

радість, залишати інших у щасливому невіданні та належати до дискримінаційних структур – одні з основних принципів маніфесту Ахмед. Авторка, однак, наголошує, що поняття маніфесту не обмежується переліком певних принципів і заяв: «Життя також може бути маніфестом. Коли я читаю деякі книги з мого набору для виживання, я сприймаю їх як маніфест, як заклик до дії, як заклик до боротьби... Маніфест живе власним життям; маніфест – це піднята догори рука» (с. 256).

Книга «Жити феміністично» розрахована на читацькі кола, які починають знайомитися з ідеями фемінізму або бажають поглибити розуміння принципів феміністичного життя. Дискутуючи про фемінізм, Ахмед проявляє себе не лише як експертка з гендерної та феміністичної теорії, а і як талановита письменниця, що сміливо експериментує з мовою, значеннями та контекстами. Книга Ахмед написана у формі дружньої, бесіди, яка інтелектуально стимулює та по-справжньому надихає жити феміністично: активно висловлюватися проти сексизму та расизму, протидіяти дискримінаційним структурам і стати однією з «феміністок-втіховбивць», що «вбиваючи гарний настрій», роблять світ більш справедливим і безпечним.

Ганна Гнедкова

<https://doi.org/10.52323/498151>

«Наші Дикі»: естетика та політика в музиці незалежної України

Maria Sonevytsky. *Wild Music: Sound and Sovereignty in Ukraine*. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.

Ілюстрована фотографіями з поїздок Україною, а також нотами пісень і скріншотами з аналізованих відео, монографія «Дика музика» є результатом тривалого етномузикознавчого дослідження Марії Соневицької, професорки кафедри музики в Каліфорнійському університеті Берклі. Це дослідження почалося далекого 2004 року, коли Руслана Лижичко виборола для України перемогу на «Євробаченні» з піснею «Wild Dances». Натомість Україною Марія зацікавилась набагато раніше завдяки розповідям її родичів про батьківщину, з якої вони мусили виїхати до Північної Америки, тікаючи від Другої світової війни, та з першої подорожі авторки до України, яка збіглася в часі з проголошенням Незалежності: 24 серпня 1991 року. Саме пострадянський період у розвитку української етномузики встановлює часові рамки дослідження, виданого 2019 року.

Дослідниця наголошує, що музика не лише робить естетичний внесок у культуру, а й витворює «візії суверенності» [sovereignty imaginary],

може транслювати не тільки бажання (наприклад, лібідальні), а й політичні вимоги. Важливим концептом, характерним для української музики, і зокрема етномузики, є «дикість» [wildness] – полісемантичне слово, яке дістає дедалі більше нових переосмислень у різних історико-політичних і культурних контекстах.

Ці контексти віддзеркалені в п'яти розділах монографії. У першому розділі йдеться про поступову трансформацію значень слова «дикість» у творчості Руслани, яка, власне, побудувала на цьому слові свій музичний бренд. Ключовими етапами в історії розвитку цього бренду дослідниця вважає три пісні. Перша – «Знаю я», в якій «дикість» синонімічна природній невимушеності та «первозданності» Гуцульщини – свідомо автоекзотизація українських «інших», яку більшість гуцулів і гуцулок, опитаних Марією Соневицькою, сприйняла несхвально, вважаючи, що їх асоціюють із некультурними «варварами». Друга така пісня – «Дикі танці», де на догоду європейському співочому конкурсу, крім фетишизації Гуцульщини, з'являється також сексуалізація образу «дикої» України, відображена в кітчевих костюмах, що відсилають і до амазонки, і до принцеси-воїтельки Ксени. Третя – «Дика Енергія» – в душі трендового екоактивізму шукає самовідтворювану енергію, здатну подолати «кризу людських сердець». І знаходить її – дику, «шаманську» – в Україні, на що натякають костюми «інших» у відеокліпі, разуче подібні до тих, у яких гурт Руслани виступав на Євробаченні, закликаючи так Україну емансипуватися від «синтетичної» енергії, яку вона отримує з Росії. Дещо дивує, чому, аналізуючи численні інтерв'ю та інстаграм-дописи співачки, дослідниця обходить увагою, лише побіжно про неї згадуючи, книжку «Дика Енергія. Лана» Марії та Сергія Дяченків та не порівнює потрактування «дикої енергії» в літературному та музичному проектах.

Другий розділ Марія Соневицька присвячує творчості «Dakh Daughters», а також ненавмисному політичному контексту, який раптово додався до їхньої «аполітичної» дореволюційної композиції «Рози/Донбас», перетворивши їх із музичних гіпстерок на героїнь Революції гідності та реактуалізувавши в українській самосвідомості образи «берегині» та «бандерівки». Остання є прикметною також як український спосіб творчої протидії російському дискурсу про неонацистське та «бандерівське» збіговисько на Євромайдані: «бандерівець» та «бандерівка» іронічно запозичуються з ворожого дискурсу для самоозначення і стають джерелом революційної солідарності.

Третій розділ, у якому авторка розмежовує поняття фольклору та автентики, зосереджується на виконавцях, які пробують просувати на шоу «Голос країни» українську автентіку: Олексій Заєць та Сусанна Карпенко. У фокусі Марії Соневицької не тільки вокал, який вона вивчала в Україні у професора Євгена Єфремова, а й монтаж відеовізитівок Олексія та Сусанни на каналі «1+1» і коментарі журі шоу до їхніх виступів. Задовольняючи потребу у відродженні українського архаїчного

минулого, автентика виявляється «незручною» для шоу, надто «дикою» та «неприборканою», «незвичною», подекуди навіть «комічною», а тому від початку приреченою на програш у «Голосі країни».

Четвертий розділ вміщує в собі розмову із засновником радіо «Мейдан» на території Автономної Республіки Крим про історію виникнення окремої хвилі зі східною музикою як засобу консолідації кримськотатарського населення півострова, а також про перипетії існування «MeudanFM» під час анексії. Станція, яка запрацювала 2005 року, почала муляти російській пропаганді випадковою відсилкою до революції на Майдані назві за рік до того, тому 2015 року мусила «переселитися» до Києва. Російська окупація Криму підвищила рівень політичної ангажованості радіо, а також визначила вектор його самоідентифікації: радше проукраїнський, аніж проросійський, попри незадовільну довоєнну політику України стосовно національних меншин. Поряд із «MeudanFM» у цьому розділі проаналізована перемога Джамали на «Євробаченні-2016» з піснею «1944», яка нагадала про спільний простір колоніального минулого – злочини СРСР проти кримськотатарського населення зокрема й України загалом, – а також стала, згідно з низкою оглядів, політичним висловлюванням проти окупаційного режиму РФ на українських теренах. Пісня «1944», на думку Марії Соневицької, змінила «правила гри» на «Євробаченні», започаткованого 1956 року як аполітичне шоу для «дружнього змагання» країн на противагу збройним конфліктам Другої світової війни.

У п'ятому розділі дослідниця зосереджується на діяльності гурту «ДахаБраха», який, граючи у стилі «етнохаосу», здобув популярність не лише в Україні, а й за кордоном і свідомо використав цю популярність задля донесення української політичної позиції до світової аудиторії. Його музика своєю «дикістю» нівелює бінарні опозиції добра і зла, порядку й хаосу, палімпсестно змішуючи різні шари минулого та теперішнього, звільняючи в такий спосіб український історичний дискурс від влади розхитаних (пост)радянських наративів. Творчість «ДахаБрахи» та міжнародний резонанс навколо неї «провінціалізує» Росію і позбавляє її монополії на сенсопокладання; це, відповідно, уможливорює «депровінціалізацію» українського голосу для розповіді про власну історію. «Етнохаотична» музика здійснює спробу проблематизувати питання геополітичного вибору між Заходом і Сходом, підказуючи, що Україна не може ані повністю європеїзуватися, ані повністю зросійщитися: ця країна єдина тільки – і саме – у своїй «дикості».

Відповідно, «дику музику» можна визначити як таку, що стратегічно залучає до перформансу екзотичні тропи з метою створення політичного висловлювання. Свідомо відмовляючись від поняття «націоналізм» через негативні конотації, яких воно набуло як у проукраїнській, так і в проросійській пропаганді, Марія Соневицька говорить про «візії суверенності», які здатна створювати «дика музика». Ця музика запро-

ше приєднатися до української версії «акустичного громадянства» [acoustic citizenship], яке поширюється далеко за територіальні кордони України, утворюючи відчуття солідарної єдності в усіх, хто її слухає. Дикість бунтує супроти як музичних, так і політичних обмежень, що їй намагаються накинути, підштовхуючи своїм викликом переглянути розуміння «політичного». У боротьбі за самоінтерпретацію «дика музика» підважує конвенційні сенси, реконцептуалізує минуле, переоцінює теперішнє й уявляє майбутнє – перетворює Дикість із маргіналізованої інакшості на джерело сили.

Поняття «акустичного громадянства», запропоноване дослідницею, видається виправданим і особливо плідним у контексті закликів «почути Донбас», які лунали з музичних і політичних сцен на початку російсько-української війни. Побіжно окресленими залишилися питання ціни, яку «інші» сплачують за вихід із маргінесів у центр уваги, а також тонкої межі, що відділяє стратегічне використання екзотизму від «шароварщини».

Додаткове запитання, відповідь на яке доцільно було би пошукати в майбутньому, спираючись на теоретичні підвалини цієї монографії, стосується того, як змінюється з часом сприйняття української музичної автентики у просторі громадської думки – навіть на матеріалі окремо взятого шоу «Голос країни». І чи існує в дискурсі сучасної української музики загалом – з огляду на нещодавній скандал із MARUV на Національному відборі на «Євробачення-2019» та, ширше, на суспільне засудження будь-якої мистецької колаборації з країною-окупантом – тенденція до проблематизації її політичної складової на тлі таких випробувань, як революція та війна.