курсив наш. – К.З.]. *Вина* проходить лейтмотивом через весь текст. У цій же главі, хронологічно віднесеної до 1995 року, Женя робить важливий для себе висновок, виводить закон, який однаково стосується її особистого життя й історичних подій: «безопасности не существует и частной собственности тоже нет» [5].

Третя поява телевізора в тексті – «по телику говорять об октябре девяносто третього, добавляют о каких-то “открывшихся фактах”...» [5]. Телевізійний виклад трансформує індивідуальні спогади, переакцентує деталі історичних подій, вибудовує з них пропагандистський нарратив. Незбережена та непередана пам'ять та замовчування дозволяють створювати міф, що знаходиться у процесі становлення, і коригувати факти, додавати деталі, наприклад, позитивно пов'язувати те, що сталося, з президентом: «Потом говорят о Ельцине, показывают, как он спускается по трапу, машет рукой» [5], надавати нарративізації подій легітимності через владу. Історична подія стає ниткою між Женею та Іллею – віра Іллі у правдивість того, що «она видела», «она там была» відчувається як акт довіри і поділ одним поколінням спільного історичного простору, через що на контрасті глибше відчувається прірва між старшим поколінням та ними. Нависаючи над Женею, Ілля продовжує дивитися телевізор, начебто намагаючись зрозуміти, що саме з показуваного вона бачила власноч. Женья перериває комунікацію і не ділиться своїм спогадом – це її перша і не остання відмова від спільного переживання досвіду, його поділу, обговорення. Її слова «плохо помню» пояснюються невербалізованим фізичним напруженням і бажанням позбутися фізичного вторгнення (нависання) Іллі, недоречного у той час; при цьому вона намагається абстрагуватися і від спогадів, викликаних переглядом телевізора.

Слід зазначити, що постріли та стрільба згадуються у тексті в двох випадках: в рамках трагічних історичних подій та в ігрових, як ігрова стрільба Іллі в тирі, атрибут маскулітності, така, що викликає відчуття «пустоты» в голові. Ця ігрова стрільба стає постійним атрибутом Іллі, який «мир и свои цели видел через прицел» [5]; він живе у вічній напрузі, обираючи боротьбу та перестрілку як головну модель побудови життя. Ця маскулітна стрільба також метаісторизується як показник мілітаризованості соціуму (крім Іллі, який метафоризує зброю для описання життєвих стратегій, є ще й чоловік Дар'ї, Саша, поліцейський, який взагалі надто велику увагу приділяє зброї); зброя як атрибут маскулітності і показник мілітаризації стає в один ряд із вибуховою зброєю, яка використовується при терактах, із танками, що їздять по вулицях Москви, із дракою, у якій бере участь Ілля. Ця нормалізація, уповсякденнення зброї також вказує на хворобливість соціуму.

У внутрішньому монолозі Жені політичний дискурс існує в буденному вимірі. Єльцин не подобається їй своїм зовнішнім виглядом: у тексті відбувається дивне і розгорнуте зближення його фігури з сусідом «дядей

Митей». Єльцин сприймається як настільки буденна фігура, що з великою вірогідністю міг би бути цим «дядей Митей», коли б був «на своєму місці».

Ці ж самі новини – про події 1993 року – дивиться батько Жені, колишній військовий, що звільнився напередодні путчу і нібито жалкує про це. У новинах парламент на очах чорніє, візуально антропоморфізується, його образ стає лясним: «окна верхних этажей разинули черные рты» [5], а дим, що зміщується з вицвілим небом, справляє враження катастрофи, що скоїлася не в одному конкретному місті і не в одному місці, а в усьому світі. Женья хоче, але не може поговорити з батьком на особисту тему: міфологізована історія, навіть у її архівному вигляді, пригнічує сімейні відносини. Не можна казати про себе, навіть коли опосередковано (через ведучого і сурдоперекладача) передається «співчуття президента» з приводу трагічних подій, хоча президент не існує у цей момент у нарративі як реальна фігура, є лише розповідь про те, що він сказав.

Четверта поява телевізора пов'язана з терактом у підземному переході під Пушкінською площею у Москві у серпні 2000 р. У момент розповідання тривожної історії про нещодавні події мати Іллі звертається до телевізора як до ілюстрації: «Валькиного сына порезали у рынка, <...> ясно, кто его так. Эти, – мама кивает на телевизор» [5], створюючи глобальне ксенофобське узагальнення: усі люди середньоазіатської зовнішності – злі. Ілля, солідаризуючись із телебаченням і з матір'ю, видає узагальнення «Чурок надо ***** [буми]» [5] – і це його висновок з новин, з яким він буде й далі існувати, давати собі раду.

Наступне вторгнення смерті й неблагополуччя – це вже не освідчування подій і не фоновий перегляд телебачення. У теракті гине дальній родич Жені, його смерть відчувається як звуження кола неприємностей навколо героїні, яка вже не спілкується на той час з Іллею через неприйняття сім'єю їхніх любовних стосунків. Ця подія логічно викликає думки, що раптова смерть – це те, що може статися з нею в будь-який момент, і посилює її відчуття, що безпеки не існує.

Уп'яте телевізор з'являється із описом того самого теракту у переході метро: «Дома по телевизору снова показывают дым, оцепление, толпу за ним, ошпаренные ноги, спасатели выносят раненых» [5]. Представник влади одразу, без слідства, покладає відповідальність за теракт на чеченців. Коли Женья спостерігає за цим, у неї з'являється питання: «Что было бы, окажись в том переходе Женья?» [5]. Це – у логіці тексту, який постійно імплікує зв'язок між особистими та історичними трагедіями – начебто стає наслідком бід, до того ж телевізор поступово формує очікування того, що подібна трагедія, поперше, є близькою, по-друге, «обнуляє» життя і в корені його змінює.

Тема раптової смерті від теракту починає звучати у романі усе виразніше: вона може відбуватися і з літнім дядьком, і з дівчиною Іллі через

декілька років у іншій країні (про що ніхто з героїв роману навіть не дізнається), тому що та «зараза», яку Женя бачить навколо і називає «проклятиєм» [5], пов'язуючи це зі своїм особистим життям, виходить за кордони Росії (згадується, наприклад, теракт у Лондоні). Пізніше відбувається спізнале виповнення «бажання» Жені про демонстративне потрапляння у вир трагедії, проте переживання теракту не змінює ставлення до неї родичів, не робить її більш цінною, її «літературні» очікування не сповнюються, але її містична налаштованість та простежуваність «попереджень» продовжує існувати, стає яскравою, впливає на рішення через хибне трактування того, що відбулося, спираючись на уяву про гріх (інцестуальний зв'язок з Іллею) та кару за нього.

Відчуття втрати безпеки загострюється, і це стає причиною для припинення життя. У сприйнятті Жені інцестуальний сценарій романтичних стосунків з братом має гріховну природу, отже, саме він причина постійних покарань. *Не можна жити* дорівнює для неї *не можна бути з Іллею*, але *без Іллі нічого не треба* і покарань не буде, терактів не буде, якщо припинити діяти. «Попередження» трактуються ледве не як однозначні пророцтва, але ці думки приховуються від Іллі – це друга відмова від комунікації і спільного досвіду як із сім'єю (ніхто з родичів не знає про це), так і з Іллею. Ілля переживає трагедію Норд-Оста, і ця травма стає для нього неминуче болісним місцем у визначенні себе. Він шукає винних і приймає у свою «боротьбистську» стратегію, лише пізніше усвідомлюючи ірраціональність своїх агресивних дій: «Ілля до сих пор не знає зачём [вони поїхали до театру, де були заручники]» [5]. Ця подія відображена як спогад, тому вона наративізується для Іллі, від неї залишаються відривки, один з яких виявляє маскуліну, мілітаристську установку його покоління, пов'язану, на противагу бездії, викликаній страхом, з агресією: «Генка повторял все время про войну, что мужику без войны никуда, что скины – солдаты» [5].

Коли знову (вшосте) з'являється телевізор, Женя вперше користується можливістю вимкнути трагедію (підрив зупинки у Москві), не бути її емоційним співучасником: «Затем Женя переключила на Первый, на летние Олимпийские игры» [5]. Це ігнорування супроводжує її стан оскаженілості від зустрічі з Іллею і його дівчиною і водночас нагадує першу появу телевізора, де він ще виконує функцію коробки, яка каже що завгодно. І тут-таки відбувається вторгнення новин в особисте життя героїні, ніби телевізор розплачується за ігнорування новин та «нудоту» від нього. З іншого боку, репліки диктора про літак, що летів у Сочі та розбився, стають відповіддю на бажання Жені зіпсувати поїздку Іллі з Юлею

(його дівчиною) і, водночас, вказівкою на очевидну неправильність, помилковість цієї поїздки: «Кто-то, подслушав ее мысли, выводит ей полуденные новости про Сочи» [5]. Думки Жені перебиваються фразами з телевізора. Трагедія, яка могла торкнутися Іллі, дає змогу зробити крок для поновлення спілкування. Авіакатастрофа – знакова подія, що нагадує про можливість в будь-який момент втратити одне одного.

Текст готує реципієнта до того, що Женя стане жертвою теракту. Тепер вона існує у нав'язливих думках про те, що людина, яка знаходиться у вирі несприятливих історичних подій, не може продовжувати відчувати себе вільною і щасливою, адже їй та іншим загрожує фізичне знищення: «Как жить спокойно, зная, что тебя вот-вот могут взорвать <...> в вагоне метро...» [5] Звідси вибір бездіяльності, занепокоєння, що переростає у постійну паніку, маневрування: «струн, которых нельзя касаться, становится больше, когда-нибудь Женя точно одну заденет» [5].

Опис побиття випадкового чоловіка середньоазійської зовнішності стає для Іллі спробою через драку подолати страх того, що через Норд-Ост могла загинути його сестра. Через побиття він намагається перевернути хід історичних подій, діючи за стереотипною маскуліною програмою «чоловічого шляху». В уявленнях Іллі усе стає хитким, хибним. Через небезпеку, яка виразно має своїм центром Москву, розпливаються поняття добра і зла. Далі у тексті він рефлексує на весіллі Дар'ї, згадуючи цю ситуацію: «Илье вспоминается “Норд-Ост”, мякоть хурмы, хач, выбитые зубы, “ребята, хватит”. Приезжие его тоже бесят, а с другой стороны – он будто мажется дерьмом, слушая Сашкино хвостовство» [5]. Те, що у цей момент Саша, наречений Дар'ї, виступає як максимально неприємний двійник (він розповідає, як громив крамниці мігрантів), розхитує ксенофобні переконання Іллі. Це перше зіткнення в діалозі, яке змінює напрямок його думок. Намічена лінія розвитку Іллі досягає логічної розв'язки, коли він спілкується с Джамалом, таксистом з Середнього Сходу, котрий з жахом каже про теракти, жаліє як потерпілих, так і родичів терористів. Хоча Ілля сидить мовчки, Джамал нібито відповідає на його невимовлені репліки і підтримує діалог як ззвоні, так і у свідомості Іллі.

Сьома поява телевізора у тексті відбувається палкого літа 2010 року, коли поблизу Москви горіли болота й у місті був смог. Через це померла бабуся Жені. Інформація про пожежі й смог («Женя видела по телевизору, как люди ходят в белом молоке» [5]), що пов'язується із трагічною особистістю згадкою, спричиняє те, що телевізор набуває більшої самостійності та суб'єктності. Так, у саду Женя через ланцюг *горе – смерть – новини* пов'язує історичне і особисте. Взагалі «засушливое и жаркое лето» [5] тут набуває цілого комплексу значень, по-перше, через зв'язок із заголовком тексту (бо «літо» – це «сезон плодів»), по-друге, через те, що посушливе літо негативно впливає

на сад (а сад – це наскрізний міфопоетичний образ у тексті; згадка про смерть бабусі впливає на світ саме в саду), і, насамкінець, по-третє, через уведення мотиву тривалої (а не раптової) катастрофи. Якщо раніше всі події, що висвітлювалися в телевізорі, були миттєвими або хронологічно обмеженими, то тут біда стає безперервною і повільною, як і той занепад, що відбувається у житті Жені під час її перебування у Владивостоці.

Після примирення з Іллею, що відбулося на весіллі Дар'ї і Саші, Женя просить зупинитися біля місця теракту, очевидцею якого вона була. У фрагменті вибудовано опозицію *Женя-інші* (перехожі): дивчина пережила цей теракт, включена в подію, а інші – ні. Її «вони не знають» не про те, що вони не мають відомостей про цю подію, а про те, що вони не мають досвіду близькості до раптової смерті. Її символічне приношення гвоздик до цього місця – це перша діалогічна взаємодія із травматичною історичною подією, запізніле проживання цієї події, і, водночас, покладання квітів по самій собі. Цей символічний акт утворює й узаконує її право на проживання травми, особистої та історичної, в такий спосіб і тією мірою, на яку вона здатна.

Це подолання травми через символічний акт піднесення квітів контрастує з ретроспективою у тексті до Жені в минулому, коли, вже після аборту, у необхідності якого її переконала сім'я, вона (у восьмій в романі) дивиться телевізор («По телику показали взривы в Лондоне» [5]) і відчуває, бачить суцільний нелад у світобудові («структура едва заметно звенела <...> еє проклятие просочилось через границу, вылилось в мир» [5]). Мир отруєний, проклятий – і його прокляття, на думку Жені, походить з неї самої, ніби життя впливає на світові події. Зокрема, теракти в Лондоні пов'язуються для неї з дітовбивством: «И звон жуткий начался в ушах, в голове, <...> В этом звоне Женя различила детский крик на одной высокой ноте» [5].

Але навіть тоді, коли в житті Жені все налагоджується і знову з'являється сад, телевізор з його новинами не припиняє її тривожити: він проникає у підсвідомість, у сон, який вона бачить у Владивостоці. В абсурдній формі уві сні всі ті негаразди, що відбулися з нею, втілюються наступним чином: телевізор тількино передає негативну інформацію про зовнішні події (а саме пожежи, про які вона згадувала напередодні); дід бабусі мав би надавати захист, не впускати зло, але воно у вигляді страшного клоуна заглядає у вікна, як у фільмах жахів, і намагається зайти через двері, що загрожує дому як архетипічно безпечному місцю.

Наступна поява телевізора перемикає увагу на «чужих» (частотність цього перемикавання дозволяє охарактеризувати це як особливість російського телебачення) – українців під час Революції Гідності. Виявлено несприйняття,

відштовхування старшого покоління від будь-яких проявів свободи: історичних чи особистісних. Революція Гідності і дії українців під час неї порівнюються матір'ю зі стосунками (з її точки зору – гріховними та табуованими) Іллі та Жені, які насправді нарешті живуть так, як їм хочеться: «– Чего творят-то, – охает мама. – Ты посмотри, чего творят! Такие же, как эти, в Волгограде» [5].

Наприкінці роману телевізор змінює своє обличчя. Відео з моментом теракту у Волгограді на пропагандистському ютуб-каналі має ту саму функцію, але можливість спостерігати за вибухом стає більш відчутною через те, що у будь-який момент його можна передивитися ще раз. Це робить розповідь про подію не однократною ситуацією, а постійно повторюваним проживанням чужого досвіду. Проте, нарешті Женя добровільно виходить із ролі спостерігача за насильством і відмовляється від постійної емоційної участі в будь-якій трагічній події. В її свідомості руйнується думка, що не можна бути щасливим, поки якісь віддалені інші нещасні.

В основну сюжетоутворювальну лінію Жені закладено проживання терактів (від телевізійного спостерігача через проживання події до пам'яті про неї) і наділення їх особливою роллю у співвідношенні з її особистим життям. Лінія Іллі стосується його стосунків із «іншими» – людьми середньоазійської зовнішності. Негативний досвід стосунків із вітчизном (якого Ілля одного разу не впускає п'яного у квартиру і той замерзає на вулиці до смерті) разом із фоновим гулом новин приводять Іллю до афективного побиття випадкового перехожого – ця центральна подія для нього врешті-решт перестає грати визначальну роль через поступовий вступ у діалоги з *іншими*, розмовляти з якими Ілля раніше не став би через ксенофобію.

Дар'я – персонаж, на прикладі якого показано абсолютну незахищеність людини, адже її чоловік, «страж порядку», виявляється тираном і деспотом, стосунки з яким вона може розірвати, тільки вбивши його. Але в цю подію вона потрапляє ніби по дотичній, через причетність і втручання в життя Іллі та Жені. Виявляється, що «страж порядку» – не захист і не опора. Наприклад, у Жені батько колишній військовий. Він дивиться по телевізору – і досить співчутливо, – як його колишні колеги «отлично подавляют мятеж» [5], і Женя саме в цей момент розуміє, що безпеки немає. Пізніше вона боїться, що до неї причепиться міліція на вулиці, прийме її за терористку: «При виде милиции Женя съезживается, старается выглядеть как можно безобиднее, ждет: сейчас к ней подойдут, сейчас обыщут» [5]. Створюється негативний образ, який руйнує уявлення про поліцію як про «правоохоронців» у первісному, словотвірному значенні цього слова, наближуючись до побутових уявлень про міліцію як про ще одне потужне джерело зла і насильства.

На контрасті з наявним у тексті негативним ставленням до поліції, Дар'я знайомиться і виходить заміж за поліцейського. Її заміжжя стає

подією, через яку відбувається зустріч і примирення Іллі та Жені. Але низка бід для Дар'ї, що почалася і триває, пов'язана зі зробленим і переданим матері знімком, на якому був зображений поцілунок Іллі та Жені. Серед цих бід – незапланована вагітність і стосунки з Олександром (двійником її батька – Аліком). Ніж, яким вона від нього захищалася, виявляється однією з відповідей на те, як людині протистояти одному з видів насильства – явному, неприкритому злу. У цього злочину немає кінця, адже за ним не слідує покарання. Весь роман протестує проти покарання без вини, і, хоча читачеві фінал може здаватися очевидним, лінія Дар'ї виявляється відкритою для інтерпретацій.

Те, наскільки успішним або неуспішним є процес зростання кожного з персонажів через низку включень у взаємодію з відкритим світом, відображається на розв'язанні проблем у їхніх особистих стосунках. Подолання страхів, стереотипів, узагальнень, зміна поглядів пов'язується зі змінами в особистому житті. Залежність особистого життя й особистого щастя від того, що відбувається навколо, розривається через рішення діяти так, як хочеться, а не так, як здається за потрібне. Везіння Іллі та Жені, які не загинули від вибуху тролейбуса, під час тексту видається не випадковістю, а нагородою за маленький, але важливий вибір іти удвох пішки, коли хочеться йти пішки. Вимикати ноутбук – і вимикати екран із переглянутим мільйон разів відео, і йти готувати святкову вечерю.

Це підтверджується і післямовою: авторка визнає, що її думки про небезпеку, страх смерті, що постійно нависає над нею, є схожими на те, що описувалося. На її думку, це загальна спадщина тридцятирічних. Післямова закінчується словами: «Поэтому мы идем дальше, за Женей и Ильей» [5],

що означає вибір вільного слідування інтуїції та звільнення з-під гніту структури, ігнорування уявного або справді існуючого взаємозв'язку між особистим життям та історичними подіями.

Отже, теракти і хаос 90-х – початку 2000-х років, зображені без ностальгії, для головних героїв тексту стають фоном, який супроводжує їхню юність. Найбільш травматичні події в історії Росії, де вони зростають, осмислюються ними переважно через телевізійні враження. Телебачення пропонує стереотипно-пропагандистські репортажі, які герої зіставляють із тим, чому вони були свідками. Їхнім уявленням про історію притаманні відривковистість спогадів, опора на стереотипні репортажні наративи, які стають пам'ятними подіями, прив'язаними до спогадів з особистого життя. Немоżliвість виявлення внутрішніх пружин, які з'ясували б причинно-наслідкові зв'язки, призводить до (1) агресії та пошуку винуватих в історичних трагедіях (стратегія Іллі), (2) ігнорування включеності в історію (стратегія Дар'ї) або (3) уяву про взаємозв'язок особистої долі з історією, містичне метаісторичне пов'язування історичних та особистісних подій (стратегія Жені). В уявленнях Жені, в центрі *структури*, її особиста доля (та інцестуальний «гріх») тягне за собою отруєння «прокляттям» світу, що оточує її; прокляття оприявнює себе в катастрофах і терактах. Цей містичний зв'язок казуїстично підтверджується часовими співпадіннями (фактично – одночасністю протікання особистої та загальної історії).

У коло проблематики роману входять хворобливість російського соціуму, мілітаризація, надвисокий рівень ксенофобії, пропаганда, домашнє насильство, соціальне неприйняття інакшості; крізь ці проблеми постає антимілітарний та ліберальний пафос, тож роман слід вважати часткою культури, що знаходиться в опозиції сучасному російському режимові.

Список використаної літератури

1. Алтынбаева Г. Художественное и документальное в прозе поколения «тридцатилетних» // Филология и культура. 2023. № 2. С. 104–110. DOI: <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-104-110>
2. Алтынбаева Г., Дорофеева Ю. «Проза отчаянного поколения»: основные черты литературы «тридцатилетних» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. 2023. № 3. С. 5-11.
3. Бабай П., Дашкевич М. Нарративизация исторической травмы и поэтика анахронизма в русской литературе XXI века. // Scientific Collection «InterConf+». 2022. № 18 (95). С. 399–407. DOI <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.01.2022.041>
4. Бабай П. Метаісторичні рефлексії у проєкції сучасної літератури // Grail of Science. 2023. № 32. С. 240–246. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.041>
5. Богданова В. Сезон отравленных плодов Москва: Редакция Елены Шубиной, 2023. 348 с.
6. Немиров В. «Эти люди пришли, чтобы остаться» // Год Литературы. 01.05.2023. URL: <https://godliterature.ru/amp/articles/2023/04/29/eti-liudi-prishli-chtoby-ostatsia> (дата звернення: 30.11.2023).
7. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.
8. Шарапова Е. Компаративные тропы и их взаимодействие в романе Веры Богдановой «Сезон отравленных плодов» // Дискурс и язык в эпоху «больших данных»: Вариативность. Креативность. Эксперимент. 2023. С. 237–246.

9. Юзефович Г. «Сезон отравленных плодов» — роман о детях, которые невольно повторяют ошибки своих родителей и о травмах поколения, выросшего в России в девяностые и нулевые // Meduza. 14.05.2022. URL: <https://meduza.io/feature/2022/05/14/sezon-otravlennyh-plodov-roman-o-detyah-kotorye-nevolno-povtoryayut-oshibki-svoih-roditeley> (дата звернення: 30.11.2023).
10. Юзефович Г. Дмитрий Глуховский становится большим писателем, а Ольга Брейнингер — надеждой русской литературы // Meduza. 01.06.2017. URL: <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury> (дата звернення: 30.11.2023).
11. Юзефович Г. Пост у телеграм-каналі “Риба Лоцман” від 18.10.2022 18:51. URL: https://t.me/ryba_lotsman/890 (дата звернення: 30.11.2023).

Надійшла до редакції 10 вересня 2023 р.

Прийнята до друку 15 жовтня 2023 р.

References

1. Altynbaeva, G. (2023). Artistic and documentary aspects in the prose of the "thirty-year-olds" generation. *Philology and Culture*, 2, 104-110. <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-104-110>
2. Altynbaeva, G., & Dorofeeva, Yu. (2023). "Desperate generation" prose: key features of the "thirty-year-olds" literature. *Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism*, 3, 5-11.
3. Babai, P., & Dashkevych, M. (2022). Narrativization of historical trauma and the poetics of anachronism in Russian literature of the 21st century. *Scientific Collection "InterConf+,"* 18(95), 399–407. <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.01.2022.041>
4. Babai, P. (2023). Meta-historical reflections in the projection of contemporary literature. *Grail of Science*, 32, 240–246. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.041>
5. Bogdanova, V. (2023). *Season of Poisoned Fruits*. Moscow: Elena Shubina's Edition.
6. Nemirov, V. (2023, May 1). "These people came to stay." *Year of Literature*. <https://godliterary.ru/amp/articles/2023/04/29/eti-liudi-prishli-chtoby-ostatsia>
7. White, H. (2002). *Metahistory: Historical imagination in nineteenth-century Europe*. (E. G. Trubina & V. V. Kharitonov, Eds.). Yekaterinburg: Ural University Publishing House.
8. Sharapova, E. (2023). Comparative tropes and their interaction in Vera Bogdanova's novel "Season of Poisoned Fruits". *Discourse and Language in the era of "Big Data": Variability, Creativity, Experiment*. 237–246.
9. Yuzefovich, G. (2017, July 1). Dmitry Glukhovsky becomes a great writer, and Olga Breining is the hope of Russian literature. *Meduza*. <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury>
10. Yuzefovich, G. (2022, May 14). "Season of Poisoned Fruits" — a novel about children who unwittingly repeat their parents' mistakes and the traumas of a generation raised in Russia in the nineties and zeros. *Meduza*. <https://meduza.io/feature/2022/05/14/sezon-otravlennyh-plodov-roman-o-detyah-kotorye-nevolno-povtoryayut-oshibki-svoih-roditeley>
11. Yuzefovich, G. (2022, October 18). Post on the Telegram channel "Ryba Lotsman" from 18.10.2022 18:51. https://t.me/ryba_lotsman/890

Submitted September 10, 2023.

Accepted October 15, 2023.

Kseniia Zalozna, 2-year student of the Faculty of Philology (second (master's) level of higher education), V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: ksusha.zaloznaya@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-3299-3253>

Metahistoricism in Vera Bogdanova's novel "The Season of Poisoned Fruits"

The purpose of the article is to trace the narrativization of historical events in Vera Bogdanova's novel *The Season of Poisoned Fruit* (2022), which focuses on the story of "forbidden" love between cousins. The relevance of the article stems from the fact that the novel has already become a significant phenomenon in contemporary Russian literature, but has not yet found its researchers. The novel's themes include the sickness of Russian society, militarization, extreme xenophobia, propaganda, domestic violence, and social rejection of otherness; through these problems, anti-military and liberal pathos emerges, so the novel should be considered part of a culture that is in opposition to the modern Russian regime. The range of problems in the novel revolves around different strategies for dealing with different personal and historical traumas; however, critics suggest that the generation of "thirtysomethings" does not share the historical trauma of childhood, as, for example, the older generation, which saw the collapse of the USSR as children.

The article demonstrates how the novel's text perceives the traumatic events of Russian and world history (the events in Moscow in 1993, the terrorist attacks in Moscow and London, the forest fires of 2010, etc.) through the prism of the perception of several representatives of the millennial generation ("the generation of thirty-somethings"). The article shows how state propaganda and hierarchized narrative of the story replace the protagonists' personal memories of events, which, in turn, become taboo. The intervention of a discourse that narrates the story in the spirit of Russian propaganda is made possible by the constant presence and unrelenting intensity of television intrusions into the protagonists' personal lives. It is assumed that the novel has several strategies for organizing the interaction between general and personal history, including (1) aggression and the search for those responsible for historical tragedies; (2) ignoring, (3) mystical metahistorical linking of historical and personal events.

Keywords: metahistoricism, 30-year-old generation, Vera Bogdanova, *The Season of Poisoned Fruits*, terrorism.
