

Олег СОЛОВЕЙ

ОБОРОННІ БОЇ

Видавництво БВЛ
Донецьк—2013

ББК 84.4Укр-5
УДК 821.161.2-1
С 60

Соловей О.

С 60 **Оборонні бої:** Статті, рецензії, есеї /
Післямова О.Пуніної / Олег Соловей. — Донецьк :
Видавництво БВЛ, 2013. — 428 с.

«...Стояти в обороні, тобто займати позицію з відповідним розміщенням вогневих засобів перед нападом противника, — це та дія, яка бачиться основною для суб'єкта (автора) літературно-критичного письма О.Солов'я: стояти в обороні істинно творчого — такого, що бунтує проти теперішньої світової даності (безгрунтярства, буржуазності чи то, вслід автору, ліберально-демократичного карнавалу симулякрів), — найі передчуваючи реальну небезпеку для мистецтва...»

Ольга Пуніна

В оформленні обкладинки використано:
Maurice Utrillo. Le Passage Cottin, 1910.

© Соловей О., 2013
© Видавництво БВЛ, 2013

*Моїм батькам,
Євгенові та Вірі Солов'ям,
з повагою й любов'ю
присвячую*

ОБОРОННІ БОЇ

Природа, композиція, політика цієї книжки? Дамо слово Клаузевиці, котрий незворушно зазначав, що «теорія радше є результатом небезпеки, ніж думання», і таким чином схопив суть: «Нерозважливо гадати, ніби оборонні бої мають бути спрямовані лише на відкидання супротивника, а не на його знищення. Ми розглядаємо таке переконання як одну з найшкідливіших помилок, справжнє змішання форми із самою справою, і, безумовно, стверджуємо, що в тій формі провадження війни, яку ми називаємо *обороною*, перемога не тільки ймовірнаша, але й може набути таких масштабів і наслідків, як при наступі; це стосується не тільки *сумарного результату* усіх битв, що складають кампанію, але й кожної окремої битви при наявності достатніх сил і волі».

Філіп Солерс. «Війна смаку»

УРОЧИСТА ХОДА ГЕРОІВ

(Про роман Ігоря Костецького «Мертвих більше нема»)

Ми хотіли свободи й творчости.

Ми хотіли показати на нашому
національному прикладі, яким
прекрасним може стати весь світ,
де перекинено мости від минулого
до майбутнього, де люди живуть
своїми свободними гуртами.

Ігор Костецький. «Мертвих більше нема»

Чесно кажучи, я давно запідозрив, що українська зятість Ігоря Костецького ґрунтується не лише на культурницькому субстраті. Власне, й сама ця зятість для людини, яка могла себе реалізувати значно більшою мірою, обравши ідентичність не українську, а скажімо, російську, польську або навіть жидівську (пригадаймо: «Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної з цих сфер у мене були елементарні духові дані. Я став українцем»), сигналізувала про те, що не все так просто з цим принциповим вибором письменника, й не лише українській культурі він цим завдячує. Щодо політичної складової цього складного синтетичного образу І.Костецького, то були деякі цілком зрозумілі натяки і в художніх творах письменника, в яких виникали партизани УПА, які ґрунтовно «перевиховують» німця-нациста, або оунівський бойовик, який залишав місто, спокійно та впевнено вирушаючи на завдання, з якого можна не повернутись. І от, нарешті, Марко Роберт Стех у статті, що передувала публікації роману «Мертвих більше нема», вносить незайві й аж надто вагомні подробиці про безпосередні зв'язки І.Костецького з ОУН, про що свідчать спогади безпосереднього учасника тих далеких подій.

Роман Ігоря Костецького «Мертвих більше нема», розшуканий і щойно тепер уперше опублікований М.Р. Стехом у «Кур'єрі Кривбасу», для декого з читачів може видатись певною несподіванкою. Передовсім своєю темою, не говорячи вже про присвяту, адже роман цей присвячено Степанові Бандері, провідникові революційної фракції ОУН (б). Відомо, наскільки далеко тримався І.Костецький на еміграції від політичних партій і угруповань, неодмінно зберігаючи помітну від них дистанцію й присвячуючи всього себе національній українській культурі в універсальному, сказати б, розумінні. До того ж, письменник уперше презентувався в Україні в якості «нігілістичного модерніста» (С.Павличко), а пізніше, зі значною корекцією цього погляду (М.Р. Стех і Г.Грабович), — одним із найпоспідовніших модерністів української літератури ХХ століття, що своєю чергою, так само, аж ніяк не залучало письменника до складного комплексу дещо прямолінійних політичних протистоянь в середовищі української еміграції 1940-х — 1960-х років. Більше того, письменник, перекладач і видавець І.Костецький у широкому контексті своєї творчості, що стала доступною читачам завдяки передруку (а деякі матеріали друкувалися вперше) в «Кур'єрі Кривбасу» останнім часом все більшою й більшою мірою представлявся українському читачеві остаточним універсалом культури, людиною рафіновано аполітичною та зануреною виключно до проблематики національної та світової культури. Але це — Ігор Костецький. Який без жодного перебільшення писав про себе: «Я можу стати всім, бо мене наділено здібностями. Це солодке почуття порожнечі — адже саме з нього я можу довести наочно, що з нічого таки буває щось».

З іншого боку, для уважного читача, який давно вже мав нагоду ознайомитися з такими творами письменника як «Перед днем грядущим» і «Тобі належить цілий світ», — цей роман письменника, за законами логіки, має виповнити вигадливий і, місцями, парадоксальний пазл етико-естетичного виміру творчості І.Костецького. В романі «Мертвих більше нема», як слушно зауважує М.Р. Стех, письменника, наравду, цікавить

не лише «як», що в літературній творчості відповідає за формальну досконалість, але й «що», відповідальне в літературі за *тему, етику і мораль*. Перед нами у цьому романі — досягнення Костецьким теми Другої світової війни й навіть значно ширших за неї, визвольних ідеалістичних змагань українців за свою незалежну державу. Можливо, когось насправду здивує присвята роману Степанові Бандері. Але варто в такому разі згадати присвяту новелі «Перед днем грядущим», цей твір був присвячений бойовику ОУН (м) Олегові Ольжичу. Крім того, тема УПА присутня в новелі «Тобі належить цілий світ», попри те, що центральною ідеєю цього невеличкого твору є принципово гуманістичні загальнолюдські цінності: життя і свобода людини, життя і свобода народів. І хоча цінності насправду загальнолюдські, а проте герой твору, німець Фріц Мюллер, уперше дізнався про них не у себе вдома, в освіченій і культурній європейській країні Німеччині, а в карпатських лісах, перебуваючи в загоні партизанів УПА. Як пам'ятає читач, саме від українців, що у жакливій великій війні провадять боротьбу на два фронти, Фріц уперше в житті почув гасла: «Свободу народам — свободу людині!» і «За нашу і вашу свободу!» Справжнім одкровенням для цього німця стали й слова Т.Шевченка, відомі кожному українцеві: «Обніміте, брати мої, найменшого брата». Особисто мене в цьому творі зацікавив саме цей дивний факт. Фріц є представником нації, якій не бракує великих поетів — Гете, Георге, поети-експресіоністи початку ХХ століття й багато інших, але вразили його рядки саме українця Тараса Шевченка. Нічого подібного до зустрічі з українськими партизанами Фріц не чув. Нациста вчили на батьківщині, що йому *належить цілий світ* лише тому, що він німець і нацист. А українські партизани своїми гуманістичними цінностями, втіленими в зрозумілі гасла й поетичні рядки їх поета, довели колишньому нацистові, що *світ належить виключно добрим* людям. Світ зіперсь на українські рамена й має надію вистояти; і він вистойть, якщо врешті почує врочисті, прості й зрозумілі слова, народжені серед нашого етносу: «За нашу і вашу свободу!»

Як на мене, І.Костецький є переконливим. Принаймні я йому, як читач, повірив беззастережно. Що ж до двічі вдареного по голові німця з новелі, про яку мова, то йому вдалося вижити й повернутися додому, перед тим побувавши в рідному німецькому концтаборі. Але після повернення він більше не відчувається вдома. Принаймні поведінка його видається дивною. Він демонструє аж надто помітну відчуженість навіть під час зустрічі зі своїми матір'ю, дружиною й сином Вальтером. І напевно це пов'язано з тим, що на війні його було двічі вдарено по голові. На війні з вояками і навіть із цивільними, траплялись і гірші пригоди. Причиною такого глибокого відчуження німця, швидше за все, є не фізичні травми, а проблеми з ідентичністю. Він був настільки вражений тим, що партизани УПА виборюють справедливість у неможливих, здавалося б, умовах, що його ідентичність німця виявилась порушеною. Він постійно прокручує у свідомості, або й глибше, слова Т.Шевченка й не може їм йняти остаточної віри. Настільки це виявилось новим, несподіваним і людяним у порівнянні з тією пропагандистською трутизною, що нею його так тривало годували на батьківщині, готуючи на представника вищої раси. Новеля є оптимістичною за своїм духом, попри знання читача про безперспективність боротьби українських партизанів і патову ситуацію самого німця, який зовсім не відчуває радості від завершення кривавої війни та зустрічі зі своїми рідними. Фріц розуміє, що Німеччина воювала, не маючи справедливої й шляхетної мети. Натомість його нові друзі українці, що лишились у карпатських і волинських лісах, готові загинути за національні й загальнолюдські цінності. Це Фріц розуміє аж надто добре. Глобальна несправедливість цього світу, так ясно усвідомлена ним, призводить майже до психічно-невротичної коми, до виразного гальмування елементарних психічних реакцій людини, яка вже не здатна радіти своєму власному порятунку й порятунку своєї родини. Мені здається, що Фріц відчуває власну відповідальність за тих людей, які побачили в ньому *не ворога, але людину*, й водночас мусять згинуть в протистоянні з не-

зрівнянню сильнішим ворогом лише з тієї причини, що світ улаштований несправедливо.

У романі І.Костецького «Мертвих більше нема» читач зустрине чимало несподіванок. Починаючи вже з першого речення твору: «Я народився 2 березня 1917 року в Раві Руській на Галичині, а помер 29 листопада 1943 в околицях Бердичева на осередніх землях України, вбитий прямим пострілом у спину під час спроби втекти з-під арешту»... Подібне «оголення прийому» зі сторони оповідача покликане налаштувати на сприйняття життєвої історії, яка вже відбулась і до якої ніхто й нічого уже не додасть і, поготів, не переписе. Крім того, початкове вичерпне повідомлення налаштовує на сприйняття «не зимної», а досить гарячої й динамічної історії людини, якій довелося жити в розбурханій європейській історії першої половини ХХ століття. Надалі читач сподівається почути історію, затиснуту в чітко визначений хронотоп, про який кожен із нас ще до початку взаємнення з текстом роману вже володіє певним обсягом власної інформації.

З першої частини роману «Мертвих більше нема», що представляє собою цілісний текст і надається до прочитання й рецепції, дізнаємось про наявність формалістичного прийому *деякої* містифікації. Вона не є анітрохи нав'язливою, й лише пояснює, яким чином власні нотатки із життя бандерівського бойовика, що взяв участь у похідній групі на Схід, потрапили до нас, читачів. Посередником між загиблим від німецької кулі у листопаді 1943-го року бойовиком і читачами виступив письменник Гліб Подольський. Можна припустити, що він до певної міри літературно опрацював ці «живі» нотатки (хоча про це безпосередньо не йдеться) й подав на читацький розсуд у своїй редакції. У вивершеній частині роману про Подольського є лише дві згадки. В першій із них про нього, перебуваючи вже в *іншому світі*, у світі *неживих* згадує убитий бойовик: «Я міг би розповісти багато про моє теперішнє життя. Я не хочу цього робити. В це життя ввійде так чи так, раніше або пізніше кожна людина, ввійде легко і просто, але розповідати про нього передчасно, вживаючи по-

нять, як от «сферичний світогляд», або «спинена мить», або щось подібне, понять, які завжди на землі звучать неточно й штучно, — це значить просто наразити на закиди письменника Гліба Подольського, з яким я познайомився, коли він ще не був письменником і який ніколи нічого лихого мені не заподіяв». Удруге нам дістається примітка вже безпосередньо від літератора Гліба Подольського, який пояснює, чому нагло уривається текст оповіди підпільника Андрія: *«У цьому місці записок друга Андрія, які перебувають у моєму посіданні, бракує кілька сторінок. Їх утрачено в одній винятково небезпечній пригоді, і я їх взагалі ніколи не читав»*. Містифікація в цьому випадку носить суто «прикладний» технічний характер, маючи своїм обов'язком лише пояснити факт оприлюднення тексту «сповіди» бандерівського бойовика й у такий спосіб зробити його ім'я (власне, лише псевдо підпільника) безсмертним. Показавши, крім того, майбутньому читачеві страшну війну безпосередньо очима й серцем її учасника, а не лише з-під пера письменника. Складнішим прикладом оголення творчої лябораторії є роздуми письменника про особливості відтворення у письмі чужої мови, але це вже предмет відносно і вузько фаховий, про нього варто говорити у зовсім іншій статті.

Історія безіменного оповідача розпочинається з дитячих його років. При цьому він не втомлюється наголошувати, що він не є винятком, він є одиницею, що склала у відповідний історичний час згуртовану масу, яка готувалась до свого виходу на світовий кін від раннього дитинства. Думаю, тут провадиться думка, що ходить навіть не про героїзм цих людей, а про історичний вибір, який їм дістався у вигляді долі. Ці люди з дитинства отримали всі необхідні знання, з якими можна творити історію власного народу, вони майже пересічні у своєму масовому героїзмі; пізніше вони свідомо підуть на смерть, змінивши імена, отримані від батьків, на псевда підпільників: «Моє дитинство не було примітне аж нічим, я не маю з нього жадного яскравого спогаду, і моя любов до матері, звичайної жінки, без спеціальних зацікавлень та

особливих уподобань, жінки, пройнятої наскрізь почуттям дбайливої турботи про свій кавалочок землі, про свою дуже стару хату і про своїх чотирьох дітей, що з них одне було дівчинкою, любов моя до неї була рівною й постійною любов'ю селянського хлопця до тієї, яка дала йому життя, любов'ю, впоєною в цей прошарок людей від віків, і через те такою, що її силу годі виміряти котримось із людських слів. <...> Самозрозумілість — саме цим словом я міг би найближче окреслити тодішній штиб мого життя. Я був samozрозумілим. Я був samozрозумілим у своєму поколінні, в своєму стані, в своїй расі, у своєму краєвиді».

Далі йде епізод, який так само не представляється хоч скільки-небудь винятковим. Діти вивісили на башті сільської церкви синьо-жовтий український прапор. Першим його помітив «тоненький панок», який польською адміністрацією був поставлений наглядати за життям селян. Так почалась «боротьба за прапор», і в цій боротьбі маленькі галичани отримували перші уроки зятятости й складали перші іспити людяности: «Тоді він нас помітив і наші погляди зустрілися. Ми не відвели наших очей від нього ані на хвилинку. Але й він тримався довго. Він довго дивився на нас, і ми тоді, в наших роках підлітків, мали змогу брати живу лекцію того, що має загальну назву зла на землі. Він дивився на нас, ми на нього, ми були притаєно задержуваті, а він — наважений». Поляки досить швидко зрозуміли, що вивішений прапор не так просто повернути на грішну землю. Поліціанти принаймні цього зробили не змогли, здалеку приїхала пожежна команда: «Було тихо і врочисто. Ніхто не сміявся. Не сміялися навіть ми, найменші, хто мав би, зрештою, повне право тут сміятись останнім. Ворога треба шанувати, треба шанувати не тоді, коли він розумний, але тоді, коли він уперто трудиться, — таку науку, хоч і несвідомо, винесли ми тоді. Пожежники справді трудилися завзято. <...> Споруду для зняття прапору довелося будувати таки з землі, і на це пішло багато зусиль. Були хвилини, коли навіть нам, малим, хотілося допомогти цим ретельним трудівникам. Ми втримувалися від цього природного жесту

лише нашою заздалегідною завзятістю. Пожежники від'їхали, не сказавши нікому ні слова. Лише тоді ми зрозуміли, що може означати справжній дух боротьби».

Голосом свого оповідача автор торкається фундаментальних національних підвалин, визнаючи за чесноту, а не оскаржуючи, як це часто бувало раніше і є до сьогодні, *українську впертість*. Він визнає її міцнішою та круглішою (повноціннішою) навіть за силу волі. Бо сила волі врешті буває зламана, а впертість національного характеру — ніколи. Впертість визнається оповідачем запорукою виживання нації, не більше, але й не менше. Тут же герой пригадує, як він, будучи ще підлітком, але маючи вже за спиною *історію з прапором*, купував квиток до Тернополя. Він звернувся до касира своєю рідною мовою, стоячи вже твердими ногами на своїй землі, попри те, що це були ноги дитини. Касир-поляк відповів, що не розуміє. Малий повторив, і так мало тривати ще довго, але в польськомовній черзі зчинилось обурення, й касир змушений був поступитися. Характерний досвід, винесений з дитинства, дозволяє оповідачеві надалі його лише зміцнювати, доводячи власну впертість-затятість до ідеального ґатунку, в основі якого ідеалізм людей, що відчували своє покликання й рушили йому назустріч.

Перед виправою на східні українські землі, в чому й полягало завдання підпільника-оповідача, він випадково зустрічається у Львові зі своїм колишнім учителем, стареньким професором Я. Ця зустріч напередодні виправи на небезпечне завдання є нічим іншим, як цікавою авторемінісценцією з новелі І.Костецького «Перед днем грядущим». Авторемінісценція, як на мене, залежить авторові в тому випадку, коли він упродовж тривалого часу сповідує, а відтак намагається донести й до читача якісь дуже вагомі істини; саме тому й виникає потреба проговорити їх у кількох творах, відтворюючи й повторюючи наче мантру або фрагмент міту. Розширення й уточнення цієї ремінісценції подається також у короткому фрагменті з другої, незавершеної частини роману, опублікованої наразі під самостійною назвою «Розмова оунівців»:

«— А ось про жертву. Знаєте, що мені сказав учора професор?

— Професор N.?

— Атож. Він сказав, звичайно, якщо хлоп так дурний, що йому нема нічого віддати суспільству, то йому залишається віддати власне життя.

— Ну і що ж? Ти образився?

— Та ніби ні. А втім.

— А втім, трошки шкрябнуло.

— Трошки шкрябнуло.

— Нічого, — поважно сказав Личменюк. — Він може думати собі так. Але він не має рації, якби прийняв навіть те, на чому ми тепер стали після конфлікту з...

— Так, не має рації, — сказав Мікльош. — Люди вірять, що хтось їх викупить своєю кров'ю. Вони вірять через роки й віки, і все не приходить той, що має викупити. Але мусить, врешті, прийти, віра не може лишитись без здійснення, інакше це не віра, а блуд. Віра ж не може бути блудною. Істина одна».

Це, як на мене, досить вагомий, попри його видимий ляконізм, фрагмент. Мова бо йде про жертву й жертвність, це тема доступна не всім. Професор не бачить у цьому сенсу, а оунівський бойовик свідомий того, що він мусить загинути й викупити увесь свій народ. І в цьому є істина. Міський «інтелегент у футлярі», Професор N. цілком здатний помилятися, якщо трактує життя і сливе неминучу смерть націоналістів-підпільників не як осмислену жертву, сповнену людського усвідомлення й ідеалістичного чину, а всього-на-всього незграбну акцію неука, представника селянського простолюду, який нічим іншим не може бути корисний нації. Й підпільники йому це дарують, не ображаючись, натомість продовжуючи те, до чого мають свідоме покликання.

Щодо стилю письменника, то навіть у цьому творі, в якому стильова складова представляється далеко не головною (про що слушно зауважує М.Р. Стех у вступній статті до роману), він залишається вірним собі, аніскільки себе не

зраджуючи. І.Костецький у літературі української еміграції другої половини ХХ століття є письменником, що своєю поставою просто-таки уособлює поняття *стилю*. Добротного стиліста В.Домонтовича в цьому контексті можна до уваги не брати, позаяк літературна творчість для нього закінчилася в квітні 1949-го року. Костецький, беручись за розробку відверто ангажованої теми, все одно залишається *людиною стилю*, причому, стилю незмінного й невідмінюваного — *експресіоністичного стилю* з виразними необароковими рисами. Часом, читаючи, наприклад, про доленосну зустріч героя-оповідача з Петром Вишневецьким, а надалі спостерігаючи за поведінкою й навіть самою вже мовою цього персонажа, я не міг не згадати роман Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...», настільки разючою є спорідненість пародійного дискурсу. Людина, якою знагла оволодіває ідеологія, відчувається неофітом, не вповні навіть усвідомлюючи деяку свою підпорядкованість і власну вторинність щодо комплексу ідей, які нею починають керувати. Нереалістичність, штучність діалогів і ситуацій, певна передбачуваність героя і водночас його фантастичність, концепція автора-оповідача про три поверхи суспільної ієрархії в місті Б. — це все явні й неприховані ознаки українського барокового вертепу, що були успішно екстрапольовані до художньої прози ще в 1920-ті роки. Метафізична модель світу очима ідеаліста, що вірить у людину й Бога, у вище призначення людини й Божий промисел у всьому, що має місце у світі. Людина на мить представляється лялькою. В мене виникало відчуття, що з-за спини оповідача-бойовика якоїсь непевної миті з'явиться Гліб Подольський, аби повідомити читачеві, що війна і бойовик у цьому творі реальні, людська кров і руїни — цілком реальні, а от усіх інших персонажів він вирізав із картону і смикає за дроти, влаштувавши перед читачем модерний вертеп у нових і неможливих, здавалося б, декораціях. Пояснення цьому можна почути в *motto*, що його автор узяв із Карла Ясперса, авторитетного ще зовсім донедавна мислителя-екзистенціаліста: «Велика турбота сучасності: світом

опановує страхітливе забуття. Нечувані страждання витерплено. Живий радіє життям. Він викреслює те, що було, хоч би воно й невідступно гнітило його нерви. Душа не сприйняла потворного. Мертвих більше нема. Хоровод життя прагне зімкнутися знов і кружляє далі». В цих словах К.Ясперса присутня амбівалентність, яка своєю чергою позначає реальне людське життя після страшної трагедії світової війни. А про мову художніх творів Костецького, зокрема, й цього роману мають писати фахівці, дивно, що їх не цікавить лінгвістичний феномен письменника. Мова Костецького — це не просто «скрипниківка» в поступально-наступальних діях, це — пишний і самодостатній бароковий ансамбль, створюваний не одним поколінням українських книжників, і вивершений у всій своїй досконалій вибагливості зусиллями саме цього письменника. Мова в нього не лише матеріял, але на правду жива істота, яка живе й розвивається, радіє й сумує, виявляє себе в усій можливій повноті та різнобарв'ї живого.

Щось є у цьому романі питома гоголівське; оце перетинання світів, дифузне змішування їх кольорів і смаків; відсутність страху перед смертю, що диктується не так ідеологічним фанатизмом, як значно потужнішим усвідомленням остаточної правди, яка полягає в тому, що колишні вороги у підсумку ворогами не будуть, натомість сидітимуть разом і спостерігатимуть за хмарками внизу під ними, розповідаючи один одному неймовірні історії: «Німецький вояк, мій колишній убивця, вбитий своєю чергою на початку року 1945 під Кюстріном, навідує мене особливо часто. Ми любимо вдвох дивитися на небо, згори вниз, на величезне, але замкнене повітряне море під нами і стежити заблукані на його просторах хмарки. Ми, він і я, знаємо про ці хмарки багато цікавих речей, і розповідати про них один одному справляє нам велику й щирю приємність».

У романі, хай навіть і незавершеному, але все-таки романі, впадає в око незначна кількість персонажів. Цей феномен має своє цілком об'єктивне пояснення. Основну вагу ідейно-естетичного навантаження бере на себе головний персонаж,

бойовик-бандерівець на псевдо Андрій. Будучи персонажем цілком експресіоністичним, він не описує й не рефлексує у звичному для реалізму розумінні, а творить або перестворює світ, черпаючи всі складові цього творення зсередини, зі свого ества, свого одноразового розуміння цього світу, але це розуміння водночас виглядає універсальним, дотичним до багатьох. Іноді він занурюється у власне дитинство й звідти видобуває свідчення не лише власної ідентичності, але й причини, наслідками яких є велика й кривава війна в середині ХХ століття. Одна з таких пригаданих оповідачем історій умовно може бути означена як «боротьба за прапор». Синьо-жовтий прапор, вивішений хлопчаком над церквою, є алегоричним свідченням віковичних прагнень галичан до свободи й власної держави. Всі інші епізодичні персонажі, що трапляються на його дорозі, або, знов-таки, лише виринають із глибин його пам'яті, виступають лише алегоріями й функціями, але іноді досить вагомими. Так, приміром, привітна молодиця, яка зустрілась оповідачеві та його супутниці Ірені в селі на Черкащині, є алегоричним утіленням радянського українства. Вона добре володіє глибинною українською мовою, але при цьому вразила двох галичан вітальною формулою «Дай дяді здрастуй», перейнятою від русифікаторів. Цю формулу-покруч пізніше неодноразово з іронічним і навіть саркастичним підтекстом вживатиме Ірена у відповідних до того ситуаціях. Загалом, попри присвяту С.Бандері, що налаштовує на сприйняття національної трагічної героїки, в першій частині роману не бракує сцен і навіть цілих панорам, які постають відверто викривленими, деформованими, тобто, підданими згубній дії гротеску. Й це, зрештою, теж очікувано, якщо читач розуміє етичні установки письменника І.Костецького, які цілком відповідають поетиці європейського експресіонізму. Петро Вишневецький, колишній офіцер більшовицької армії, досить легко пристає «до програми» ОУН і надалі виглядає чи не яскравішим оборонцем незалежної України, ніж сам Андрій та його спільники з Галичини. Ясно, що письменник уводить і розвиває мотив соборності. Крім того, показує

ючи, як легко й невимушено українці центральної України звільняються від більшовицького намулу, відкриваючи в самих собі свою автентичність і справжність.

Війна — це окремий аспект роману. Вона не представлена в усій своїй звичній «красі». Попри навіть те, що герої-оповідачі і отримують в спину німецьку кулю, а його колега Ірена буде закатована на його очах у підвалах гестапо. Війна виявляє особливості світового устрою в середині ХХ століття, війна також виявляє сутність людей — не так, можливо, окремих індивідів, як представників організацій (комуністи, нацисти, ОУН) і цілих народів (українці, німці, румуни, італійці, антигітлерівська коаліція). Війна провокує вихід на кін своєрідної та вельми специфічної «групи акторів» у вигляді коляборантів у новій адміністрації міста Б. У цьому ж місті відбувається концерт з нагоди захоплення німцями Києва, й цей концерт має всі ознаки й прикмети чисто інfernального дійства, хоча автор і не залучає до цього містичні сили; з цим «акторським» завданням успішно впорались і звичайні колишні радянські актори, музиканти й співаки за активної підтримки з боку публіки в залі. Виникає деяке враження, що багато сцен у романі не є остаточно вивершеними й потребували, на думку автора, доопрацювання в певних напрямках. Можливо, через це він і не оприлюднював роман навіть у обсязі завершеної першої частини, маючи бажання й розуміючи необхідність подальшого концептуальнішого прописування багатьох його місць.

Цей роман є українським за духом, і водночас, він є європейським. Приблизно так у нашій прозі міг писати лише Домонтович, стверджуючи своїми інтелектуально-експресіоністичними повістями європейськість українського духу та інтелекту. Але, врешті-решт, і Домонтович писав відмінно від І.Костецького, бо повісті Домонтовича не ввібрали в себе великої війни середини ХХ століття. Натомість художня проза Костецького (а можливо, і вся його культурницька діяльність) природнім і безпосереднім чином пов'язана саме з цією європейсько-українською трагедією. Костецький привніс не-

знищений дух гуманізму в депресивну й оскаржену загальнолюдську ситуацію. Він писав так, ніби німці й не знищували українські міста і села, ніби сам він не був на примусових роботах у Бохумі. Після 1945-го року він зміг укотре побачити в німцях людей. Так само з поляками, мадярами, румунами й іншими, яких ніколи не бракувало в нашій історії. Можливо, він так і не зміг подарувати деякі речі американцям і британцям, але це не заважало йому мати епістолярне взаємнення з Езрою Павндом і Томасом Еліотом. Велика війна не заважала І.Костецькому залишатись опісля її завершення людиною й пропагувати життя. Життя напrawdę мало тривати й воно тривало. Тому-то письменник так щиро обурювався у листах до Ю.Лавріненка діяльністю представників Нью-Йоркської групи, які сліпо й часто бездарно копіювали песимістичний стиль західного екзистенціалізму та абсурдизму з їх неодмінною пропагандою суїцидального мислення й асоціальної поведінки. І.Костецький волів залишатись на боці життя. А його протагоніст-оповідач із роману «Мертвих більше нема» після своєї загибелі спокійно товаришує зі своїм убивцею. Чи йдеться лише про християнське замирення й прощення? Можливо. Але, швидше за все, Костецький виходить із конечности і доцільности світоустрою, — життя, попри все, повинно тривати далі, а живі, маючи досвід мертвих, мусять неодмінно порозумітися: «Воно було приблизно таке: кожен повинен будувати і повинен любити своє дочасне життя. За таємницею смерти криється велика ясність рівноваги, і наша віра переконує нас у тому, що сума наших поодиноких, нехай і увінчаних умиранням, хотінь являє собою отой величезний творчий здобуток для Бога, що й визначає для Нього єдиний глузд у сотворенні світу сього. Не повставаймо ж проти Його благословенної волі, робімо кожен своє життя на найбільшій межі реальности, а далі... а далі видно буде». Мертвих більше нема.

14 — 17 травня 2011 р.

НА БОЦІ СВІТЛА І ДОБРА

(Декілька слів про Олеся Ульяненка)

Ми тіні власного життя, ми порожнеча,
що не захотіла стати кимось, ми невідомість
у великій країні, де ніколи не було закону.

Олесь Ульяненко. «Син тіні»

Офіційні читачі Олеся Ульяненка (є і такі: критики, оглядачі сайтів, глянцевих журналів, а від початку 2009-го року — ще й чиновники-цензори із Комісії з питань захисту суспільної моралі) зазвичай демонструють своє активне несприйняття творів сього письменника, водночас із видимим задоволенням порпаючись у найбільш відразливих (на їх погляд) чи пак, у доволі пікантних сценах, у яких така штука, приміром, як секс, постає у своєму природньому освітленні, зітканому із запахів і кольорів, від яких неабияк потерпає міщанська мораль. Звідси й звинувачення першорядного твору Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» у порнографічності. Сподіваюся, письменникові не бракуватиме у майбутньому й іншого читача — вдумливого, серйозного й вихованого на традиціях модерної української та світової літератури. Власне, задля такого читача письменник і продовжував працювати в часи девальвації будь-яких цінностей, у часи відсутності перспектив і надій. Візьму на себе також відповідальність стверджувати, що Ульяненко — письменник, без перебільшення, унікальний (навіть беручи до уваги контекст відомих мені перекладів із сучасної світової прози). Принаймні, мені досі не пощастило зустріти його епігонів. А такі мали б неодмінно з'явитися, враховуючи резонанс, який викликали деякі його твори. Відсутність епігонів Ульяненка пояснюється, можливо тим, що не лише складно копіювати стильову манеру письменника, — неможливо передовсім підробити його

індивідуальне переживання світу, життя і смерти, любови й ненависти, — тих речей, із яких лише й виникає повноцінний цілісний образ автора. Навіть манеру його звичайного побутового споглядання життя копіювати немає жодного сенсу, як і можливості, — надто яскравим є першозразок, занадто багато у ньому болю, — не кіношного й вигаданого, а *білого й справжнього*, сплаченого власним життям і стражданням; за такого розкладу біль неможливо трансформувати в товар, а відтак розпочати торгівлю.

У певному сенсі, письменник Ульяновко продовжував художньо зростати впродовж усього свого життя, хоча дехто і досі наївно вважає, що вище за «Сталінку» йому не вдалося піднятися. Зрештою, як це не печально, більшість начитаних людей у цій країні нічого, крім «Сталінки», і не читали. Дехто, завдяки чиновникам від моралі, нарешті почув про забронену в 2009-му році «Жінку його мрії». Цей письменник зовсім розповідає про пекло — пекло нашого минулого («Звідки знаття тендітній дівчині, що виросла вона не під прозорим і легким, прохолодним і ніжним дахом якоїсь Ніцци чи Кання, а під дахом тюремним, дахом країни, де преса, вся поголовно, вирішувала, чи підвищувати тюремний бюджет, чи задовольняти сексуальні потреби арештантів, а може, їх легше, — як у сімнадцятому, тридцять восьмому, п'ятдесят третьому — розстрілювати, вішати і закопувати, як останнє падло. Звідки кому знаття, що начитавшись Монтеня, країна не перестала бути феодальною вотчиною»), та, що вагоміше, — пекло майбутнього («... бо на зміну блатності із заточками, ножами, прийшли інші, трохи вихованіші, трохи розумніші, трохи страшніші»); його персонажі найчастіше й перебувають саме «в цьому комфортабельному, інспірованому людьми пеклі».

Ульяненко не пропонує простого читання на рівні сюжету. Його твори здебільшого є безсюжетними. І це багатьох дратує, — ніби й не було в українській прозі естетичного чистилища 1920-х років, упродовж яких сюжетність була цілком справедливо піддана ревізії й сумніву навіть таким письменником як Валер'ян Підмогильний, не говорячи вже

про формалістів-новаторів із ВАПЛІТЕ й «Нової Генерації». Зрештою, про що говорити, якщо до сьогодні фактично ніхто не зауважує присутності в нашій літературі потужної обоїми письменників-експресіоністів, чію справу впевнено та з розумінням предмету продовжував прозаїк Олесь Ульяненко. Персонажі Ульяненка є анітрохи нереалістичні, чим і знетямлюють та знесилюють читача, вихованого передовсім на сучасному сюжетному примітиві, — як російського, так і вітчизняного вже розливу. Здебільшого його герої є фігурами підкреслено алегоричними; до того ж, із помітним символічним шлейфом, що тягне за собою клуби різноманітних асоціацій — від біблійних до власне артефактів нашого не-веселого часу. Герої Ульяненка в жодному разі не індивідуалізовані, — най читача не введуть ув оману навіть розлогі портретні характеристики, що іноді розкручуються впродовж усього твору подібно спіралі, як це можна спостерігати на прикладі вурки Седого з однойменної повісти. Втім, якоїсь фінальної миті куля розвалює череп піддослідного, і санітари вантажать тіло на катафалк. Цим усе і завершується. Власне, цим завершується найголовніше, бо центральною проблемою творчости письменника є *метафізична природа зла*. Сам письменник не обмежується лише роллю дослідника-каталогізатора. Він виступає заледве не екзорцистом, приборкувачем і винищувачем зла; хоча би епізодично він зменшує його присутність у нашому світі (шкода, що сього очевидного факту не зауважили чиновники від моралі); саме тому чергове хамство Седого, якому «хоч трава не рости, йому байдуже», нарешті не минається й на передостанній сторінці книги з'являється куля, призначена саме йому, як носієві питомо інфернальних цінностей. І в цьому *позиція автора*: якщо навіть зло неможливо перемогти остаточно, то його неодмінно треба карати, позбавляючи комфорту та непомірних амбіцій.

Персонажі Ульяненка — не є типи, це, радше, емблематичні субстанції, що походять із Середньовіччя, і які через бароко дійшли аж до наших часів. Більшість із них навіть не мають імен, утворюючи фактурний і відчутний на дотик і

смак, але все-таки натовп: нігери, араби, малолітні злочинці й старші вурки, безпритульні, алкоголіки і наркомани, безбарвні шльондри й пещені курви з заможних родин, — їх багато, — їм ім'я леґіон. Ульянєнкові, як експресіоністові, ходить не про типове, що повністю належить своєму короткому часові, а про масштабне й метафізично вкорінєне, в осерді якого людська самотність і неможливість її подолати — незалежно від способу виробництва, пануючих форм власности на те виробництво й інших соціяльних прикмет. Він із легкістю зводить на одній помийниці дітей мільйонерів і вурок, за плечима яких численні «ходки». Хтось мовить із цього приводу, що так у житті, мовляв, не буває. Але ж мова не про життя, а про художній текст, якому самої лише типізації, аби пояснити сучасне безумство світу, вже недостатньо. З героями художньої прози Ульянєнка пов'язана передовсім проблема щастя, себто — його неможливість чи пак, недосяжність. Позаяк, людина — істота дивна та не виправна: у своєму устремлінні до щастя вона, тим не менше, робить усе, аби щастя своє унеможливити і якнайшвидше зіпсувати собі життя. «Сидячи на лавці, зачовганої до лакового блиску тисячами задниць, я думав, чітко, прозоро: а чи змінив би я світ, аби це виявилось можливим; і як би я його змінив, аби це було суттєво необхідним. А для чого? Який сенс? Людина все одно віднайде помийницю і назве це щастям», — такими є підсумкові рефлексії героя-оповідача з роману «Гам, де Південь», того героя, якому пощастило вижити в умовах наголошено інфернальних, несумісних із самим поняттям життя. Не випадково смисловим та емоційним епіцентром хронотопу в цьому романі є занедбаний цвинтар Аляуди. Події відбуваються в невеличкому південному місті, що нагадує резервацію, в якій пересічні порядні люди віддані на поталу різноманітним злочинцям. Але всі найтонші сюжетні нитки в'яжуться тугим вузлом на занедбаному цвинтарі, на якому панують неповнолітні, від восьми до дванадцяти років, злочинці. Вони п'ють алкоголь, уживають морфій, палять траву, гвалтують, принижують і навіть убивають. Так виглядає май-

бутне. Іншого майбутнього це південне містечко не матиме. У цьому сенсі О.Ульяненко є одним із найпоказовіших *речників апокаліпси* в сучасній українській прозі. Злочинний світ упевнено вибудовує свою вертикаль, усмоктуючи в свої тенета не лише запрограмованих на таке життя, але й дітей із порядних родин, як от, наприклад, Ірка Уварова, донька полковника, дівчинка, яка читає на мент зустрічі з нею оповідача, античного письменника Апулея. Начитана дівчинка починає своє взаємнення із злочинцями й завершує тим, що сідає на голку. Насамкінець її ще й обіллють кислотою. Якби йшлося лише про певну соціальну нішу, субкультуру, то можна було б і не помітити цих героїв. Але в романі таке життя дісталось цілому місту. Рольовий розподіл досить простий: є лише жертви й кати, третього шляху немає. Власне, здається, що й виходу для героїв немає — хіба що на цвинтар. Але письменник знаходить вихід. Подавши найбагатшу палітру негідників, збоченців і злочинців (увесь неодмінний почет диявола), він все-таки, доволі елегантно рятує головного героя. Все дуже просто, але не банально: героя рятує кохання. Кохання, яке для молодого злочинця спочатку є лише тваринною хіттю, але поступово щось змінюється: «Скільки разів треба цілувати жінку, щоб зрозуміти, що вона тобі не належатиме ніколи, як і ти їй: в цьому є найкраща отрута життя». Людина, змістом життя якої є лише злочин, змінюється аж такою мірою, що починає мислити Бога й відчуває, що це не його життя: «Світ, в якому ми існували, відвернувся від Бога, а ми, всі люди, шукали Його присутність у всьому: у снах, у людях, що тлумачили ті сни, шукали у любові. І окрім любові з розсунутими ногами на ті часи нічого іншого не було. Була ще вулиця, на яку ти повинен вийти — жити і померти на ній; наприкінці, на середині, на початку... Так, потім мені снився сон, але я його не пам'ятав. Я лише прокинувся і фізично побачив, як життя витікає цими широкими теплими південними вулицями кудись у прірву. Так у мене вперше заболіло серце... Після цього про мене почали говорити, що я втратив нюх. Я вештався вічно сонним містом, просиджував у дешевих га-

дючниках, і вона, наче міраж, йшла за мною. Я не називав це природним словом, воно мені було ні до чого, це природне слово — кохання. Це був лише дотик, це було лише наближення... Чи побачиш його очима, чи побачиш його серцем, чи побачиш розумом?.. Все це так складно, коли молодий...».

Так героя рятує його кохання. Бо кохання змушує думати й повертає людині людські почуття й відчуття причетності до чогось більшого, аніж є сама людина. І саме в цьому я бачу високий гуманізм письменника Олесь Ульяненко. Помийниця замість щастя; помийниця, ототожнена із життям, — координати, в яких перебувають не лише персонажі Ульяненка. Напевно, усе складніше. Кордоцентризм, філософія життя, дегуманізація мистецтва, утопія, формалізм, абсурдний бунт, а поза тим — непереможне бажання жити й бути щасливими, — це іманентність людської природи, загострена та наголошена поступом цивілізації. Дисонанс, що викрещує іскру, іскра породить вогнище — ось те мінімальне знання про життя, яким володіє письменник; це та невідпorna істина, яку він невтомно пакує в художні твори, видаючи їх за всього-на-всього літературу, тоді як насправді маємо справу з майже суцільним сакральним текстом. Який уже у найближчому майбутньому хтось просвітлений і мінімально добрий неодмінно поділить на книги, розділи та абзаци. І нарече це письмо *книгами* нашого з вами *буття* на межі теперішніх тисячоліть.

Підіймаючи на поверхню життя увесь жах непристосованої людської особистості, письменник виступає одночасно пророком і месією-провідником, героєм-розвідником і месником-самогубцею. Реальність не може бути прекрасною, за крок від Хрещатика — бруд і жах, у льосі людської свідомості — чорнота і нищість прірви, яку хтось неодмінно повинен нагодувати. Колись цим займались Гр. Тютюнник і В.Стус, і їх твори кривавлять донині; в нашому часі цим займався Олесь Ульяненко й непідробний біль скрапує з його сторінок дотепер. Навряд чи за це хтось подякує, але чесні письменники і надалі робитимуть свою справу — чи то з терапевтичною

метою, чи то з хірургічною — у кожного з нас своє розуміння речей і процесів; творчість чи радше, життєдіяльність Ульяненко вперто доводить, що література ще може бути, а людина і поготів, — і може, й повинна лишатись людиною, — навіть опісля того, як інфернальний *хтось* усе обернув на ліберально-демократичний карнавал симулякрів, підмінивши й живу людину манекеном у супермаркеті. Поза сумнівом, навіть остання мить людства буде кимось ретельно зафільмована, і ті кадри будуть дивитись у пеклі як звичайну, хоча і останню людську комедію. «Аби жити в теперішньому паризькому суспільстві, — писав у травні 1967-го року Жан-Люк Годар, — ми змушені до певної міри бути в тому чи іншому сенсі повіями, або, знов-таки, жити за законами, які нагадують закони проституції». А вже за рік був травень 1968-го, коли молодь, ніби почувши його слова, повстала супроти ситуації в тодішній Франції. Втім, виграла в підсумку знову банкіри. Подальші понад сорок років розвитку людства анітрохи не пом'якшили некомфортні відчуття славетного кінорежисера; навпаки, часи стають усе більш убогими та нещадними. Останні вісті, наприклад, від Олеся Ульяненка досить сумні за змістом і не менш несподівані за формою. Мова про останній його роман «Перли і свині», надрукований у «Кур'єру Кривбасу» наприкінці 2010-го року.

Ульяненко, як правдивий експресіоніст, тривалий час лякав нас деформованою суспільною сутністю, подаючи відверто гротескні образи й інші ніби-то потворні винятки, а насправді, — виключно узагальнені явища та чітко схоплені ним тенденції, які мали місце в житті українського суспільства 1980-х — 2000-х років. Нарешті, в останньому своєму романі він дійшов до логічного для експресіоніста жанру алегоричного роману. В назві твору закладена концептуальна, ґрунтована на Святому Письмі, антитеза: *перли і свині*. Виникає образ свиней. З перлами все більш-менш ясно (ними є загальнолюдські цінності), але для чого письменникові свині? Показати історію свинства, не показавши свиней у їх натуральному вигляді. Тобто, використати свиню, як при-

йом. Яким уперше скористався Микола Хвильовий. Надам йому слово: «А про свиню я так нічого й не сказав. І не скажу. Свиня для того: «підложити свиню», не сказати про свиню — це прийом». Маємо алегоричне узагальнення, а у підсумку вимальовується *умовна історія свинства*. (Не пов'язана жорстко не лише із конкретним хронотопом, але навіть із нашим звичним і природнім виміром існування. Історія свинства пов'язана виключно зі свинями, тобто — з людьми та їх звичками). Лише в одному реченні звучать слова, винесені в назву цього роману: «Мені кортіло нагадати про Спасителя, але вважав це богохульством або метанням перлів перед свинями. Хоча я відчував себе не меншим хрюнділем. Я молив Бога, щоб це божевілля скінчилося». Я знову і знову перечитую цих кілька коротких речень і остаточно переконуюсь, що вони вагоміші за доробки багатьох сучасних письменників разом узятих. Не говорячи вже про *євангелічний дух*, яким виповнені ці одкровення нашого письменника-самітника, письменника-ізгоя.

Алегоричний зоопарк від Олеся Ульяненка включає переважно істот, які в природі давно уже вимерли. Але поводяться вони, як люди, а люди поводяться значно гірше за свиней. До того ж, перша (непропорційно найбільша за обсягом) глава показує саме діяльність людей. А, власне, появу й масштабну розбудову тоталітарної бізнес-секти в столиці сучасної України. Секта, як усі знають, існувала насправді (на час написання роману будучи активно підтримуваною столичною верхівкою). Найгірше, що все це відбувалося на очах киян, найвищих державних чиновників і спецслужб — і нікому це було не цікаво. Письменник передбачив падіння секти разом із її всемогутнім гуру Абрахамом Лі. Але в останньому реченні роману знову з'явилася людина, яка пропонує пожертвувати на релігійні справи: «Йдуть дощі, і дерева стоять по коліна у воді. А ще перед моїми вікнами стоїть чорношкірий у сутані з коробкою на грудях і табличкою: «Пожертвуйте на храм Кришни». А так ідуть дощі». Тобто, справа Абрахама Лі, справа всіх наперсників світу, живе собі далі.

Продуктивність і виправданість алегоричного романного дискурсу О.Ульяненка сьогодні зрозуміла, як можливо, ніколи раніше. Політики, дорвавшись до влади перетворюються на свиней, і лише повернувшись до опозиційного статусу, набувають хоча б мінімальної людської подобі; зокрема, знов апелюють до людей, приховують набуті статки, скромнішою стає їх поведінка тощо. Й люди знову, і знов наступають на давні граблі, не маючи, як видається, іншого виходу.

Роман «Перли і свині» провокує інтелектуальними й чуттєвими рисами прочитати його, як антиутопію, — настільки неймовірними у своїй жорстокій безглуздісті виглядають події, частково винесені в незнаний нам хронотоп — власне, не в інші часи і краї, а до *іншого виміру*, який існує паралельно з тим, у якому мешкає та просувається своєю кривавою історією відоме нам людство. Але це не зовсім так. Антиутопія — це коли автор показує дорогу, якою не можна йти; це — ніби розвідка боєм, яка все з'ясовує. Класичні антиутопії були покликані попередити суспільство про майбутню небезпеку, яка вже зароджувалась у надрах суспільного життя, й письменники чи не першими поруч із філософами помічали небезпеки соціально-політичного й техногенного кшталту. «Перли і свині», за жанром, не є чистою антиутопією. Бо письменник, значною мірою, показує читачеві шлях, яким ми уже пройшли, а питання нашого майбутнього по суті залишив відкритим, сповістивши лише про початок Третьої світової війни на початку 2013-го року, та, показавши, зокрема, як «радянська ракета, вірніше, колишня ракета СС-20, що нині невідомо кому належала, піднялася з обнульованого простору і, вібруючи, усім своїм зеленим богохульним тілом, кинула невиразну полудневу тінь на нудно дрімаючу Європу, пролетіла і врзалася в Ейфелеву вежу, що у Парижі». Все це дійство можна спостерігати на великих моніторах (читач при цьому, безперечно, пригадає атаку Аль Каїди на вежі-близнюки на Мангеттені у Нью-Йорку 11 вересня 2001-го року) в офісі інформаційної агенції, як це і робить герой-оповідач Лісовські, або біля будь-якого іншого монітору. Світ, як шоу-простір, як

шоу-програма, — давно уже вийшов за межі скільки-небудь уявної пристойности. Навіть смерть — нікого уже не вражає, про що свого часу першим написав Бодріяр. Скоригувавши, тим самим, думки, які виникали одразу після Другої світової: мовляв, чи можлива поезія після концтаборів? Поезія, як виявилось, нікому не заважає, життя триває, і це природньо. Але людство на сьогодні тотально відучене шанувати смерть. Шоу-бізнес вітає лише життя, і лише на тому його етапі, коли його можна визискувати, активно експлуатуючи здоров'я, молодість і красу (ці три параметри давно вже об'єднані поняттям сексуальности, і лише сексуальність надається до продажу). Утім, видиво початку Третьої світової дещо приголомшує навіть господарів світу; ліберальний світ супермаркетів ризикує лишитись, наприклад, електрики, і сього вже достатньо, аби посіяти цілковитий хаос у будь-якій сучасній бізнес-імперії: «Дивлячись на запітнілі, кольору червоного пластику, потилиці, на монітор з рідких кристалів, я несподівано відчув полегкість, наче відтяло нездоровий орган; я спостерігав за напруженими потилицями тридцяти членів ради мультимедійних директорів, які з'їхалися з усього світу, на їхні вибалушені зеньки, котрі спостерігали за німим монітором і роздובаною, як клешня омара, паризькою знаменитою вежею. Всі розуміли, що це початок кінця, що наступила несподівана розв'язка, як було й одинадцятого вересня».

Експозиція роману є короткою й цілковито вичерпною, нічого, на позір, нового, — лише жорстка констатація світової та вітчизняної плачевної ситуації: «Вже більше як півстоліття західним і почасти східним світом правили корпорації. Вони і визначали рівень океану, рівень населення, рівень податків; прихід одного президента та усунення іншого; без корпорації не підіймався холестерин у вашій крові, а сперматозоїди лишалися безплідними. Гроші та нерухомість перетворилися у чітке мірило влади, як і належить. Іншого від нашого світу і не очікувалося. Як людський мозок жалюгідно не встигав за комп'ютерними вишуканими програмами, так і влада вже не керувала нічим, а попала під тотальний прес машини, що

століття тому сама ж і виготувала: від простої гумки до високосконалої системи управління людьми. Влада президента, інституція президента виявилися безсилими проти своєї ж системи, проти свого дітища; вони, як універсальний маніпулятор, брикливо викидали недолугих чоловічків з їхніх тронів, й у третьому тисячолітті їхні верхотури більше нагадували електричні стільці, звідки швидко, наче в анімаційному фільмі, відкривалися нові горизонти, інша земля, інший світ, до якого належало й людство».

Герой-оповідач, якого нам рекомендують як Лісовські, за цих умов є доволі спокійний, в міру скептичний і втомлений цивілізаційним безумом. Це через його свідомість читач сприймає художній світ роману «Перли і свині». Сподоглядання на моніторі перших кадрів Третьої світової викликає в героя бажання «сісти в машину і поїхати додому — в прохолоду самотності і торжество цивілізації». З вікна авта він спостерігає людей на київських вулицях: «Люди, на превеликий мій жаль, не виправдали моїх фантазій, моїх зачасних думок: вони висіли темними гронами на вулицях, наче після полудневої аргентинської сієсти, перед моніторами, перед глибокими виходами з підземних кав'ярень, невимовно дорогих і модних; у жінок палали очі, вони прямо з пляшок пили слабоалкогольні напої, шепотілися, томно зачочуючи очі. Схилялося до вечора. Темрява, як наче хто розмазував фарбу ганчіркою, поволі ховала людей у напівтіні. Напівтіні зв'язувалися по мобільниках з Парижем, Сполученими Штатами й істерично кричали щось у темряву на незрозумілій каркаючій мові параноїків». Ще раз нагадую: це люди, яким «пощастило» дожити до початку Третьої світової. Спостерігаючи за ними, Лісовські вирішив поїхати в свій замський будинок; збуджений міський мурашник не надихає, йому багнеться спокою й тиші, самотність у замському будинку представляється як неабияка розкіш. Самотність у його випадку є невід'ємною складовою печально-світлих спогадів: «Було приємно думати про затишок самотності у домі. Там, за кілька кілометрів, жила моя печаль, як вирок суду над убив-

цею. І я впевнено повертався туди, маючи надію, що лишуся у тому світі до кінця своїх днів».

Лісовські рефлексує про сучасність і несподівано починає розгортати масштабну картину свого життя і життя країни. Принаймні столичне життя. Лише якихось десять-дванадцять років, але яких! Це були ті роки, упродовж яких країна радикально змінила соціальну орієнтацію. Історія оповідача, як і нинішнього голови його корпорації, Мусія, з яким він товаришує зі школи, виявилася безпосередньо пов'язаною з кримінальною історією відомого міжнародного авантюриста Абрахама Лі, який під виглядом релігійної організації створив у Києві потужну бізнес-імперію. Олесь Ульяненко в останньому романі, як і раніше, не шкодує фарб для зображення морального занепаду своєї країни. Можна, звичайно, по-різному до цього ставитись, але у відвертості, чесності та сміливості — йому не відмовиш: «Почалися довгі кілометри, довгі роки перегонів, з яких вириватися спочатку самому не хотілося, а далі вже було нікуди. До 2013 року все було затиснуте у тісні лешата Абрахама Лі. До 2013 року місто затихло, наче перестало заповнюватися новими проектами кидалова, убивств і шантажу; містом правили дивні звуки і дивні люди з прибацаними ідеями і божевільними плакатами. Видавалося, що вже ніхто нічого не перемінить: ані корупцію влади, ані дегенеративний народ, ані щасливих закликів до менш щасливого майбутнього, якщо прикинути на око, скільки тисяч років воно відділяє розум від кошмару. Нас це влаштовувало. Суспільство нарешті заткнулося». Алегоризм роману є настільки прозорим і доступним, що текст буквально починає апелювати до жанрового уточнення в напрямку роману-памфлету. Зрештою, основні ракурси й рамки саме цього жанру спостерігаються з перших сторінок твору, на яких кияни спокійно спостерігають за початком Третьої світової в січні 2013-го року. В романі безліч саркастичних реплік, які сприймаються читачем сливе метафізично, принаймні з неодмінним етичним підтекстом.

Закінчується роман постскриптомом, із якого можна зрозуміти, що життя триватиме й після Третьої світової. Люд-

ству не вперше відновлюватися після масштабних злочинів політиків і банкірів; життя є суттєво обпаленим і понівеченим, але все-таки, має рішучу інтенцію до відродження: «У мене офіс на Хрещатику. Європа задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко набирала темпи. З вікна офісу я часто бачу зеленооку дівчину, красуню, копію Рити, і я, сивіючий чоловік, весь час збираюся гукнути її і розпитати про... Надії мало. Але лишається лише вона». А останнє речення роману представляє собою неймовірно сумну і об'ємну коду не лише конкретного твору, але і всього життя письменника. Її невідступний сум полягає, передовсім, у виразно автобіографічному звучанні: «Зеленоока дівчина ніяк не зупиниться біля моїх дверей». Сьогодні цю фразу неможливо підкорегувати — ані у тексті видрукуваного роману, ані в житті письменника, який тут же, поруч, лишив ще таке от речення: «На тому кінці нас жде світло». Про це *світло* «на іншому боці» письменник залишив чимало свідчень упродовж усієї творчості, від «Богемної рапсодії», либонь, починаючи. До речі, концепт світла, як сподівання на ліпше у інших незнаних світах, є емоційними та смисловими рамками роману. Бо першими двома реченнями в романі є такі: «*Ми замикаємося в собі, як у чорній могилі. Ніхто не зупинить, бо на тому кінці нас чекає світло*». Ці два речення автор, мабуть, не випадково виділив курсивом. Олесь Ульяненко у своїй творчості завжди виступав проти темряви.

ЗАБОРОНЕНА ПРАВДА

(Ситуація українського письменника в 2009-му році)

Чи не тут сто років тому урядовав гоголівський
Земляника? Сьогодні, через сто років,
Гоголь все ще перечитується як сучасник.
В.Домонтович. «Без ґрунту»

Нам треба чесно наразі визнати: урядники, що про них писав геніяльний Гоголь, і сьогодні не без успіху продовжують свою діяльність у нашій країні. І найжахливіший аспект їхньої діяльності — це успішне нищення національної культури. Втім, писати про них, очевидно, *уже не можна*. Власне, саме вони й вирішують, що нам із вами писати та в який спосіб боронити зацьковану ними сучасну українську людину. Прикро про це говорити, але неабияку роль у цьому процесі відіграють так звані українські інтелектуали, які вже років п'ятнадцять жирують на заокеанських грантах (а у випадку із заборонаю книги О.Ульяненка мовчать або навіть цинічно кумкають про спляновану піяр-акцію) і, звісно, гоголівські чиновники від духовності. Наразі мова піде про цей кричущий випадок із Олесем Ульяненком, але не про художні досягнення та прорахунки мистця, а про колючу і заборонену правду, яку він жорстко й нещадно втиснув до свого роману «Жінка його мрії».

Олесь Ульяненко — письменник у сучасній українській літературі, м'яко кажучи, неординарний. Таких, як він, — маю на увазі, аж настільки таких, як він, — у нас більше немає. «Олесь Ульяненко — письменник, до якого вперто липнуть одіозні чутки, спровоковані його усамітненістю, — писав про нього Михайло Бриних. — Побутова й творча екстрема Ульяненка настільки дисгармонуює з усталеним іміджем інтелектуала, що часто викликає спротив і нестравлювання з боку сучасного літературного середовища. Жорстка метафо-

рика його романів і експресивний спосіб мислення можуть дратувати й обурювати. Його правда — завжди нищівна. Про нього писали, як про “бомжа” і “чорнушника”. Одна пенсіонерка знепритомніла в електричці, читаючи його “Сталінку”. Інша пенсіонерка дякувала за відвертість і казала, що не пошкодує пенсії для передплати тих видань, де мають публікуватися його нові твори»¹.

«Я завжди був лояльний до держави. Можливо, мої конфлікти з Україною ще попереду. Держава в мені зацікавлена, як і я в ній»², — говорив Олесь Ульяненко, виявляючи власний профетизм, в одному інтерв'ю далекого 1999-го року, і — як у воду дивився — це з приводу майбутніх конфліктів, як розумієте. На щастя, теперішній конфлікт у письменника не з Україною, а лише з купкою зарозумілих чиновників, так званих «слуг народу», які забули, хто їх годує. Власне, рецепція книг сього письменника ніколи не була однорідною — навіть у колі так званих інтелектуалів, і ніколи однотайною вже не буде. І це, мабуть, добре. Досить уже колгоспів, свобода передбачає множинність, яку гарантує вільний усвідомлений вибір. Свобода передбачає також неабияку відповідальність за згаданий вибір. Десь у цих координатах і починаються кордони психологічної Європи, яку на місцевих теренах так палко пропагували Панько Куліш, Микола Хвильовий, Микола Зеров і багато інших розумних і чесних людей, і до якої ми ніби-то рухаємось чи пак аж надто повільно рачкуємо, забуваючи, що правдива Європа знаходиться не у брезклій бюргерській зоні Шенгену, а у нас під ногами та в нашій власній свідомості.

Якщо на появу книг Олесь Ульяненка вітчизняні критики ще якось реагують (хоча, все ‘дно — доволі мляво, яскравий приклад — рецензії на роман «Серафима»), то один із найкращих його романів останніх років, надрукований у «Кур'єрі Кривбасу», залишився заледве поміченим нашою

1 Див.: *Ульяненко О.* «Наша сучасна еліта, яка не володіє ані думами, ані майном, приречена зчиняти бурю в склянці горілки»: Інтерв'ю з Михайлом Бринихом // *Кур'єр Кривбасу.* — 1999. — № 118 (жовтень). — С. 144.

2 *Там само.* — С. 146.

публікою, зокрема, й літературною критикою. А шкода, роман того вартий. Роман «Жінка його мрії» було завершено 21 травня 2006-го року, а за рік, у травні 2007-го, надруковано в «Кур'єрі Кривбасу». Ця публікація, очевидно, лишилася поза увагою деяких зацікавлених осіб, і журнал кількістю дві тисячі примірників спокійно потрапив до читача. Це роман про нову Україну, про *країну без Кучми*, про столичні реалії одразу після помаранчевої революції. Час романних подій — рання весна, яка за погодними умовами більше нагадує зиму: мокрий сніг, тумани тощо. Йдеться, мабуть, про початок весни 2005-го року, першої весни після, здавалося б, радикальних і незворотних змін у житті суспільства. Втім, відчувається, що особливих змін, принаймні таких, на які й сподівалось суспільство, не відбулося. Хіба що погіршився настрій у колишніх вірних псів злочинного режиму. Якщо ж говорити про основи суспільного життя, то вони залишаються непорушними. Якщо влада, яка обіцяла бандитам тюрми, не бажає виконувати своїх обіцянок, то за їх виконання беруться якісь інші, незбагненні й містичні сили. Так виникає в романі вервечка загадкових подій і смертей; і все гущішає похмурий зимово-туманний простір столичного міста, вулицями й каварнями якого блукає *дехто* на прізвисько Топтун, якого багато хто бачив, але ніхто не може запам'ятати його обличчя. А ті, кого він торкнувся, лишачучи своєрідну відзнаку, невдовзі йдуть із цього світу в неприродній спосіб (або накладають на себе руки, як Маґріб, або зазнають насильницької смерті, попередньо зазнавши страшних катувань, як Руслан).

Час летить швидко, вже минає чотирнадцять років від часу літературного дебюту Олеся Ульяненка з романом «Сталінка» у журналі «Сучасність» (1994), за який письменник невдовзі отримав Малу Державну премію ім. Тараса Шевченка (1997), ставши її першим і останнім (що, по-своєму цікаво та симптоматично) лавреатом. Останніми роками письменник працює більш ніж продуктивно, видавши книгами або журнальними публікаціями декілька романів. У 2007-му

році, приміром, Олесь Ульяненко надрукував два романи у періодиці («Там, де Південь»¹ і «Жінка його мрії»²) й ще один — «Серафима» — вийшов окремою книгою у видавництві «Нора-Друк»³. Три надруковані романи впродовж одного року — доволі продуктивний результат, як на українського прозаїка, або на серйозного прозаїка в принципі. А що Олесь Ульяненко прозаїк серйозний, сьогодні навряд чи хто заперечить, включаючи навіть колишніх відверто упереджених і затятих у своєму неприйнятті його творчості критиків, — Ніну Герасименко⁴ або Нілу Зборовську⁵. Іноді навіть виникає враження, що йому не варто писати (принаймні, друкувати) аж так багато.

Що письменник Олесь Ульяненко не є белетристом у чистому вигляді, хоча й перманентно звертається до такої вдячної для белетристики теми криміналу й гріха, як у побутовому, так і в ширшому, глибшому сенсі, — здається, вже всім зрозуміло. Ульяненко — письменник серйозний, а відповідно, доволі складний для читацького сприйняття й відповідної ж читацької любови, що й підтверджує зі шпальти газети «Дзеркало тижня» Яна Дубинянська: «Читати прозу Олеся Ульяненка здатний не кожен». Про це ж приблизно твердить і авторка передмови до найновішої книги письменника: «Його із захватом читають чоловіки, якщо вони сильні та уважні, жінки, якщо вони небоязкі й не вагітні, та діти, якщо батьки не бачать. Такої концентрованої суміші жорстокості з ніжністю, хоті з духовністю, буденності з інфернальністю, як у романах Ульяненка взагалі та в “Жінці його мрії” конкретно, ви більше ніде не

1 Ульяненко О. Там, де Південь: Роман // Київська Русь. — 2007. — Книга 7. — С. 7 — 80.

2 Ульяненко О. Жінка його мрії: Роман // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 210-211 [травень — червень]. — С. 4 — 115.

3 Ульяненко О. Серафима: Роман. — К.: Нора-Друк, 2007. — 240 с.

4 Герасименко Н. Смак криворізького вінегрету // Слово і час. — 2000. — № 4. — С. 92.

5 Ільницька М. «Печалі та радощі літературознавки» // Зборовська Н. (Ільницька М.). Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. — Львів: Літопис, 1999. — С. 208.

зустрінете»¹. Що ж там не так із прозою цього письменника, що він є приступним і бажаним не для всіх читачів?

Справді, його твори, внаслідок їх стильової та стилістичної складності, у жодному разі не є для більшості читачів розвагою чи приємним відпочинком. Ці тексти, в певному сенсі, потребують неабияких читацьких людських зусиль, як інтелектуальних, так і суто енергетичних, нервових, психологічних. Власне, ця складність для читацького травлення водночас і є родзинкою більшості творів сього письменника. У центрі всієї прози письменника завше знаходиться гріх і його осмислення персонажами й автором. В епіцентрі цієї прози відбувається безкомпромісна боротьба за людину. В межах художнього твору Ульяненко кожного разу неодмінно зводить у жорстокому герці сили темряви й світла, даючи можливість читачеві самому спостерігати за розвитком жажливих, безперебільшення, подій і робити власні висновки. Якщо порівнювати письменника з кимось із його попередників (не конче з української літератури), то першим на думку спадає жажливий (бо безкомпромісний у боротьбі з абсолютним злом) самовидець своєї доби Луї-Фердінан Селін (Детуш). Мої розмови з Олесем Ульяненком лише ствердили цю подібність — демонізований французькими комуністами прозаїк та есеїст є серед улюбленців нашого письменника. Євгенія Чуприна додає, своєю чергою, мовляв, «досвідчені читачі називають Ульяненка українським Селіном, а декому він нагадує новочасного маркіза де Сада...»².

Персонажі Ульяненка анітрохи не реалістичні, чим і зне-тямлюють та знесилоють, напевне, читача, вихованого передовсім на сюжетному примітиві — як російського, так і вітчизняного вже розливу. Здебільшого його герої є фігурами підкреслено алегоричними; до того ж, із помітним символічним шлейфом, як от Серафима, героїня однойменного роману Ульяненка. Особисто мені Серафима представляється не так янголом, що заблукав у тенетах криміналу внаслідок напівусвідомленого

1 Чуприна Є. Потрапити під гіпноз реальності // Ульяненко О. Жінка його мрії: Роман. — Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. — С. 5.

2 Там само. — С. 5.

та непереборного потягу до гріха та помсти, як а ргіогі кримінальною *Кіркою*¹, богинею зваблення, чарування й згуби, що тимчасово заблукала до українського Києва. За нею, можна не сумніватися, придуть й інші. Нашого письменника неабияк вабить тема співіснування янгольського та демонічного у людині; О.Ульяненко, власне, від самого початку своєї творчості, від «Сталінки», либонь, починаючи, — й досліджує цю міру присутності *янгольського* та *інфернального* в кожній окремій людині; а ще — проблему свободи та відповідальності людини перед собою та всім великим світом — як би патосно, на чийсь думку, це не звучало. М.Бриних, який брав інтерв'ю в О.Ульяненка для журналу «ШО», спитав, чи не набридло письменникові одвічне питання з приводу того, мовляв, «чому ти так похмуро пишеш?» На це прозвучала наступна, зрештою, цілковито очікувана відповідь: «А розумієш, це з якого боку дивитися. Похмуро... Очі у мене так поставлені. Я такий світ бачу, і здебільшого мої прогнози справджуються...»².

Отже, яка вона, — ситуація письменника Олесья Ульяненка в 2009-му році? Спробуємо зануритись глибше та зрозуміти, чим дихає нині письменник. Наразі доведеться з'ясовувати не лише, чим дихає мистець О.Ульяненко, але й те, як має почуватися громадянин і письменник Ульяненко — опісля відверто рептильного випадку проти нього чиновників із Національної експертної комісії України з питань захисту суспільної моралі, яка визнала макет (власне, доволі цнотливого вигляду палітурку!) і зміст роману «Жінка його мрія» *продукцією порнографічного характеру*. А щось подібне в Україні, мовляв, заборонено. Отже, роман купкою чиновників офіційно визнано аморальним... Із цього приводу варто, мабуть, дещо пригадати. «Немає моральних або неморальних книг. Є книги добре написані, і є книги кепсько написані. І по всьому», — вважав Оскар Вайлд. Урешті-решт, цей загаль-

1 *Кірка* // Словник античної міфології. — К.: Наук. думка, 1989. — С. 126.

2 *Ульяненко О.* «В літературі найкраще, як Жадан, Андрухович чи Забужко, вигризти грант і на нього їздити, роздувати губи, що ти — крутий писатель»: Інтерв'ю з М.Бринихом // ШО: Журнал культурного сопротивлення. — 2006. — № 12. — С. 83.

новідомий погляд на речі відбиває суто модерну конфліктність із патріархальною традицією. І саме ця неминуча конфліктність може бути потрактована кимось як аморальна. Я зовсім не хочу сказати, що поняття моральності є одіозним у розмові про літературу, втім, факт моральності, як і аморальності, — завше знаходиться в полі індивідуальної або групової рецепції, а тому в жодному разі не може претендувати на вичерпність або істину в останній інстанції.

Пригадую, коли відомий київський просвітянин Олександр Яровий манячив у журналі «Слово і Час» на рахунок Олесь Ульяненко, мені тоді здавалося, що волає він до неіснуючих радянських привидів. Утім, редакція очолюваного мною альманаху «Кальміус» все-таки, миттєво зреагувала на той літературний донос, надавши сучасному вітчизняному *Віссаріонові* знущальну премію імени Андрія Кокотюхи¹, що була заснована колективом альманаху «Кальміус» у 2000-му році й надається за найбільш курйозні та непритомні літературно-критичні виступи. Про що ж повідомляв уважний і до болю щирий Яровий уявному (як тоді здавалося, — лише уявному) цензорові? Варто пригадати: «Я ще не стрічав у творах п. Ульяненко собаки, який би не був шолудивим, лишайним, кислооким; чи героїні, що не мала б сифілісу, каліцтва чи розумових або сексуальних розладів. *Може, годі?..* Час від часу варто перевертати платівку, а не маршувати в тонах “перестроєчної *кінопорнухи*”² (Курсив мій. — *О.С.*). І от нарешті ці щирі патріотичні воання *лісоруба в пустелі* почув і київський цензор; моральний критик може випити заслужену чарку і спати надалі спокійно, — мавр укотре виконав справу сумлінно, і — українській літературі вкотре ламають хребта.

Утім, кожна нормальна людина здатна, як на мене, збагнути, що Олесь Ульяненко не пише порнографічні твори; не є таким і «Жінка його мрії». І, коли читач зустрічає в тексті речення, на кшталт, — «Лейтенант входить у дівчину, як у гу-

1 Див. про це: Літературна премія ім. Андрія Кокотюхи // Кальміус: Літературно-мистецький альманах. — 2000. — Число 3-4. — С. 69.

2 Яровий О. Анкета критиків: краща книжка 1999-го // Слово і Час. — 2000. — № 5. — С. 29.

мову», — то він, навіть якщо не читав загальновідомої в культурному світі монографії Сідні Фінкелстайна «Existentialism and Alienation in American Literature» (1965), розуміє: йдеться в жодному разі не про порно, а про значно вагоміші речі. Авторів ходить про тотальне *відчуження* в теперішньому нашому буржуазному суспільстві, про занепад моралі, зрештою, про яку ніби-то печеться згадувана експертна комісія. Продовжу цитування, аби унаочнити для тих, хто ще не читав роману, що йдеться у тексті письменника про механізоване кохання, про чисту фізіологію без прив'язки до насправду людських почуттів. Але ця чиста фізіологія потрібна авторові для критики чинної ситуації у міжлюдських стосунках, а не заради сласного вуайеризму: «Він рухається на ній, наче виконує монотонну роботу. Наче тисячолітні імпотенти нудьгують, спостерігаючи за ним, доводячи до абсурду його чоловічу потребу. Дівчина стогне, задирає високо ноги. От тобі й на, як для пацанки, отаке-то діло. Нарешті він кінчає, боляче і довго, наче накопичилося в яйцях забагато отрути. І засинає. Сниться йому яскравий берег, з дикими звірами. Не дивуючись, він ходить спокійний серед тих звірів, і вони лижуть йому руки та ноги. Але, коли лейтенант прокидається, він розуміє — то дівчина припала повними губами до його члена. “Ось тобі й весь сон, перевернуте дзеркало фантазії”, — думає він. І не пручається. Швидше з якогось почуття благодійності. Він знову засинає, так і не дочекавшись, чим це закінчиться»¹. І так уже є у нашому часі, в цій православній до болю країні.

Варто також звернути увагу, що дівчина, в яку герой *увійшов, як у гумову ляльку* вже за кілька хвилин опісля їх випадкового знайомства в каварні, навіть не є фаховою повією. Це звичайна молода жінка, власне, дівчина (можливо, ще навіть школярка). Коли вона повідомляє, що кінчила сім разів, то герой лише запитує: скільки? Себто скільки він їй боргує за послуги? Це питання йому доводиться повторити двічі. На що вона майже ображено відповідає: «Хіба що на таксі». Ось, як виглядає насправду прірва, в якій нині перебуває так звана сус-

¹ Ульяненко О. Жінка його мрії: Роман. — Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2009. — С. 267.

пільна мораль. І якщо б Ульяновко про це не писав, то якось інакше все 'дно не було б. І не буде; принаймні, найближчим часом. Особливо, якщо прислухатися до текстів пісень і придивитися до відеоряду кліпів на вітчизняному телебаченні. І от, що насправду цікаво в Ульяновка. Після того, як за дівчиною зачинилися двері, його герой «поринув у спокій. Він дивився на чисте небо у вікні. Білий пух летів небом, і його можна було сплутати з хмарами. Легкими хмарами або снігом. На віконній рамі плащаниця Спасителя, світлина. Він подумав: всі страждають за щось нагальне, але не за Нього, вічного. Отже, те, що відбувається з нами, є більше ніж справедливим»¹. Ось у цьому фінальному пасажі й виявляється вповні суть О.Ульяненка, письменника, за його власним означенням, цілком релігійного². Власне, навіть не у релігійності та відповідній риторичі, алегоріях чи символіці суть, але вона в тій етичній традиції, яку своєю творчістю підтримує нині на українському ґрунті письменник. Власне, краще за нього самого її й не означити: «Життя — це суцільна мука, але треба його любити...»³.

Будучи сьогодні одним із найбільш яскравих у сучасній українській літературі речників апокаліпси, письменник, тим не менше, в жодному разі не закликає до розчарування чи, поготів, втрати життєвих сенсів — навпаки, власною мукою він стверджує, що людське життя може, а значить, має виглядати інакше. І добро, врешті-решт, перемаже — попри глузливі глянцевої усмішки учасників космічного інфернального карнавалу, — воно все одно перемаже. Хочу нагадати, читачам, що відповів письменник, коли десять років тому в нього запитали: «Що таке цинізм?». Ось його відповідь: «Це бажання нахапачь будь-якими шляхами купу грошей і з балкона п'ятикімнатної квартири плювати на перехожих, усвідомлюючи власну інтелектуальну вищість. У нас виросло страшне покоління з калькуляторами в головах — відбулося таке собі зворушливе запо-

1 Там само. — С. 268.

2 Див.: Ульяновко О. «Життя — це суцільна мука, але треба його любити...»: Інтерв'ю з О.Солов'єм і А.Білою // Кальміус: Літературно-мистецький альманах. — 2000. — Число 3-4. — С. 4.

3 Там само. — С. 7.

зичення підгнилого західного досвіду, який не приживається на наших теренах. Цинізм — нехтування предками, могилами, церквами, батьками — процвітає в середовищі української інтелігенції, в їхніх книжках, писаннях, де вони смакують згвалтування, кайфують з власних болячок...»¹.

А в манері подачі письменником цієї неприємної істини немає нічого порнографічного, звернімо пильнішу увагу хоча б на такі два речення: «Він рухається на ній, наче виконує *монотонну роботу*. Наче тисячолітні імпотенти нудьгують, спостерігаючи за ним, *доводячи до абсурду* його чоловічу потребу» (курсив мій. — *О.С.*), — невже саме так мають виглядати порнографічні етюди?! За такого підходу, як от у вітчизняних горе-експертів, сливе всю світову модерну прозу можна спокійно проголошувати порнографічною, забороняти, вилучати з книгарень і книгозбірень, а потім із тупою впевненістю палити на честь загумінкової моралі на центральних майданах міст і містечок. Пригадую, як Петро Сорока, міркуючи про джерела світової читацької популярності роману Мішеля Уельбека «Розширення простору боротьби», записав до свого денника: «Одверті сцени? Кого сьогодні цим здивуєш?...»². Виявляється, не мав рації П.Сорока, ще й сьогодні декого можна цим здивувати, і то не конче загумінкових провінційних пенсіонерок, а так званих київських інтелектуалів, і — аж до офіційної заборони книги. Хоча, реальні підстави для заборони — зовсім не відверті сцени та ненормативна лексика, — все це лише причіпка. А єдина реальна причина того, що сталося з романом О.Ульяненка — це кричуща несвобода й нечуваний диктат невеличкої купки людей, які мають зухвалість нав'язувати своє *нерозуміння* мистецтва й літератури, як окремих і самодостатніх дискурсів, кільком десяткам мільйонів громадян Республіки.

Маю серйозні підозри, що наші чиновники (й навіть критики стибу О.Ярового) зовсім не чули про Езру Павнда,

1 *Ульяненко О.* «Наша сучасна еліта, яка не володіє ані думами, ані майном, приречена зчиняти бурю в склянці горілки»: Інтерв'ю з Михайлом Бринихом... — С. 147.

2 *Сорока П.* Перед незримим вітварем: Денники 2007 року. — Тернопіль: «СорокА», 2008. — С. 103.

який — попри їх нечитання — все ‘дно залишається неабияким авторитетом у світовій теорії мистецтва й літератури. Так от, цей Е.Павнд писав у статті «Серйозний мистець», демонструючи власне розуміння етичного максималізму, без якого не буває правдивого й серйозного мистецтва: «Якщо мистець деформує свій твір, оповідаючи про природу людини, про свою власну природу, про свої уявлення про досконалість, про свій ідеал будь-чого, про бога, якщо бог існує, про життєву силу, про природу добра і зла, якщо існує добро і зло, про свою віру в будь-що, про ступінь свого страждання або свого лиха, якщо він деформує свій твір, оповідаючи про всі ці речі, прилаштовує його до смаків своєї доби, до схильностей її вождів, заданій етичній доктрині, — цей мистець бреше. Не має жодного значення, чи замислена попередньо його брехня, є вона результатом безвідповідальності, чи устремління до спокою, або боязливості, чи безпечности в будь-якій її формі; він бреше, й за це його мають зневажати й карати відповідно до обсягу його злочину... Він є відповідальний за те гноблення істини, за той розквіт брехні, які матимуть місце в майбутньому внаслідок того, що він збрехав...»¹. І, насамкінець, резюме етичного характеру: «Правдиве мистецтво, яким би “аморальним” з точки зору обивателя воно не було, є повністю й цілковито мистецтвом достойним. Правдиве мистецтво просто *не здатне* бути аморальним. Під правдивим мистецтвом я розумію таке, що подає свідоцтво, яке є точним... *Призначення мистецтва — подавати свідоцтво про природу людини й про умови її існування*»² (курсив мій. — О.С.).

І ще: якщо звинувачення в порнографії є лише курйозом і наслідком нечитання творів О.Ульяненка, то закиди на рахунок жорстокости справді мають деякий сенс і реальні змістові підстави. Тому я хочу навести слова Вільяма Фолкнера (сподіваюся, ані «експерти», ані О.Яровий — нічого не мають проти клясика світової літератури...), що прозвучали в інтерв’ю Джин Стайн. На обережний закид журналістки,

¹ Цитую за: *Зверев А.* Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис. — Москва: Наука, 1979. — С. 42.

² *Там само.* — С. 42.

ніби його як письменника приваблюють насильство й жорстокість, В.Фолкнер спокійно і впевнено відповів: «Це все одно, що сказати, ніби теслю вабить його молоток. Зображення жорстокости всього лише один із виражальних засобів. Але ні письменник, ані тесля за допомогою лише одного інструменту працювати не можуть»¹. Лаконічна, мудра й вичерпна відповідь метра. Хто бажає помічати лише жорстокість — той лише її і зауважить; насправді ж, фаховий письменник, зокрема такий, як О.Ульяненко, працює не з одним кольором вражень і відчуттів, а з усією палітрою засобів — саме звідси такий виразно-вражаючий і фактурно-переконливий світ його художньої прози.

Утім, у цій історії з заборонаю роману є декілька незбагнених для мене нюансів. Дуже дивним виглядає той факт, що рукопис на експертизу приніс сам видавець і, не дочекавшись висновків «експертів від моралі», таки видав книгу й навіть устиг відправити її до книгарень. Я хочу спитати того підозрілого видавця: чому він не здійснив таку потрібну йому експертизу ще до засилання книги в друкарню? Хотів би я також знати, про що думав чиновник-експерт, чи насправду усвідомлював власну відповідальність, узявши таку активну участь у цькуванні талановитого письменника? За розповсюдження забороненої («порнографічної продукції») книги законодавці обіцяють усім охочим по 3-5 років ув'язнення. Втім, якби я мав хоча б сотню зайвих примірників, то залюбки розповсюдив би їх посеред хороших і надійних українських людей. Зокрема, посеред молоді, якій, безперечно, потрібний письменник Олесь Ульяненко. Адже він чи не єдиний прозаїк у цій країні, який здатний говорити не лише жорстку та колочу правду, але спроможний робити це понад талановито й притомно.

Виступаючи сьогодні на захист письменника, я відповідально заявляю: цей роман Олеся Ульяненка, як, зрештою, й більшість його романів, — є твором виключно про *аморальність влади*, про остаточне, можливо, її *безсилля*. Й коли влада не здатна, або просто не бажає виконувати свої функ-

¹ Фолкнер У. Інтерв'ю Джин Стайн (1956) // Фолкнер У. Пестрые лошади: Повести и рассказы. — Москва: Высшая школа, 1990. — С. 565.

ції, — справедливість торжествує зусиллями інших, але в будь-якому разі, принаймні в творах сього письменника, добро завше протистоятиме силам пекла, — і то не уявного, а чинного тут і тепер, у столичному Києві, — у нашій із вами країні. Фальшиві чиновники завше мають можливість виїхати до більш комфортних країв і країн, а нам — залишатися тут назавше, тому саме нам випадає боронити свою країну й свою мораль, — не кому-небудь, а виключно нам, — людям, для яких український простір — єдиний з усіх можливих.

За часів президента Л.Кучми, який так усім не подобався, Олесь Ульяненко заслужено отримав Малу Державну премію ім. Тараса Шевченка (1997). Сьогодні, за часів ніби-то ліберально-демократичного режиму, останній із надрукованих книгою творів письменника заборонено. І я вже не впевнений, що тепер розумію, як ставитись до демократії, — якщо все це вважати за демократію. А ще цей роман є першою книгою, виданою 2009-го року, що потрапила в мої руки. Добре, що я таки встиг отримати книгу ще до її заборони й остаточного вилучення із продажу. Місце цієї книги в моїй приватній книгозбірні тепер — особливе. Але передовсім вона буде мені нагадувати про те, що *вічний хам* від часів Ніколая Гоголя нікуди, на жаль, не подівся. Він серед нас і лише вичікує на слухний мент, аби знову занурити свої закривавлені ікла в душу стражденної національної культури. Втім, у мене є й позитивний висновок із цієї історії з дурнуватою заборноюю. А саме: література знову стає небезпечною для режимів та їх охоронних псів. А це значить, що українська література й надалі спроможна виконувати свою функцію — стояти в обороні честі й гідності кожної пересічної людини. Тим самим водночас нагадуючи механізованій, порабленій і приниженій лібералізмом людині про те, що вона є *Людина*. Література, відтак, — *останній рубіж оборони*. На ньому можна, звичайно, й загинути. Але ж це, на правду, солодка й почесна роль...

березень — квітень 2009 р.

ГОРЛО ОБУРЕННЯ І ПРОТЕСТУ

Василь Стус. Таборовий зошит: Вибрані твори
/ Упоряд. Д.Стус. — К.: Факт, 2008. — 452 с.

... і врочить порив: не спиняйся, йди.
То шлях правдивий. Ти — його предтеча.
Василь Стус

До сімдесятиріччя з дня народження Василя Стуса видавництво «Факт» порадувало шанувальників творчости письменника новим виданням вибраних творів. Це видання буде вельми корисне тим, хто не встиг і тепер вже не має можливости придбати повне зібрання творів В.Стуса (бо на друге повне видання творів письменника доведеться чекати ще як мінімум кілька виснажливих років). Вибрані твори під назвою «Таборовий зошит» досить вигідно представляють Василя Стуса одразу з кількох сторін — як поета, науковця, правозахисника, люблячого чоловіка й батька. Крім того, упорядницька праця Дмитра Стуса має помітний яскравий *кратер*, як сказав би, наприклад, Марію Льоса, на що й покликана натякнути передмова, присвячена передовсім *проблемі етики* у житті та творчості Василя Стуса.

Воістину, у випадку Василя Стуса важить не те, що було першим, курка чи яйце, думка чи слово, — спочатку насправді була *етика* і, на диво глибоке її розуміння. Так, у авторській передмові до збірки «Зимові дерева» присутні хрестоматійно відомі сьогодні слова поета: «І думка така: поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється від неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі». І тут же, поруч, про зневажання політиків (і це у часи, коли про політиків і політикум взагалі не було хоч трохи по-

мітної мови в суспільстві!) і, нарешті, можливо, найголовніше: «Ще — ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи!». Від останніх двох речень відгонить духом правдивого лицарства — анахронічного і водночас цілком актуального як на другу половину минулого століття. «Один з найкращих друзів — Сковорода», — так завершує В.Стус своє відчайдушне звернення до читача. І кожному вільно збагнути, що ходить як мінімум про етичний максималізм, іншими словами, про своєрідну й чітко визначену імперативність у царині етики загалом і власної поведінки зокрема. *Здатність чесно померти* — як штука, що значно солодша навіть за вірші. Ті речі, які так гостро та принципово обходили В.Стуса, актуальними для людей мислячих і порядних були і раніше, як мінімум, від часу появи експресіонізму. Адже, як сказав би сьогодні Ігор Костецький, експресіонізм — це не стиль, а світогляд. А значить, передовсім, — сума етичних міркувань суб'єкта про життя та творчість. Ще років за двадцять п'ять перед Стусом В.Домонтович писав у своєму розкішному нарисі «Мої Великодні»: «Людина більше не прагне добродетельності. Ми зневажили духову цінність посту. Ми цінимо ситість». І знову Стус, ніби вивершуючи міркування свого попередника: «Етика ж власне людського суспільства змінювалась тільки в спадному напрямі. Етичний потенціал, набутий в долюдський період, цілком витрачений в ході людської історії». Це з програмової для письменника статті, що формально присвячена ніби поету В.Свідзінському.

Поза всякими сумнівами, на часі є актуальним усвідомлення того факту, що сума векторів Стусового «самособою-наповнення» є значно складнішою, ніж собі уявляє більшість шанувальників або навіть і фахівців — дослідників його творчості. Сучасне стусознавство можна і навіть варто розподілити на кілька стратегічних напрямків, кожний із яких охопить певну частину доробку письменника, чітко окресливши свій предмет і об'єкт дослідження, та уможливить ґрунтовне й предметне занурення в етику, естетику, поетику та психологію цієї непересічної та багатогранної творчої осо-

бистости. Цілком слушно нещодавно висловився з подібного приводу Дмитро Стус: «Зараз перед стусознавцями нові виклики — праця не «вшир», а вглиб, у коментарі, примітки, пояснення невідомих реалій і неочевидних мотивацій, розкриття рухомих пружин розвитку особистості»¹. *Випадок Василя Стуса*, як на мене, цікавий зокрема тим, що науково-теоретичні зацікавлення його, як науковця, значною мірою визначали шляхи розвитку його ж таки оригінальної художньої творчості. Аналогічно, з його іманентним розумінням природи творчості співвідноситься й активна перекладацька діяльність. Чого варті лише його зацікавлення німецькими поетами, починаючи, мабуть, із далекого Х століття, й німецькомовними поетами-експресіоністами ХХ століття, включно з улюбленим пізнім Р.М. Рільке й П.Целяном, до якого поет лише встиг придивитися.

Як і належить у випадку із поетом, основну частину цього видання складають вірші, які репрезентують основні поетичні збірки В.Стуса — від «Зимових дерев» до «Палімпсестів». Вірші виглядають, якщо говорити про їх подачу, досить концентровано, репрезентуючи, відповідно, спроби легальної творчості («Зимові дерева»); далі — своєрідний «сезон у пеклі» («Веселий цвинтар»); безпрецедентний стоїцизм і навіть оптимізм творчості в умовах СІЗО («Час творчості»); і власне, наполегливе бажання «у власне тіло увійти», виповнюючи себе собою, кристалізуючи стиль і світогляд до стану абсолютної прозорості і чистоти (багатошарові з вертикальними нашаруваннями сенсів «Палімпсести»). Вірші, хай це навіть і прозвучить як банальність, нагадують кардіограму; за ними можна чимало побачити та ще більше відчутти — у напрямку, звісно, розвитку особистості мистця і дисидента, одержимого нечуваним етичним максималізмом, а відтак — і вірою у правдивість своєї позиції.

Принцип вибраної подачі віршів уможливорює презентувати їх широкому читачеві в найпривабливіший спосіб,

¹ «... Народе мій, до тебе я ще верну...»: Ювілейна вчена рада Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, присвячена 70-літтю Василя Стуса // Слово і Час. — 2008. — № 3. — С. 7.

являючи передовсім шедеври, хоча вірші з зазначених збірок представлені досить широко. Добре, коли читач зможе перечепитися через деякі поетові рядки й почати їх власне глибоке осмислення, наприклад, ось така, на позір, парадоксальність із «Веселого цвинтаря»:

Як вабить зло. Як вабить гріх — піти
світ-за-очі, повіятися з вітром
і власної подоби утекти,
мов чорта лисого.

Або інші рядки, із тієї ж збірки:
У тридцять літ ти тільки народився,
аби збагнути: мертвий ти єси
у мертвім світі. І нема нікого
окоуж. Ти тільки сам. І — мрець єси.

І таке потенційне серйозне осмислення є чи не єдиною запорукою глибшого прочитання Стуса (й іншого можливого взаємнення з його текстами), ніж його профанують сьогодні в середній і вищій школах із добрих, але надто утилітарно-патріотичних інтересів, тоді як В.Стус насправді належить усьому людству, — як інші великі поети світу. А вже наше завдання — відкрити творчість поета світові; завдання це далеко не елементарне, втім, як любив говорити Георг Зіммель, «самі лише філістери можуть вважати, що конфлікти та проблеми існують лише для того, аби бути вирішеними».

Хочу поділитися цікавим спостереженням під час читання віршів В.Стуса саме за цим виданням. Як не дивно, мою увагу привернули передовсім вірші з «Часу творчости»; навіть не знаю, чому. Єдине припущення в мене наступне: упорядник подав лише оригінальні вірші з цієї збірки, себто без контекстуальних для неї перекладів із Гете. Можливо, саме без віршів Гете, оригінальна лірика нашого ув'язненого поета й заграла мені сьогодні якимись іншими барвами. Хоча, в жодному разі не збираюся підважити колишні міркування Д.Стуса про те, що «неприпустимо відділяти оригі-

нальну творчість від перекладацьких студій поета. Справді бо, щось же мусить компенсувати відсутність зовнішніх вражень, і чому б цим чинником не мав стати Гете? Врешті, як віднайти ту грань, яка б стала межею між двома способами творчого вираження? А може, саме творчість Гете допомогла поетові віднайти новий сенс духовного буття? Це своєрідне перетікання оригінальної творчости в переклади й навпаки створює неповторний колорит збірки, де загострено-болюче переживання шоку втрати і труду навикання до нових умов доповнюється глибиною та світлою вірою перекладів¹. Швидше за все, саме так і є, але у теперішньому виданні переклади з Гете, все-таки, відсутні, проте оригінальні твори В.Стуса анітрохи не програють, можливо, навіть навпаки, виграють — за цієї відсутности перекладів із німецького поета.

Пояснення цьому можна шукати у додатковій концентрації та поглибленні читацької рецепції віршів В.Стуса. Йдеться, звичайно, про лірику, до того ж, про лірику невинно переслідуваного і вже ув'язненого поета, який цілковито тверезо й без шонайменших ілюзій усвідомлює свою майбутню тривалу відсутність у колі рідних і близьких людей — звідси така межова інтонація болю, попри навіть видиму суворість стилю й ощадливість у художніх засобах; саме звідси непереможне бажання *стати на прю з самим Господом*:

Я стану з Господом на прю!
Перечекаю ніч і вижду
чи вирву з посмерку зорю
і почеплю її на небо:
хай світить, бісова, як слід!
Бо тільки так, бо так і треба
людський виховувати рід.

Навряд чи хтось зможе відчутти блюзнірство катованого самотнім ув'язненням поета, блюзнірства у нього немає. Додам лише, що ці рядки написані в передостанню добу облуд-

¹ Стус Д. Час поезії // Стус В. Твори: У 4-х тт., 6 кн. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1995. — Т. 2. — С. 10.

ного слідства, а саме 29 вересня 1972 року. А вже наступної доби були написані такі рядки:

Тільки бо грішний про святощі знає,
тільки бо грішному стати святим,
тільки межу заступивши, відчуєш,
тільки упавши, пізнаєш себе.

Загалом, збірка «Час творчости» аж надто рясна на поетичні шедеври, на лірику найвищого гатунку. Для мене це передовсім вірші, кривно, до невимовного болю, пов'язані з образами дружини й маленького сина, що їх довелося залишити поетові на більш ніж тривалий час: «Напевне, так і треба...», «Ці яблука тримала у руках моя дружина...», «Синочку мій, ти ж мами не гніви...», «Здається, нас ніколи й не було...», «Перед тобою незбагненний світ...», «Кохана, щойно я дістав од тебе...», «Стримить, мов цвяшок... Пам'яте, це ти?», «Пісня», «Вервечка заборонених бажань...», «Корися, сину мій. Корися, сину...», «Не прагни, сину мій, а бережисьь...». А часто поет пропонує рядки, що звичайній людині в принципі не надаються до розуміння, хоча і звучать на позір просто:

бо жити — то не є долання меж,
а навикання і самособою-
наповнення.

Лиш мати — вміє жити,
аби світитися, немов зоря.

А певною квінтесенцією пережитого й передуманого вже упродовж перших двох тижнів ув'язнення може бути поезія «Крізь сотні сумнівів я йду до тебе...»:

Крізь сотні сумнівів я йду до тебе,
добро і правдо віку. Через сто
зневір. Моя душа, запрагла неба,
всерозкриленна, держить путь на стовп
веселого вогню, що осіяний
одним твоїм бажанням — аж туди,

де не ступали ще людські сліди,
з шовба на шовб, аж за смертельні грані
людських дерзань, за чорну порожнечу,
де вже нема ні горя, ні біди,
і врочить порив: не спиняйся, йди.
То шлях правдивий. Ти — його предтеча.

Для поета, як можна відчуті з цитованих рядків, важила не сама лише здатність чесно померти, але й чесно прожити своє життя. Бути експресіоністом — для мистця минулого ХХ століття означало не так свідомий раціональний вибір, як неможливість якогось іншого шляху естетичного освоєння світу, іншої моделі боротьби та мучеництва за весь світ. Це нагадує шлях *під тягарем хреста*. Всього-на-всього; можливо, не більше, але і не менше. І наш поет був не самотнім на цій дорозі болю, розпачу, втрат. Будучи експресіоністом, В.Стус логічно вписується в парадигму, як мінімум німецькомовних поетів-експресіоністів: Георг Тракль, Георг Гайм, Йоганес Роберт Бехер, Бертольд Брехт, Готфрід Бенн, Альберт Еренштайн, Франц Верфель, Якоб ван Годдіс, Іван Голь, Пауль Цех, Вільгельм Клемм, Людвіг Рубінер, Август Штрамм, Пауль Целян, Ельзе Ляскер-Шюлер, Крістіан Моргенштерн, Розе Ауслендер, Райнер Марія Рільке, — називаю лише найвідоміших; ось де, до речі, вдячне поле для праці вітчизняних компаративістів. Щоправда, це зовсім не означає, що В.Стуса треба негайно вписати до цього магістрального літературного *поток*у (а не стилю чи, поготів, напрямку), який давно вже похований у тлустих енциклопедіях і працях західних літературознавців. Василь Стус, сказати б, — представник *живого експресіонізму*, а не *академічного* історико-літературного; надто кривавлять ще й нині його поезії, статті і листи, аби вони сприймалися нами лише як історико-літературний матеріал, або й просто відсторонені документи епохи; все це занадто живе, а відтак, до сьогодні волає про помсту, про пам'ять, про наші, нарешті, сумління, гідність і людяність. І най ці слова і сьогодні не будуть порожніми звуками.

Етичний максималізм Василя Стуса не менш яскраво реалізований у його художній прозі; щоправда, її немає в цьо-

му виданні, а варто було би також її представити, принаймні, такий яскравий та актуальний для розуміння етики письменника твір, як невеличка повість «Дзвінок», що містить безперечні автобіографічні мотиви. Наважитись на суїцид, піти навіть супроти Бога, вчинивши самогубство, але — не зрадити елементарним вимогам власних етичних переконань — ось індивідуальна імперативно відчута й осмислена *дорога болю* героя повісти, Андрія Замкового. Зрозуміло, це, в певному сенсі, драматичний шлях і *автора* повісти, письменника Василя Стуса.

Як на мене, Дмитро Стус мав рацію, коли подав у цьому виданні статтю «Зникоме розцвітання» про В.Свідзінського, а не, скажімо, дослідження про П.Тичину. Стаття про дивного поета Свідзінського є лаконічнішою й, сказати б, густішою; більше того, вона не лише про В.Свідзінського, це міркування про поетичну творчість у принципі, зокрема й про творчість самого В.Стуса. Це стаття, яку при бажанні, можна розгорнути в декілька дисертацій, присвячених як ліриці Свідзінського безпосередньо, так і загальній складній проблемі психології творчості. Автора зраджує патос письменника-експресіоніста, що доступними словами пояснює причину, джерела й перспективу творчого акту: «Сучасний поет шукає самого себе — в тому обширі, яким він — завжди всупереч реальності — визначає простір своєї індивідуальності. Але, шукаючи іще себе, він губить і те, що має». І далі — про те, що не завше усвідомлюють навіть самі творці: «Творити — чути в клінічній ситуації». Думаю, В.Стус багатьма абзацами здивує деяких читачів; наприклад, таким: «Є чимало підстав сумніватися в моральності мистецтва. Всі його чесноти держаться на нереальній основі. Навіювана мистецтвом добра соціальна етика виводиться з позиції нашої повної безсилості перед життям, нашої, вже успокоєної, капітуляції перед труднощами існування. В мистецтві ми здобуваємо собі шанець самоприхищеності од світу. <...> Тому всякі соціальні побудування мистецтва — щонайменше безглузді. Фігура оскарження — ось його правдива іпостась. Відшукування

душевної рівноваги в стражданні, задоволення в горі і задоволення горем — ось його підступна мета. Гіркоту од життєвих невдач заступають радощі віри, осягнутої тільки духом». Статтю В.Стуса про Свідзінського варто уважно прочитати всім молодим сучасним критикам, зокрема й тим, що друкуються в «Київській Русі», — перед тим, як сьогодні писати про вірші. Аби в принципі зрозуміти, *що таке лірика*. Бо мені особисто часом буває незручно за нашу молодь, яка вже достатньо нахабна, аби писати рецензії, але водночас не розуміє елементарних засад побутування мистецтва загалом і лірики зокрема. Бо, за Стусом, «творчість — то тільки гримаса індивідуального болю, а наша естетика — то естетика страждання, трохи потамованої муки». Літературна молодь наша, натомість — апелює до Фрейда та його дурнувятих учнів, *ім'я яким легіон...*

І ще цитата зі статті про Свідзінського: «А розпад духовності, призбираної для нас природою, процес згасання людини в людині ми боягузливо звемо історією людського суспільства. Ми ще удаємо, ніби етика ним непотрібна. Але при цьому — бодай деякі з нас чують за собою кучугури екзистенціального страху, провини, гріха. Позаду — вікові злочини, яких уже й не спокутувати. А що — попереду?» Ясно, що подібні погляди на етику та естетику на початку сімдесятих були різким дисонансом до панівного *совдепівського* дискурсу (яким сьогодні, не розумію, з якого дива, так активно зацікавились вітчизняні аспіранти й навіть доктори наук, — *чи не з пекельним вогнем надумали бавитися-коккетувати?*); більше того, думаю, що і в середовищі дисидентів ці погляди В.Стуса мало хто міг на тоді збагнути. Я навіть схильний вважати, що для більшості ці переконання Стуса й сьогодні є навряд чи прийнятними, — занадто вони колючі, занадто чужі для *ідеології супермаркету*. Проти них навряд чи хто здатний висловитись відкрито, ці погляди просто успішно замовчують — навіть у дисертаціях, не говорячи вже про публічні ювілейні промови!

Розділ зі статтею про В.Свідзінського доповнюють дванадцять записів із «Таборового зошита». Вони всім відомі, в

них уже не поет, точніше, не зовсім поет, радше втомлена, хоча і тверда у своїх переконаннях людина, що заледве не самотужки наважилась протистояти системі концтаборів і вгодованого бидла. Ця людина оскаржує, але не скаржиться; звинувачує, але не мертвіє при цьому душею, залишаючись і надалі добродієм, а відтак — поетом. Навіть за умов, коли всерйоз говорити про творчість просто не випадає. В цих записах на передньому плані таки громадянська позиція — аж до відчайдушного кроку, на кшталт відмови від радянського громадянства, чи вступу до Гельсінської правозахисної групи, хоча наперед відомо, як жорстоко карає режим українців за подібну діяльність: «Бачачи, що Група фактично лишилася напризволяще, я вступив до неї, бо просто не міг інакше. Коли життя забрано — крихт я не потребую». Цікаво, що відмовляючись від громадянства, поет анітрохи не рвався на Захід, у свій органічний спосіб пояснюючи таке небажання: «За кордон українців не випускають, та й не дуже кортіло — за той кордон: бо хто ж тут, на Великій Україні, стане горлом обурення і протесту? Це вже доля, а долі не обирають». Навіть лаконічні оцінки літературних однолітків так само мають виразний громадянський етичний акцент: «Культ бездарних Яворівських, їхній час, їхня година. Талановиті автори або мовчать (як Андріяшик), або займаються бозна-чим (скажімо, Дрозд чи Шевчук). Ліна Костенко прохопилася кількома талановитими книжками, але так і залишилася на маргінесі сьогodenня-безчасся. Бо не її час. Бо не час Вінграновського. Бо не час Драча — капітулянта поезії. Час визначає кожного митця на волячий терпець, на опір. Коли почали тягнути жили — найперші упокорилися талановиті»...

До останнього розділу цього видання упорядник відібрав лише шість листів поета, але яких! — себто зовсім не випадкових. Зрештою, це хрестоматійно на сьогодні відомі листи В.Стуса до дружини Валентини й сина Дмитра. Але до цього видання (розрахованого, передовсім не на фахівців, а на найширшу читацьку аудиторію) вони пасують, можливо, якнайліпше. В першому із представлених листів В.Стус роз-

повідает синові про своє дитинство. І саме в цьому спогаді про невимовно тяжке дитинство, що інтимно довіряється власному синові, увесь Василь Стус, — адже, всі ми родом звідти, з дитинства, як сказав французький літун і письменник А.Екзюпері. У цьому листі вистачає вражаючих деталей, а є й зовсім прості та, водночас, урочисті слова: «Бач, сину, я дуже хочу, аби Ти виріс чесним, мужнім, мудрим чоловіком. Бо людина буває тільки така». І, до речі, був таки голод у 1946 — 47 рр. у Донецьку! Коротка цитата зі спогаду В.Стуса: «Коли мені було 9 літ, ми будували хату. І помирав тато — з голоду спухлий. <...> Пам'ятаю, як 1946 — 1947 рр. пас чужу корову — за це мене годували. Я знав, що мама голодна — і не міг їсти сам, просив миску додому, аби поїсти з мамою разом...».

За першої-ліпшої потреби Стус-батько намагався підтримати Стуса-сина, чи то з нагоди поразки Дмитра на іспитах, чи коли той залишив технікум наприкінці навчання, і ці звертання поета засвідчують, що його син таки мав міцне плече, на яке міг опертися, — хоч би як далеко воно не було: «Поразка — це не тільки біда. Це ще й благо, добро. Вся суть у тому, як сам поставишся до неї. <...> Поразка мусить стимулювати на чергову перемогу — це логіка сильних (а Ти — мужчина!). У поразці попускають руки — лише слабкі. <...> У житті доводиться обирати: або цікаву муку або нецікаве щастя. Більшість, звичайно, обирає щастя, хай і нецікаве. <...> Обирай, синку, сам, що тобі до вподоби. Сам я зробив — для себе — вибір. Твоє життя — є Твоє. Вибір Ти повинен зробити самостійно, аби це була Твоя воля, а не мамина чи дедина чи моя». Особисто мене у цьому листі до дружини й сина від 15. 01. 1984 вразила форма прощання: «Цілую Тебе, Валю. Обіймаю, сину — Ваш брат Василь». Є щось у цьому й інтимне, й нездоланно-звитяжне — водночас. І вкотре не зайве згадати про етичний максималізм письменника; у даному разі, у випадку із листами чоловіка, мужчини, батька.

І останнє, що давно вже мене непокоїть, — в хорошому розумінні. Майже кожного разу не зовсім буває ясно, звідки в загальному тлумові свинопасів виникають поодинокі *герої й*

поети, що своєю жертовністю виправдовують існування всієї нації. Як на мене, для з'ясування подібних складних питань дуже добре надається *теорія хаосу* (хоча, шістдесятники, підозрюю, мене не підтримають). Поняття «дивного атрактора», як і «фрактальної структури», що походять із сучасної теорії хаосу, можливо, якнайліпше здатні прояснити *випадок Василя Стуса*; «пізнавальна процедура “динамічного розуміння”, в якому істотним є мислення радше в категоріях моделей, ніж законів» (Келлерт) значною мірою дозволяє виокремити саме індивідуальну модель творчості В.Стуса, що характеризується синкретизмом *життєтворчості* й цілком, здавалося б, незбагненною та алогічною постановою цього письменника. В.Стус у своїй життєтворчості є більш, ніж яскравим, прикладом *збою в системі: таких* громадян і *таких* письменників політичний режим 1950-х — 1980-х років із його тотальною фальшю в естетиці й етиці просто не міг передбачити; поготів — у жодному разі не міг їх виховати. Це насправду дивовижний збій у системі, який лише в категоріях теорії хаосу й можна *спробувати* пояснити. Осердям цього збою можна вважати експресіонізм, як широку світоглядно-стильову течію, що встигла доволі глибоко пустити коріння в національну етичну й естетичну системи впродовж 1920-х років, особливо ж, у ліриці та ліро-епіці, художній прозі, ще більшою мірою в експериментальному театрі Леся Курбаса й авангардистському кіні Олександра Довженка, і не лише (втім, не буду наразі торкатися малярства, графіки, фотомистецтва, скульптури тощо).

І зовсім уже останнє. Українська література упродовж останніх двадцяти приблизно років аж надто переймалася формою (ігрові моделі, надмір складні інтелектуальні конструкції тощо), себто дещо абстрактною естетикою творчості, забувши зовсім натомість про етику; про ті онтологічного масштабу глибини, без яких не буває насправді нічого. Ринкова економіка, ліберальна ідеологія й суспільство бездумного споживання — лише сприяють остаточному витісненню етичних первнів — як із культури, політикуму, так і з нашого

щоденного побуту й навіть із родинного життя. «Ми створили світ, у якому не можна жити», — написав сучасний французький письменник Мішель Уельбек. А потім, коли виникають реальні проблеми, всі неодмінно вертають до Бога — принаймні, їм так здається. Та чи повірять і вибачить? — попри свою безкінечну турботу про нас, — невідомо. ... А Василь Стус — і досі лишається чи не поодиноким горлом обурення і протесту в захланних завулках його Вітчизни.

листопад 2008 р.

СОЛОДКИЙ ПРИВИД ЖАДАНА

Наразі я *вперше* пишу про Сергія Жадана. Кожного разу починаючи рецензію на нову його книгу, я зупинявся на якомусь реченні й безнадійно починав гальмувати. Про Жадана не можна писати банально; про нього не можна писати поверхо-во, просто відбуваючи стандартний номер рецензента, хай навіть і залучаючи максимум стилістичної піротехніки; він заслуговує на осмислення по-дорослому, — причому ще з тих часів, коли вчився у Харківському педагогічному університеті імені Г.Сковороди, організовував разом із Р.Мельниковим та І.Пилипчуком літературну групу поетів «Червона Фіра», грав у футбол неподалік відновленої могили Хвильового або робив спроби видавати напівпідпільну авангардову газетку «Трактор» чи не менш дурнувятий квазіжурнал «Гігієна». Траєкторія Жадана — це, при ближчому розгляді, щоденні змагання, — якщо не з комендантом гуртожитку то з інерцією вітчизняного літературного та мистецького дискурсів. Але Жадан не був би Жаданом, якби переймався лише вітчизняним, не претендуючи на якісь універсальні, зрозумілі і папуасові, відкриття. І навіть тоді, коли він напівсерйозно, напівіронічно стверджує, що *«фаст-фуд і безпечний секс вигадані, аби відволікати пролетаріат від класової боротьби»*, йому неможливо не вірити. Врешті-решт, це доволі банальне твердження. Як і решта — зі світу пророчого, геніяльного та доступного для безлічі вух. Але, як на мене, незаперечним є факт: аби підняти чергову банальність з болота й зробити доступною та симпатичною для багатьох, потрібен як мінімум *хтось на кшталт Жадана*. Бо банальність потребує шліфування не лише небуденним талантом, але й артикуляції неодмінно *застудженим горлом поета*.

Чи можна собі уявити щось на кшталт *утоми від Жадана?* — Виявляється, можна. Як, до речі, і від Ірени Карпи або

Валерія Шевчука... Свого часу, підозрюю, неабияк утомлювали читаючу публіку В.Поліщук, або В.Сосюра, — автори не менш достойні, ніж згадані щойно наші сучасники. Мистця не має бути багато, оце і вся фішка. Навіть такого оригінального й дотепного, як Жадан. Навіть коли він, як от Жадан, спроможний розривати свого читача на шматки, артикуючи найсуттєвіші проблеми свого часу та свого покоління. Проблема, мабуть, у тому, що справжньому художникові в жодному разі не можна підсідати на видавничий контракт. Бо видавець у ринкових умовах — це все одно що продавець наркотиків біля твого ПТУ (як сказав би Жадан), — лише й мріє про твою особисту від нього залежність. А залежність — вважай — непомітна маленька гидотна смерть. Звичайно, потерпають найбільш акуратні та пунктуальні в питаннях виконання контрактних зобов'язань, як от, можливо, Сергій Жадан. Бо Улянові, приміром, варто було (за його власним зізнанням, див. інтерв'ю письменника в журналі «ШО» за грудень 2006 р.), не з'явитися вчасно на презентацію власної книги, й директор видавництва «Фоліо» втратив до нього будь-який подальший *практичний* інтерес. Відтак, Олесь Ульяненко й надалі залишається *анархістом укр. літератури*, як вважають у згадуваному журналі, — без грошей, але й без короткого видавничого поводу. Змінюється видавець і в І.Карпи, що в принципі, не дивно: не маючи потреби заробляти саме літературою, і демонструючи до того ж помітну кількість мурах у нейронах, Карпа може собі дозволити доволі екзотичне амплуа в укр. літературі. Себто з'являться перед очі читачів здебільшого з метою їх подратувати або знехитати. Тим часом, продовжує про Жадана.

Нова книга С.Жадана «Капітал», — це, безперечно, суто ринковий проєкт. Під палітуркою зібрано майже все, допіру автором надруковане, окрім двох книжок, що побачили світ у видавництві «Критика». Певна річ, там теж був жорсткий і *дорослий* контракт, саме тому «Історія культури початку століття» (збірка віршів) й «Біг мак» (книга новел) відсутні в зібранні творів, що отримало гумористично-саркастичну назву

«Капітал». Назву, як видається, цілком двозначну, хоча автор і апелює до клясики, виносячи на палітурку радянську символіку у вигляді серпа та молота. У будь-якому разі, цей кіч впізнаваний, як і меседжі, що знаходяться на останній сторінці палітурки: *«Все, що ти хотів дізнатись про соціалістичний реалізм, але не мав у кого спитати; книга, яку ти ніколи не знайдеш у бібліотеці свого профтехучилища; для тих, хто бореться з системою за допомогою власних шкідливих звичок»*, — Жадан залишається незмінним, лише увиразнюючи — від книги до книги — своє творче обличчя; зокрема й такими маргінальними фішками, як от художнє оформлення, епіграфи, реклямні слогани або й післямови від Павла Архиповича Загребельного. Цікаво, чи сам Загребельний розуміє, куди він попав, де його речі і за якими правилами він тут грає, пояснюючи людям, що таке Жадан і куди, врешті-решт, без найменшого поспіху *суне равлик?* Утім, можливо, метр історичної белетристики навіть не підозрює, що відбувається і де його речі; і що він є автором післямови до роману Жадана «Депеш Мод» (припускаю щось подібне, пригадуючи інтерв'ю з І.Ф.Драчем у журналі «Гігієна», який видавав Жадан у Харкові у другій половині 90-х років; і зайве, мабуть, наголошувати на тому, що насправді ніякого інтерв'ю «Гігієні» радянський клясик не давав). Додатково до подібного припущення спонукає й факсиміле підпису метра, уміщене під післямовою. Словом, Жадан є Жадан, і з цим доведеться миритися і надалі; власне, вибору в нас немає, бо іншого такого Жадана немає, підозрюю, не лише в Україні, але і в світі.

Про поета Жадана написано вже чимало. Були навіть спроби пояснити його стильову еволюцію (якщо припустити, що така мала місце, в чому я особисто не впевнений) й навіть прояснити його драматичне близьке майбутнє (що виглядало вже повною дурістю, хоча і доволі ефектною, як це часто буває з дурістю). Жадан — один з тих поетів 90-х років, які повністю і остаточно реабілітували українську лірику в очах вітчизняного читача. Жадан повністю замінив кров української поезії. Авангард нарешті набув притомности й поза сво-

їм ідеологічним змістом. Лірика заговорила живою мовою. Ця лірика почала матюкатися там, де інакше висловитись було неможливо. Що цікаво, попри нав'язливі порівняння деяких критиків його творчості з Ю.Андруховичем, Жадан залишається — принаймні для мене — цілковито самодостатнім поетом. Більше того, він виглядає насправду живим. Цьому, безперечно, в 90-х роках сприяло тло вітчизняної культури, — мертво, або ґрунтовно скалічене (як би парадоксально це не звучало). Але Жадан — це передовсім — Жадан, навіть якби не існувало жодного тла, він залишався би сам собою. Інтонації його лірики впізнавані або й неповторні — скільки б там не туркотіли доброзичливці про Й.Бродського та ще й неодмінно «краденого Бродського» (ІБТ, передовсім). Інтонації Жадана, можливо, й можна мавпувати, але він кожного разу буде все 'дно принаймні на крок попереду від численних його епігонів. Його відмова від силабо-тоніки не виглядає навіть сьогодні — після двох останніх збірок верлібрів — остаточною. Це нормальне бажання митця спробувати себе в іншій формі. Це інколи називають вливанням свіжої крові. Щось подібне дозволяє митцеві не загрузнути в чим далі, тим більш загуслих водах власного мистецького варива. Тактика, отже, цілком зрозуміла та виправдана.

І якщо про Пабло Пікассо Моріс Вламінк роздратовано говорив, що він «бачив Пікассо «неґритянського періоду», Пікассо «періоду кубізму», Пікассо такого й Пікассо іншого, але ніколи не бачив Пікассо «періоду Пікассо!»), то про Жадана можна говорити щось подібне, але радикально перекинувши клепсидру — Жадан залишається собою в будь-якій мистецькій ситуації, незалежно від жанру або погоди. Його передовсім маркує висока, але непретензійна культура слова, жести, дії. Цікаво, що він фактично позбавлений егоцентризму. Я спостерігав за ним на двох поетичних фестивалях у Харкові та один раз у Києві. Будучи, по суті, центральною фігурою тих збіговиськ, він поводився так, що часом я починав його шукати очима, настільки він був непомітним, віддаючи місце під сонцем ледве чи не випадковим своїм коле-

гам. Я бачив, як він читав вірші в приватному помешканні в м. Донецьку; і навіть у цій ситуації, коли два десятки людей зібралися спеціально, аби *побачити й почути Жадана* — він, читаючи нові вірші, був майже відсутній у тому помешканні. Його було саме стільки, скільки треба було для читання віршів і невимушеного спілкування з людьми. Під час читання ним віршів дехто продовжував вживати наїдки й напої. Але це зовсім не свідчить про неповагу чи втрату цікавості до письменника. До нього ставились саме як до *живої* людини, а не як до забронзовілого боввана, — всього-на-всього. Як на мене, щирість, як і у випадку із коханням, досить важко імітувати, — причому не лише письменникові, але й читачеві. В усякому разі, це не може тривати хоч трохи довший час. Жадан і його читачі тримаються вже щонайменше десять років — доволі солідний термін, як для української сучасної літератури. І навряд чи має рацію Олесь Ульяненко, коли говорить, що Жадан «роздуває губи»; в такому разі з брудною водою (контекст так званих вітчизняних *грантоїдів*) можна виплеснути і немовля. Особисто для мене не важить — виходить нова книга Жадана на гроші американські чи у видавництві «Фоліо», — аби лише він міг працювати й показувати нам результати своєї праці. І, можливо, головне, — аби він міг жити, відчуваючи бодай мінімальний життєвий комфорт. Бо складається враження, що він відчувається незахищеним або і загроженим, — передовсім як людина, а не письменник; він наче мерзне й ховається в себе, позираючи в обличчя світу спокійно, уважно, але не без суму, що закорінений у ньому доволі глибоко або і ґрунтовно. Йому явно не вистачає тепла і уваги — не тієї уваги, якою вміють обдаровувати журналісти; і навіть не тепла жіночого, що його зазвичай не бракує публічним особам, а такого тепла, що має зовсім інше походження. Як і призначення. Мені здається, що Жадан є безкінечно самотнім. Можливо, це і є платня за творчість. Утім, все, можливо, складніше. Навіть за текстами, не говорячи вже про роздивляння цієї істоти зблизька, я вирізняю в ньому риси як блазня, так і янгола. Цей мікст — навряд чи мож-

на вважати щасливою долею, але долю не обирають. Принаймні, в такому випадку як *випадок Жадана*.

Ще читаючи перші новели Жадана в періодиці, я помітив, що вони слабко лягають до власне нейронів; можливо його прозі бракує сюжетности, можливо навіть — серйозности в класичному розумінні, не знаю. Але суто стилістично його проза зроблена так, що ці абзаци й просто окремі, вирвані з фабульного контексту речення, — можна перечитувати щодня і то без найменшої втоми. Беру, приміром, його «Депеш Мод» читаю про страйк європейських студентів. Зрештою, й зміст має змусити до далекосяжного порівняння поведінки студентів вітчизняних та закордонних, але передовсім увагу привертає стиль, — неповторний стиль Жадана. Як тут не пригадати розпач Флобера, який мріяв про прозу, що трималася б виключно на вібраціях стилю... Зрештою, Жадан не зовсім самотній у цьому сенсі; передовсім за рахунок стилю тримається романна проза та есеїстика іншого блискучого його сучасника в художній літературі, — Мішеля Уельбека. Попри всю свою концептуальну антибуржуазність та відсутність будь-якої іншої політкоректности, Уельбек не був би Уельбеком, якби писав хоч трохи інакше у сенсі стилістичному.

Утома від Жадана — це чи не єдине, що нам не загрожує. Це навіть класик Загребельний зрозумів. В українській літературі вже існує — без перебільшення — *доба Жадана*. Як довго вона триватиме — залежить лише від нього. Хоча і від нас також. Між його молодістю початку 90-х і зрілістю середини 2000-х — лише якихось десять-дванадцять років. Між тим, це насправду ціла доба в історії найновішої (постколоніальної) історії української літератури. Ця історія пишеться просто на наших очах. Зокрема і Жаданом. І присутність його у цьому процесі є насправду вагомою, хоча до кінця можливо ще не з'ясованою. Приміром, говорять, що він пише п'єси. Жодної з них я не бачив. Можливо, він пише таємно дитячі вірші; я думаю, він міг би написати першу насправду живу абетку для наших дітей... і так далі й таке інше — без жодних натяків

на можливість кінця. Кінцем я називаю вичерпаність і остаточно втому автора від самого себе. Останнє Жадану, сподіваюся, ще не загрожує. Принаймні, дотепер він ще жодного разу не повторився. Направду рідкісний, майже *нетутешній* випадок.

І останнє. Тоді ми вкотре перетнулись із ним у моєму дивному східному місті. Ми пили густий південний портвейн безпосередньо із пляшки на березі опівнічного Кальміюса; купались у чорних і хворих водах цієї річки, а потім у мене вдома він дивився футбол, а я в ті хвилини банально займався чимось іншим, замість того, аби розводитись із ним про українську літературу. Наскільки пригадую, ми ніколи не говорили з Сергієм про літературу; про *українську літературу* — і поготів. Бо усміхнений або зосереджено-іронічний Жадан — це, власне, й була вся українська література разом у моєму помешканні. Чи міг би я сподіватись на більше? Отож, читачу, цей привид бродить літературною Україною — *солодкий привид Жадана*. Він зазирає у наші вікна й сумно, можливо, зітхає. Приблизно так, як міг би зітхати янгол, якби випадково приблудився до наших вікон. Жадан взагалі істота доволі сумна. І навіть гумор його, здебільшого, відповідний. Він, у певному сенсі, *провидець*, а не лише *застуджене горло* доби супермаркетів, — у своєму щоденному похмурому дайвінгу. Він відчуває пориви зустрічного вітру, зіщулюється, але продовжує вперту свою ходу. Тож най береже його Бог, — не стільки для цієї літератури, скільки заради тієї невеличкої горстки людей, які люблять його і, можливо, направду його розуміють, хоча здебільшого нічого про нього й не пишуть. І я навіть знаю, чому найбільші його прихильники воліють про нього мовчати. *Мовчати про Жадана* — настільки ж приємна робота, як і писати про нього...

2007 р.

БУКОВСЬКІ ПРОТИ АНДРУХОВИЧА

День смерті Пані День: Американська поезія

1950—60-х років у перекладах Юрія Андруховича. —

Харків: Фоліо, 2006. — 208 с.

Насправді Юрій Андрухович і Чарльз Буковські, як розумієте, між собою навіть не знайомі. Їх принагідне протистояння, якщо можна говорити про щось подібне, є суто умовним і буде відбуватися виключно в цьому тексті. Хоча, не виключаю, що Ю.Андрухович матиме бажання відповісти і якось пояснити свій дивний упорядницький волюнтаризм стосовно Чарльза Буковські у загалом цікавому та симпатичному авторському проєкті, присвяченому американській поезії 1950-х — 60-х років. Непритомність упорядницької поведінки, як на мій погляд, полягає саме у кричущій відсутності Чарльза Буковські у цій антології, що небезпідставно претендує на статус питома представницького видання, бо коли ще нас порадують перекладами американської поезії у форматі антології двох найгарячіших ув аспекті витворення нової конвенційності (*нового авангарду*, як слушно значить сам Андрухович) десятиріч. Отже, першим завданням цього тексту є ліквідація дивної забудькуватости шановного упорядника та презентація власне літературної постаті Чарльза Буковські. Іншим можливим завданням я бачу спробу пояснення цієї, без перебільшення, халепи упорядника. Бо одна справа, якщо Патріярх Бу-Ба-Бу, за його власним зізнанням, у 1995-му році не мав зеленого поняття про Френка О'Гару (що, зрештою, цілком зрозуміло, бо хто з нас тоді хоч щонебудь знав?), але зовсім уже інша, якщо він, упритул (інакше кажучи, *фахово*) займаючись американськими поетами середини ХХ століття, прогавив у тому огромі імен і текстів чи не найцікавішого з-поміж них, а саме — Ч.Буковські, автора, до речі, *тридцяти двох* (sic!) поетичних збірок.

Отож, ближче до Чарльза Буковські. Пару слів про цього прецікавого персонажа, — виключно для тих, хто не встиг ще про нього дізнатись. Поет, прозаїк, сценарист. Чи не найбільше уславився своїми оповіданнями, які склали сім окремих збірок. Романіст, автор шести романів. Письменник, що рухався у власній творчості, сказати б, приблизно тими ж стежками, що й бітники чи інші маргінальні та нонконформістські угруповання й рухи середини ХХ століття. Буковські сьогодні — автор понад відомий — як у рідній Америці, так і в Європі; і навіть передовсім у Європі, зрештою, так було не лише із цим автором. Як сценарист, він також причетний до кіноіндустрії — за його творами й навіть за його участю були відзняті художні й документальні стрічки. Приміром, фільм «П'яниця», для участі в якому, подекують, актор Міккі Рурк дозволив вибити собі передні зуби, — для більшої, треба думати, достовірності натури. Фільм, напевно, бачили всі, хто шанує акторський таланти М.Рурка; але, мабуть, не всі знають, що сценарій до цього фільму написав сам Буковські, до того ж, на основі автобіографічного фактажу.

Народився Чарльз Буковські 16 серпня 1920-го року в Німеччині (що, певно, багато чого пояснює, коли завдати собі праці й замислитись про майбутню письменницьку субверсивність і будь-яке інше небажання бути таким, як усі), на березі Райну в Андернасі, в родині дрібного службовця. Втім, свого німецького дитинства письменник, можливо, не пам'ятав. Бо вже з 1922-го року родина мешкає в США, спочатку в Балтіморі, потім у Пасадені. Ще пізніше остаточно укорінюється в Лос-Анджелесі. Шкільні роки пізніше знайдуть своє відображення в автобіографічному романі «Хліб із шинкою» (1982). Роман дає певне уявлення про те, з якого саме дитинства походить письменник, якщо погодитись із відомим твердженням, що всі ми родом саме з дитинства. Ну, і звісно, в романі є місце для перших відкриттів у царині кохання — слизького та мало приємного. Після завершення середньої школи вчиться в 1939 — 1941 роках в Міському коледжі Лос-Анджелеса на факультеті журналістики та

англійської мови. З початком Другої світової війни вирушає до Нью-Йорка, потім до Філадельфії, де й буде визнаний психіатрами невідповідним до служби у війську з причини його «антисоціальної» (sic! — бо *соціальною*, мабуть, за-вше визнавалася хіба що тупа апологетика чинного режиму) громадянської позиції. Цей епізод його героїчної біографії також, як варто було й очікувати, потрапив до прози письменника. Після цього чимало їздить країною в пошуках заробітку; працював на бойні, у залізничній ремонтній бригаді, в американському Червоному Хресті — в багатьох містах і штатах величезної країни. Голодуючи й обмежуючись одним шоколадним батончиком упродовж доби, створює по 5 оповідань і віршів на тиждень; відсилає їх до літературних журналів. Вони мали звичку повертатись назад із відмовою. І лише 1944-го року перші два оповідання були надруковані в журналах «Історія» і «Портфоліо». Тут би кожен на його місці почав активно писати й розвивати успіх, але Буковські припиняє літературні спроби на довгі десять років... Це були роки занурення в реальне жорстке життя й накопичення особистого життєвого досвіду. Водночас це був досвід великої країни, якщо не всієї цивілізації середини ХХ століття. Саме в цей період формується загальновідомий образ трампа, життя якого позначене невпорядкованістю, бомжуванням, випадковими сексуальними контактами, алкоголізмом, іншим перманентним *розширенням простору боротьби*. Його оточення — це здебільшого асоціальні типи, які тим не менше, на думку письменника, були ближчими до розуміння глибинних первнів життя, ніж університетська професура. Цей період його життя завершився майже печально — в палаті добродійної лікарні Лос-Анджелеса, куди він потрапив із кровотечею виразки шлунку — йому надають якусь допомогу буквально за крок до смерти й радять неодмінно зробити операцію й загалом, подумати про своє життя. Після лікарні він знову повертається до творчості. Пише вірші й надсилає в журнали. Врешті-решт, починає стабільно друкуватися. Одне з чисел журналу «Арлекін» було повністю складено з його ві-

ршів. Одружується, і в 1955-му в нього з'являється донька Марина; шлюб, щоправда, невдовзі розпався. Він і надалі багато пише; частішими стають публікації. У «Вічнозеленому ревію» друкуються його новели, а Каліфорнійське товариство поезії видає накладом 200 примірників його першу, обсягом у тридцять сторінок, збірку віршів «Квітка, кулак і тваринне виття» (1960); далі буде збірка «Вірші на довгу відстань для гравців, що зазнали поразки» (1962). Основні збірки віршів Буковські, що викликали неабияке зацікавлення його творчістю, були видані в невеличкому приватному видавництві «Луджон Прес».

Тож, на початку 1960-х добірка з 11 віршів Буковські з'явилася вже в першому числі культового ліворадикального журналу «Аутсайдер», а поруч на сторінках сього числа можна було бачити імена Д.Керуака, В.Берроуза, Г.Міллера й ін. Перші книги — збірки оповідань і віршів — друкувалися у невеличких приватних видавництвах, що мали можливість, а можливо, й шире та зрозуміле бажання не залежати від анахронічної або й корумпованої думки академічної літературної мафії. Видавництво «Луджон Прес» (Нью-Орлеан) залюбки друкувало твори *невиправного маргінала* Буковські. Їх співпраця почалася з видруку двох поетичних збірок поета — «Це тримає моє серце в їх руках» (1963) з передмовою професора університету Луїзіани Б.Коррінгтона (який чи не вперше проаналізував ці вірші), й «Розп'яття в руці смерті» (1965). Зайве, мабуть, згадувати, що сьогодні ці видання є бібліографічними раритетами. Між іншим, критик Ніл Чірковські вважав Чарльза Буковські *найпритомнішим* з усієї літературно-мистецької генерації бітників. 1966-го року один з палких прихильників творчості письменника, Джон Мартін, засновує в Санта-Роуз (Каліфорнія) видавництво «Чорний горобець», — спеціально, *аби друкувати все, що напише Бук*. Тут упродовж 60-х будуть виходити його збірки, а ще Джон Мартін, починаючи з 1969-го року, почав сплачувати Буковські по 100 доларів на місяць, аби той зовсім не відволікався від літературної праці. Сам же Д.Мартін навіть працював один

час у фірмі з доставки товарів, і все це лише для того, аби його маленьке неприбуткове видавництво мало змогу й надалі друкувати твори тоді ще майже нікому невідомого Ч.Буковські. Ось вони, *дивні атрактори* літературного процесу — не лише письменник, але і його видавець...

На початку 1970-го року Буковські за 20 днів пише свій перший роман «Поштамт» (1971), у якому з'являється головний герой усієї його прози Генрі Чінаскі. Цей перший роман розійшовся в США накладом 75 тисяч примірників, а по світу — півмільйонним накладом. У наступному романі «Фактотум» («Factotum», 1975) його все той же герой живе в перманентних пошуках праці, ніде тривало не затримується; відвідує іподром і численні бари; вживає млинці, які його чергова божевільна подружка готує без олії; пише оповідання, які без найменшої надії скеровує до редакцій літературних часописів, а зворотні листи з відмовами опускає до принагідних контейнерів для сміття. Але наприкінці 70-х Буковські стає насправду популярним. Його часто запрошують почитати вірші за 200 доларів гонорару, а його відвідини Німеччини й Франції широко висвітлюються в пресі і навіть на телебаченні. Наступними романами будуть «Жінки» (1978), «Хліб із шинкою» (1982). В 1983-му році за його оповіданнями знімають перший фільм «Історія звичайного безумства», а вже 1989-го року фільм «Холодний місяць». Самого Буковські запрошують у якості сценариста до Голлівуду й 1987-го року за його власним сценарієм з'являється стрічка «П'яниця», у якій знявся Міккі Рурк у ролі Генрі Чінаскі. Тим часом сам письменник видає невдовзі наступний роман — «Голлівуд» (1989). А останній роман — «Макулатура» (1994), побачить світ уже без автора. Помирає Чарльз Буковські 9 березня 1994-го року від лейкемії в своєму будинку.

Сьогодні до послуг читача є декілька видань російською мовою: «Хлеб с ветчиной» (СПб, 2000); «Женщины» (М., 2001); «Макулатура». М., 2001; «Самая красивая женщина в городе» (СПб, 2004); «Фактотум» (СПб, 2000; а також пречудовий однойменний художній фільм 2006-го року) тощо — читай-

те і насолоджуйтесь, не чекаючи перекладів українською, бо можна й не дочекатись. Утім, є вже і деякі зрушення в цій ситуації; так, приміром, С.Жадан у своїй нещодавній книзі «Марadona» поміж інших власних перекладів помістив і декілька віршів Буковські, супроводивши їх цікавим мікроесеєм, у якому на диво притомно визначив основні чуттєві параметри творчости свого американського колеги: «<...> життя триває від ерекції до ерекції, найбільш чесні поети про це пишуть, найменш чесні при цьому дрючуть»; не забувши сказати й про особливу місію перекладачів, які «так само як і поети несуть відповідальність не лише за дотримання правил перенесення приголосних, але й за наближення пекельних брам до кордонів міської забудови». Мабуть, читати Буковські треба й для того, аби не повторити колись услід за Патріярхом Бу-Ба-Бу, лише маючи на увазі іншу людину: «Я не знав, хто такий Чарльз Буковські»...

Мені говорили люди, що власноруч робили спроби перекладати вірші й прозу Буковські, що це досить складне завдання — передовсім, через його мову, ускладнену сленгом та іншою лексикою та фразеологією, якої не вчать у наших вузах. Якщо Буковські відсутній ув антології саме з цієї причини, то читач, як на мене, це зрозуміє; треба було просто чесно сказати про це в передмові. Бо так просто *по-українськи замовчати* маргінального й екстатичного (на погляд, скажімо, адептів постмодерністських літературних синдикатів), але водночас *направду культового* Буковські уже неможливо. Поготів, що все більше й більше молодих людей в Україні опановують англійську мову на тому рівні, який дозволяє знайомитись із такими, як Бук, без посередників. Особливо ж, коли посередники дивним чином уникають своєї місії. То чи мав Ю.Андрухович щонайменше право на подібну підкреслену ігнорачію Чарльза Буковські в своїй *авторській* антології? Питання далеко не риторичне. Хотілось би чути відповідь. Я направду хотів би зрозуміти мотиви упорядника і перекладача цієї, доволі презентабельної та, безперечно, корисної та потрібної антології. Якщо перекладати Буковські українською

мовою — занадто складне завдання, це справа одна; але якщо його в принципі *не повинно стояти* в даній антології — зовсім інша. Говорю про можливу саме *ігнорацию* лише тому, що Ю. Андрухович наприкінці своєї цікавої передмови сам згадує про тих, кого в антології немає, принагідно пояснюючи причини такої відсутности: «Зовсім немає Джека Керуака і Вільяма Берроуза — залишені ними прозові масиви застують собою все інше включно з поезіями. Немає Чарльза Олсона з його *проективним віршем*, немає Скайлера, Спайсера, Кауфмана, Вейлена, чорної пантери Ле Роя Джонса, хоч кожен із них запам'ятався коли не одним віршем, то принаймні якимось одним рядком, але це знадобилося б для інших антологій — одного вірша чи одного рядка. Немає, чорт забирай, зовсім немає жінок, хоч я свідомий того, що Деніз Леверттов є просто геніальною». Про Буковські, як ви зрозуміли, немає навіть згадки, не говорячи вже про якісь пояснення.

І ще пару слів про передмову від Юрія Андруховича, яка представляється текстом виразно концептуальним. Її можна було б назвати й інакше, ніж зробив це автор, скажімо, — *Виправдання Америки*. Бо передмова передовсім виконує завдання переконати українського читача, що Америка — не така вже й гидотна країна... Чимось подібним сьогодні активно займається американець тернопільського походження Василь Махно, використовуючи ледве чи не всі доступні жанри. Ставлення до Америки, власне, до американського психоментального та політико-економічного імажинативу в Старому світі цілком однозначне. Варто згадати, наприклад, лише два речення французького авангардиста Мішеля Уельбека з роману «Лансароте» (2000): «Судячи з усього, ми стрімко наближаємося до створення *всесвітньої федерації під управлінням Сполучених Штатів Америки, і з англійською мовою в якості державної*. Зрозуміло, *перспектива жити під владою ідіотів децю напружує, але це ж не вперше...*». Або початок фільму Люка Бессона «Янгол А» — той епізод, у якому французи вибивають борг із колишнього співвітчизника, що мешкає нині в Штатах, і зневажливо при цьому відгукуються про американську звичку

панувати над світом і навіть про американську валюту. Або той безлад, що спричинив переможний американський мілітаризм у Іраці, чи американське бомбардування Афганістану, Сербії чи зовсім уже беззбройної африканської республіки Сомалі. Світ ненавидить Америку, й на це є свої об'єктивні причини. Що цікаво, Америку не надто толерували навіть деякі її відомі громадяни на кшталт Езри Павнда, Генрі Міллера чи Гертруди Стейн. Для прикладу, вийшовши з вітчизняної божевільні, Павнд одразу вирушив знову до Італії, не забувши відсалютувати своїй номінальній батьківщині нацистським привітанням (чи не звинуваченням у нацизмі був цей промовистий жест Поета, і чи на правду він був аж таким божевільним?). Генрі Міллер, своєю чергою, писав у книзі «Нью-Йорк і назад», стилізованій під лист до свого європейського товариша, письменника Альфреда Перле: *«Завтра буду заповнювати клопотання про паспорт. У графі «Мета візиту до Франції» відповім, як і минулого разу: «Отримати задоволення». А можливо, напишу: «Стати людиною». Нормально, чи не так?»*. Мабуть, прикладів досить. Тим часом, у Ю.Андруховича знаходимо переважно апологетику цієї країни — від «американських» віршів зі збірки «Пісні для мертвого півня», — до цієї передмови. Логічною інтонаційно-семантичною кодою цього розлогого й досить-таки цікавого вступу до антології є наступні слова Ю.Андруховича: *«Коли я бачу занепад, мені не шкода Росії, але шкода Америки»*. Мені особисто так само не шкода Росії, — як і будь-якої іншої імперії. Саме тому мені не шкода й Америки, бо я не бачу між ними принципової різниці. Всі імперії мають приблизно однакову долю — починаючи, мабуть, від Римської; наприкінці тунелю на всіх їх чекає занепад, приниження, часом — тривала агонія, що здатна потягнути за собою ні в чому не винних інших. А загалом, М.Уельбек ще у «Плятформі» був промовисто прохопився, маючи на увазі весь західний світ: *«Ми будуємо світ, у якому не можна жити»*. Що тут ще можна додати?

Василь Махно повідомляє у своєму есеї, що А.Гінзберг, прощаючись із уже німечним Павндом, поцілував його руку.

Якщо це насправду так і було, то особисто я неймовірно вдячний Гінзбергові за цей ритуальний вчинок. Бо в часи остаточного становлення генерації Біт Е.Павнд, геніяльний Езра Луміс Павнд, що й сам-один може слугувати виправданням *всієї Америки*, цей Павнд упродовж тринадцяти років катувався ув американській божевільні. За що?! — питання не виглядає аж надто риторичним. Тож, треба давати на нього відповідь. Передовсім через свою геніяльність, що так гостро протестувала проти занепаду культури в ХХ столітті, що почалося, швидше за все, божевільного 1914-го року, а не 1901-го, як це мало би бути за календарем. А ще через свою вроджену людяність, яка в жодному разі не могла дихати в унісон із кривавим століттям двох світових воєн та інших численних безумств, до яких США мають безпосередню, хай і латентну причетність. Бітники, як на мене, цілком усвідомлювали загрози, що їх випромінював державний монополізм на духовність, етику та естетику, — і намагалися протестувати — бодай за посередництва своїх «жахливих» *фрактальних* текстів. Писав же Керуак свого часу: «Я не бажаю жити у цьому гидотному світі»... Мабуть, саме тому Алєн Гінзберг і відчув непереможне бажання поцілувати руку зацькованого та напівбожевільного «коляборанта» й останнього представника клясичного модернізму Езри Павнда. Як на мій суб'єктивний погляд, своєрідним підсумком, пречудовою кодою всіх цих змагань *за людину й культуру* — від несамовитого Павнда до строкатої генерації Біт, є творчість Чарльза Буковські, що й після його смерті в жодному разі не втрачає на своїй актуальності.

Наприкінці хочу ще раз наголосити: цими своїми міркуваннями я в жодному разі не хочу сказати, що антологія американської поезії, впорядкована й перекладена Ю.Андруховичем, мало цікава чи, поготів, — непотрібна. Зовсім навіть навпаки. Наше взаємнення з іноземною культурою, зокрема, з американською, — всерйоз *лише розпочинається*. Тому ця антологія може перевидаватися чи не щороку, кожного разу будучи доповнювана хоча би десятком нових перекладених творів, і матиме, як на мене, незмінний

читацький попит. Сподіваюсь, що серед тих доповнень уже не обійдеться і без верлібрів *незабутнього* Чарльза Буковські, якого критик Д.Ньюлав цілком слушно вважав «єдиним на правду улюбленим поетом авангарду»... Втім, я розумію, що Юрій Андрухович міг би відповісти мені словами самого Ч.Буковські, які зустрічаються в його щоденнику останніх років життя (нічний запис від 28. 08. 1991 р.): *«Письменник нікому нічим не зобов'язаний, окрім як своєю творчістю. Він нічого не боргує читачеві, окрім доступу до надрукованої сторінки»*. І мав би, звичайно, свою письменницьку рацію.

2007 р.

НЕ ПОЕТ У НЬЮ-ЙОРКУ

Василь Махно. Парк культури та відпочинку імені Гертруди Стайн: Есеї. Інтерв'ю. — К.: Критика, 2006. — 140 с.

Назвою цих рефлексій я хочу лише підкреслити, що розмова буде наразі не про поета Василя Махна, а про Махна у якості есеїста — і таки насправду — у Нью-Йорку, що став його справжньою батьківщиною. Втім, ця книга есеїв та інтерв'ю все-таки підсумовується віршем. Але чомусь уся ця побутова культурологія, запакована в ніби-то вірш, що має назву «Гертруда Стайн», не спрацьовує й не виростає в притомну *кodu* до книги, хоча саме на це, як розуміємо, й розраховував автор. Чому? Можливо, постать Гертруди Стайн не зовсім відповідає масштабам згаданої культурології, але швидше за все, вірш був вимучений, писався відверто легко — й читається так само *легко*, не торкаючись ані розуму, ані душі.

Констатую перше своє відчуття цієї книги. Зазвичай тексти, написані в жанрі есеїстики або літературної критики, значно потужніше виглядають, будучи зібраними під однією обкладинкою (так завше буває, принаймні, з текстами Є.Барана). У цьому випадку виникає відчуття цілком протилежне. Більшість із цих есеїв друкувалися свого часу в періодиці, здебільшого в київській *проамериканській* «Критиці», і вони мені, переважно, давно знайомі. Так от, у «Критиці» вони виглядали доволі потужно. Чого не можу сказати у випадку із цією книжкою, що претендує на певну культурологічну концепцію й, безперечно, її вибудовує — власне, це спроба витворити універсальний міт сучасного літературного Нью-Йорка. Спроба, від самого початку приречена на поразку. Чому? Із цим, як на мене, все просто — одна справа бомбити Сербію та Ірак, а інша — взяти сьогодні приступом Нобелівську премію з літератури... Якщо й припустити, що Нью-Йорк є літературною столицею світу, як вважає нео-

фіт-американець Василь Махно, то де книги американських письменників, що бодай мінімально вплинули на європейців? Таких — опісля Павнда, Еліота, Лавкрафта, Гемінгвея, Дос Пассоса, Фіцджеральда, Г.Міллера, Кізі, Селінджера, Буковські, — чомусь давно не спостерігається; а всі, щойно перераховані, є значною мірою вихованцями, а відтак і аполгетами європейського літературно-мистецького модернізму чи то пак, — авангарду в його експресіоністичній частині. Постмодернізм загубив літературу американську й перекинувся до Старого світу, поступово нав'язуючи стратегію ліберальної гикавки навіть літературам Франції, Росії, Німеччини — що вже говорити про різноманітних сателітів на кшталт Польщі, Румунії, Австрії, України або Туреччини?..

Наразі, під час нового прочитання доволі цікавих місцями есеїв В.Махна, у вічі кидаються елементарні незугарності, як от уже на сторінці дев'ятій, коли автор подає власну рецепцію (можливо, й перцепцію) відомого літературно-мистецького салону Г.Стейн. Подаю розлогу цитату, а потім звернуся до історико-літературного фактажу задля адекватніших коментарів: «Гертруда Стайн, довгий час перебуваючи в Парижі, перетягнула багатьох із «утраченого» покоління (салон, який був місцем обговорення нових ідей, *цілком можна назвати стайнею*, а молодих жерців модернізму — *молодими жеребцями* модернізму), і саме тому Гемінгвей мав можливість *скуштувати* паризьких голубів, *загубити* рукописи прози й книжки віршів, і це не найтрагічніше, бо одночасно він відчув повітря мистецької столиці світу — тогочасного Парижа» (курсив мій — О.С.). Навряд чи Стейн когось власне тягнула до себе в Париж; американці, поляки, румуни, росіяни, українці, ірландці й навіть японці — самі тягнулися до мистецької Мекки того часу (Генрі Міллер наприкінці життя писав з цього чи іншого приводу: «Хто не побував у Парижі, той знає життя лише за книгами...»). Інша справа, що Стейн підтримувала морально або й фінансово лише деякого з них, переважно художників, а серед них, безперечно, виділяла свого улюбленця, відомого шарлатана (на думку багатьох його су-

часників на кшталт Моріса Вламінка) від мистецтва, Пабло Пікассо...

Головною загадкою в наведеній цитаті для мене є й залишається той факт, що салон-помешкання Г.Стейн на Рю де Флерюс американський есеїст В.Махно називає *стайнею*... А її гостей і друзів, тогочасних модерністів — *молодими жеребцями*... Якись дивно зоотехнічні асоціації! І якщо у випадку із Пікассо, можливо, есеїст і має певну рацію, то що стосується іншого частого гостя салону, Анрі Матісса, тут я маю серйозні сумніви. Не виглядав жеребцем і Гемінгвей, будучи вічно голодним, — зокрема й до літературної праці. Старіючого та майже сліпого Д.Джойса (цікавий психологічний портрет якого подає Е.Гемінгвей у романі «Свято, що завше з тобою»), — навряд чи можна назвати *жеребцем* та ще й молодим; аналогічно ситуація виглядає, скажімо, із солідним та самодостатнім Блезом Сандраром, який однією рукою (іншу втратив на війні) повільно, але вправно скручував цигарки. Та й вплив Г.Стейн на Гемінгвея, про який вона так чимало й завше менторським тоном розводиться в своїй «Автобіографії Аліси Б. Токлас» (1933), навряд чи був аж настільки вагомим — принаймні, у художній творчості письменника він не відбився. Лябораторний дискурс Г.Стейн у принципі виглядає тупиковою гілкою експериментальної американської прози. Дивні висновки робить В.Махно також із приводу втрачених рукописів і з'їдених голубів... Чи були насправду ті *загублені рукописи прози й книжки віршів?* — Не знаю, стосовно прози, але от на рахунок книжки віршів маю глибокі сумніви... Коли письменник всерйоз має справу із віршами, то загублені рукописи за першої-ліпшої потреби дуже легко відновлюються (згадаймо нашого В.Стуса!); за Гемінгвеєм нічого такого не спостерігається. Неабияк дивує й спортивний дискурс, що з'являється вже у наступному абзаці: «У другій половині ХХ століття європейці знову опанували думи молоді 60-х, тому новітня релігія від Сартра й Камю *грала в нас, як на футбольному полі*, з подібними зрушеннями біт-культури в Америці» (курсив мій — О.С.). А далі — гірше: «липкий мед

французького сюрреалізму» незбагненним чином поєднується з буржуазним дискурсом «витонченого запаху парфумів Коко Шанель», — і разом вони (мед і запах елітних буржуазних парфумів...) — «просякали формальні пошуки молодій американській поезії», — цього твердження я теж не розумію. Бо, читаючи вірші Чарльза Буковські або Френка О'Гари, я так ніколи й не зміг, на щастя, відчути в них «витонченого запаху парфумів Коко Шанель», — натомість мені чується зовсім інший запах, власне, дух мистецького опору, субверсивності і свободи... Шкода, що *наш* есеїст плутає запахи рафінованих буржуазних брендів із емблематикою правдивого нонконформізму, що не втратив своєї пронизливої актуальності навіть у наші гидотні часи. Втім, і сербський сюрреалізм у В.Махна має якусь незбагненну гастрономічну дискурсивність...

Як і *Лорка в Нью-Йорку*, який так вабить декого, зокрема й В.Махна. Мені чомусь видається, що Нью-Йорк побачив не поета, а людину, спраглу до божественної свободи, до переступу моральних або й правових кордонів тощо. Тобто, всього того, що в тогочасній католицькій Іспанії неможливо було навіть уявити — навіть у сюрреалістичних мареннях під кокаїн чи опієм. Я в жодному разі не хочу щось по-пуританськи закинути Ф.Г. Лорці, але й нехтувати цими реаліями, *приватним випадком Лорки*, навряд чи сьогодні можливо. Як неможливо пояснити творчість А.Жида, О.Вайлда або Ж.Дерріда через їх сексуальну орієнтацію, а між тим такі спроби на рівні квазіліберальної методології від недавнього часу вважаються, на жаль, майже легітимними. Стосовно Лорки й циганщини. Направду була досить плідна спроба, словами самого поета, — «злити циганську мітологію з усією мізерією сьогодення», внаслідок чого «вийшло щось дивне і, здається, повному прекрасне». Збірка «Циганське романсеро» (1928) є вагомим, але не єдиним етапом у становленні цього поета. Ніби відповідаючи нашому есеїстові, сам Лорка помітно драгувався з нав'язливих розмов про ромів та їх фольклор у його творчості, говорячи буквально таке: «Жодної циганщини.

Тут немає ні тореадорів, ні бубнів, а є один-єдиний персонаж, якому все поступається, величезний і темний, як літне небо. Це туга, якою просякнута й наша кров, і соки дерев; туга, що не має нічого спільного ні з печаллю, ні з нудьгою, ні з будь-яким іншим душевним боєм; це швидше небесне, ніж земне почуття; андалузська туга — це боротьба розуму й душі з таїною, що оточує їх, і яку вони не здатні досягнути». В.Махно користується дещо дивним методом, коли ув одному тексті намагається протиставити долі й творчість двох доволі не схожих мистців — Езри Павнда й Федеріко Гарсія Лорки. Чому саме вони, а не Едвард Естлін Каммінгс, приміром? Утім, вибір об'єктів цілком у компетенції автора, не сперечаюсь. Інша справа — та тенденційність, із якою заходиться В.Махно навколо своїх персонажів.

Чи не найцікавіші розмисли автора пов'язані з екзотичною постаттю поета Нікіти Станеску. Саме такого кшталту мітологія, що зароджується ще за життя людини, й видовжує її історію до безкінечности, має право на існування. І я от наразі собі міркую: чому немає подібних друкованих історій про наших В.Герасим'юка й Т.Федюка, Ю.Гудзя та І.Римарука? Якісь історії, безперечно, побутують, але немає кому написати про них з такою ж любов'ю і тремом артистичним, як це робить Василь Махно у випадку з Нікітою Станеску. Тож, можна вважати, що Нікіті вкотре пощастило. На відміну від наших.

А найбільше мене дивує, що в цьому метафоричному парку *культури та відпочинку* не знайшлося місця для найбільшого антибуржуазного письменника Америки — Генрі Міллера; мене насправду неабияк дивує, що на літературній мапі В.Махна відсутні топоси Генрі Міллера. Я зовсім не хочу перетягувати ковдру уваги з Гертруди на Генрі, але — як на мій скромний розсуд, — Міллер значить для становлення модерної Америки не менше, ніж Стейн, Еліот або Павнд; і вже напевне, більше, ніж Д.Ешбері та компанія інших поетів другої половини ХХ століття, які (як справедливо значить сам

В.Махно) спеціально виїздили пожити в Парижі, аби причаститися духом *реального* авангарду — сюрреалізму або дадаїзму. Мене насправду дивує, що в нашого допитливого есеїста немає бажання повештатись чотирнадцятою дільницею в Брукліні; пошукати принагідно на 182-й вулиці якихось пам'ятних відзнак, пов'язаних з місцем народження відомого письменника тощо. Я розумію, що той дансінг, у якому Генрі уперше зустрівся зі своєю другою дружиною й прототипом п'яти його романів Джун Менсфілд, швидше за все не зберігся, але: не вже сьогодні можна *всерйоз говорити* про літературний Нью-Йорк, *омінаючи* постать Генрі Міллера? Виявляється, можна. А ще можна змушувати нас читати Г.Міллера російською, бо вітчизняний видавець і досі не спромігся перекласти й видати жодного його тексту українською мовою. Мене давно мучить одне питання: чому Г.Міллер, десять років мешкаючи в Парижі одночасно з Гертрудою Стейн, так і не потрапив до її оточення? В своїй автобіографії, стилізованій під роман (це саме звідти її відома репліка про троянду), вона його навіть не згадує. Вона йому теж не цікава, судячи з того реєстру геніїв, що вимальовується з есеїстики й прози Міллера (її немає навіть на маргіналах). Втім, Анаїс Нін або Альфред Перле так само не бували в салоні Г.Стейн. Як і сотні інших більш чи менш відомих літераторів і мистців, бо мистецький Париж у 1920-х — 30-х роках був аж надто *перенасичений* талантами й геніями з Америки й Європи. Траплялись екзоти навіть з Японії та Китаю...

І зовсім останнє, із чим я не можу погодитись. Не думаю, що Езра Павнд, Федеріко Гарсія Лорка, Вітольд Гомбровіч, Збігнев Герберт або Френк О'Гара — це ті імена, що *«складають візуальні ряди поетичних пейзажів»*... Я вважаю, що варто говорити виключно про рельєф культури чи пак ландшафт, що має суттєву відмінність від пропонованого пейзажу. Ці речі цілком усвідомлювались ще далекими нашими літературними предками з 1920-х років, — чого вартий лише Майк Йогансен. Рельєф передбачає *зусилля* — долання або ж *навикання* (якщо за В.Стусом), але в жодному разі не пе-

ресічне споглядання, до якого зазвичай спонукає пасивний пейзаж — хай навіть і поетичний. Втім, у есеях В.Махна виникають таки справді пейзажі, а не рельєфи; винятком можна вважати хіба що історію про капелюх Нікіти Станеску, що насправду неабияк чіпляє.

Василь Махно є, поза сумнівом, вельми цікавий есеїст (можливо, найліпший із всіх, яких маємо в актуальному україномовному просторі), зокрема й тому, що він є понад неоднозначний, — він відверто зачіпає і провокує. Він збуджує мою власну свідомість і підштовхує рухатись і сперечатись. У його есеях немає тихої течії чи болота; культурні знаки, з яких він складає власні арабески культурних пейзажів, насправді — в діялозі з іншим (читачем), — витворюють глибокий і насправду цікавий поліфонічний (ледве не контрапунктний) простір культури.

І зовсім остання думка: я, звісно, ніколи не був і, напевне, уже не буду в Сполучених Штатах, але є в мене інша (власна) впевненість: *скрегіт клітки Павнда* завше буде супроводжувати не поезію геніяльного Езри Павнда, але будь-які розмови про надлишок американської демократії (дейкують про понад 200-річний стаж тієї демократії; в такому разі мені незрозуміло, чому Верховний суд США лише в 1961-му році зняв арешт з більшості творів Г.Міллера...). Дивно, що до подібної клітки американці не запакували Луї-Фердінана Селіна; втім, його таки запакують до в'язниці трохи пізніше, у Данії, — разом із найвірнішим його товаришем, котом Бебером. Причому, безпосередньої (доведеної документально!) співпраці з нацизмом не виявили ані Павнд, ані Луї-Фердінан із Бебером... За що ж тоді вони сиділи по дурках і тюрмах? — відповідь досить проста й злободенна: вони дихали просто відчутно іншим повітрям, аніж уся гівняна американська демократія; власне, тривогою за той невідворотний фінал, що чекає на людство й на кожного з нас зокрема уже невдовзі.

січень 2007 р.

СКАСОВАНА НЕМІЧ

Павло Вольвач. Триб: Поезії. — К.: Факт, 2009. — 124 с.

Поезія має, всупереч духові, а справедливіше —
смородові часу шліфувати свій нетутешній
голос, щоб повернути собі пророчий німб,
який вона (внаслідок різних обставин)
втратила в минулому столітті. Іншої ради нема.

Неля Шейко-Медведева

Поетична книга Павла Вольвача «Триб», що продовжує сьогодні одну з найцікавіших поетичних серій нашого часу, «Зону Овідія», містить у собі дві збірки поезій, — вже відому читачеві «Тривання подорожі» й зовсім нову — «Оба береги». Треба думати, поетові знову рясно пишуться вірші, і це дуже добре. Бо хороших поетів у нашому часі лишилось не так і багато, більшість із числа молодих воліють ритмізовану (або й зовсім ніякову) прозу видавати за поезію, дбаючи не так про ліризм або ліро-епіку, як про можливість перекладу своїх екзерсисів хоча би англійською та польською мовами. Задля цього редукуються не лише рима й розмір, — редукується зокрема й те найголовніше, що колись називалося авторською індивідуальністю. І це досить сумно, насправді, але так уже є у нашому часі убивць. Можливо, недавнє повернення до силабо-тоніки Сергія Жадана підкаже і нашій літературній молоді, де слід шукати сьогодні (учора й завтра) правдиву поезію та автентичні шляхи її розвитку. Втім, лірика Вольвача — це зовсім інша історія й надзвичайно цікава сторінка сучасної української поезії. Попри навіть той очевидний факт, що поезія, як така, напевно, нікому уже не цікава та, поготів, не потрібна.

Збірка поезій «Тривання подорожі», в певному сенсі, була очікувана й навіть передбачувана в її принциповому переак-

центуванні добре відомих східних топосів. Ліричний суб'єкт попередніх трьох збірок знаходився в метафізичному просторі українського Сходу, основним маркером якого виступає степ зі своєю неодмінною й добре усім відомою (але й досі не зужитою) матрицею. Від Мамає — до безіменного махновця — ось хто визначає психоментальну контрапунктуру згаданого простору; звідси і метафізика. Можливо, навіть — зачароване коло, бродити яким буває цікаво представникам кожної нової генерації; слухати і читати їх буває не менш цікаво, якщо Бог дає їм дешифру таланту, як от у випадку з Вольвачем.

У суті своїй все наше життя є своєрідною мандрівкою; себто ліпшої алегорії на маркування наших трудів і днів годі й шукати. З іншого боку, мотив подорожі й подорожні топоси використовують найчастіше прозаїки — від Сервантеса до нинішніх С.Жадана й О.Ушкалова. І це зрозуміло: адже прозаїкові потрібно подати зріз подій (або принаймні, калейдоскоп пейзажів) і характерів; навіть, коли, як у Д.Джойса в «Уліссі», йдеться лише про симулякри, чи пак голограми колишньої традиційної подорожі. Попередній ліричний суб'єкт Павла Вольвача досить просто вкладався в топографію, окреслену самим автором як *Південний Схід* («Всі мої вірші з Південного Сходу. І сам я звідти», — писав автор у передньому слові до книги вибраних віршів 2000-го року), що одночасно акумулював у собі «планетарну містерію Степу, притлумлений тупіт копит і стугоніння тачанки, крицево-вугільну міць»; наразі — все значно складніше. Якщо колишній суб'єкт поетичної рефлексії, амбівалентно беручи, копав свої шанці між бруком і стернями (на що так промовисто й навіть дещо риторично указує назва третьої збірки «Бруки і стерні», 2000), то сьогодні усе інакше; йому, скажімо так, кореспондована авторська динаміка; щонайменше — інтенційність цієї динаміки й руху; звідси — бажання й можливість подорожі, зокрема — подорожі ментальної, а не конче навколосвітньої. Власне, якщо аж так не ускладнювати прості й доволі буденні речі, то передовсім у назві збірки «Тривання подорожі» ходить про тривання життя й тривання поезії в нових житте-

вих ландшафтах, які складають не так архітектура й клімат, як відчутно нове людське оточення. А воно, це оточення, — у Києві принципово інше, аніж у рідному поетовому Запоріжжі. Й воно залишає свій слід чи пак, відбиток.

Микола Вінграновський написав про П.Вольвача, що «таким поетам, як він, постійно потрібен подих. І подих новий. Йому негайно потрібне оновлення емоцій, самопочуття і перспективи життя...». Навряд чи щось подібне стосується лише Вольвача; свіжа кров емоцій, нові обертони рефлексії, і навіть якісь нові, суто буденного кшталту враження, не завадять будь-якому письменникові. Саме тому й відбувається розвиток особистости; саме так не скисає кров. Зокрема, й кров художньої літератури. Ця збірка поезій може вважатися цілковито київською і то не лише за місцем і часом її створення. Можна взяти відпустку, виїхати в Карпати й писати вірші про Київ чи пак, нав'язати дискурсією цього міста. А можна жити у Києві й залишатися автентичним поетом Карпат, як от Василь Герасим'юк, або Іван Андрусак. Тобто, я хочу сказати, що поезія спочатку входить у нашу кров і починає там повноцінно мешкати; і вже потім, коли промине якийсь необхідний час, вона виплескується назовні. Поезія — це не лише емоції; поезія — це не меншою мірою досвід. Життєво-побутовий, екзистенційний, літературний, людський, етичний, естетичний, соціальний, емоційний і будь-який інший, який неодмінно відіб'ється в рядках, коли надійде час реалізації досвіду саме у формі літературного твору. Таким чином, літературно-художній твір виникає передовсім на перехресті етичного та естетичного досвіду, — власного та, говорячи дещо абстрактно, загальнолюдського.

Вже перші вірші збірки у певному сенсі розставляють акценти у найновішому хронотопі, що у глибинній суті своїй у Вольвача не змінився, представляючи читачеві вже відому психоментальну (неоромантичну, або ліпше — експресіоністичну) опозиційність просторів і те осердя ліричних рефлексій, що умовно варто окреслити поняттям *Батьківщина*: «Ну і що, що десь там є Америка, / І в п'їтмі вовтузяться наро-

ди?.. / Дівчинко, за п'ять хвилин — і Жмеринка, / І тобі в тій Жмеринці виходить»; «І ляга на голоси і кроки, / Біля ратуш і костелів біля, / На камінну на луску Європи / Давнє дике східне божевілля...». А там, де її немає, Батьківщини, поет дозволяє собі дешицію рятівної іронії: «І жалів когось кому до смерті / В тім європейським гербовім осерді — / Пиво точене коліно вуджене / Із довічним радіо ліберті»... Голос і навіть уже саму інтонацію Вольвача на правду важко сплутати з чиеюсь іншою; а сам він уже помітно відійшов і від Є.Плужника, й від В.Сосюри, які завше спадали на думку при взаємненні з його першими книгами. Поет у новій своїй книзі помітно змінюється, залишаючись при тому цілком вірним собі колишньому: «І часів гарячих, а не зимних / Хочеться. І купа винуватих. / Хоч немає черг ні магазинних, / Ані — що дивніше — автоматних». Саме так постає образ Автора; а вже за раменами автора можна побачити обрис його доби.

Направду, не доводиться говорити про суттєві трансформації ліричного суб'єкта; він і надалі маркований тими ж рисами, які тільки й може продукувати Південний Схід. Водночас він, все-таки, змінився: змужнів, став на позір спокійнішим; на обличчі відбився чи то стоїцизм, чи то неспростовна впевненість у володінні остаточною істиною; саме звідси, можливо, ця спокійна врівноважена впевненість: «Він іде. Ступа примарам / Вслід, від ніг до голови. / Він іде собі бульваром, / Щоб не бути таким як ви. // А куди — він ще розкаже... / У мигтінні спин і числ / Раптом вчувши за пасажем / Гул інакових вітчизн». Та й генетично вкорінене Запоріжжя — і надалі залишається поруч: «Дбав про тебе Господь повітових небес, / Виринаючи плоть з доль чужих і словес, / Де повітря покраяне висками фрез, / Там, де готика труб, де стоїть Дніпрогес. // А за тім'ям лишалися хаос і чад. / Долі й болі лишилися хрестами стирчать. / Понад план чавуни, п'ятирічки, парад — / Десь пливуть в поза просторі. Може — над...»; «Мегаполіс у дніпрах з летами / В п'льмах тане. А ти слідкуй — / Нині в небі все переплутано: / Невагомість чиясь фіолетова, / Пальці долі, смуги від куль...».

Є, мабуть, не так і багато поетів, які так чітко й природньо вживаються в простір, яким дихають і, загалом, живуть. У цьому сенсі П.Вольвач у межах цієї збірки стає поетом, у відомому сенсі, *київським*. Столиця «посеред химерної держави» з її пагорбами, майданами, бульварами, соборами, двориками, арками, порталами, «шептанням бруків», «бровами Штоня», — надійно й невимушено відбивається в цьому конкретному поетичному світі, вростаючи в нього другим „з двох найкращих міст” (першим назавше залишиться Запоріжжя): «Собори тануть в голубе, / А я іду, іду по Києву, / Щоб взяти — вишептати тебе, / У чорнім хаосі покинуту». Втім, фірмовий авторський *маргінес* на сьогодні ще анітрохи не є зредукованим: «Сталеві дні, як оселедці, / У безвість мчать собі і мчать. / Та диха Маргінес Вселенський / (чи пролетарський? чи селянський?) / і мої нерви там блищать». Більше того, столиця і уявляється ліричному суб’єктові цілком зрозумілою сумою численних (і пролетарських, і селянських) вітчизняних маргінесів, підсумком «сотень мільйонів марних всіх хутирських зусиль», що сплелися сьогодні в цьому *невипадковому* місці, в столиці держави; а він перебуває у їх епіцентрі, сам водночас будучи носієм духу і цінностей сього *Вселенського Маргінесу*. І ця концентрація в метафізичній конфігурації Києва — *невипадкова*: «Ми й були саме для гомінкої міської біди, / тимчасові, прийшли попід брами й проспектівські башти. / Звідусюди — і звідси — відходити нам назавжди, / і лишатись навік, і тремтять між горбами — назавжди». Урбаністичний ляндршафт набуває сенсу, як мінімум, психологічного.

Надзвичайно кондесованою ілюстрацією до попередньої тези виступає поезія «Прогресу згущується відчай...». Один цей вірш, по суті, акумулює всю ідеологічну й стильову контрапунктуру поета, який за корпусом текстів цієї збірки (це стосується і трьох попередніх) може бути кваліфікований нами як представник того стильового напрямку, який ще до Вольвача створив осердя української модерної літератури, а саме — до напрямку експресіонізму. В порівнянні з попередніми збірками поет дещо згладжує безкомпромісність своєї

лівої ідеології (втім, вона не зникає, звичайно, зовсім), стишуючи звучання інвектив («Вдивляйся вусібіч. І все, як є, приймай...»); проте жарина соціального й національного протесту продовжує тліти, зберігаючи дух субверсивності й непокори: «І не змінить країну цю — / Задвірки з тайною мінету, / Де надписи “Прохода нету!”/ Привіти Лені й Горобцю, / Де часто пруха йде поету / І тріщина йде по торцю. // Нема проходу, ані виходу, / Світ кришиться дрібними крихтами, / Зневір густішає туман... / Доби задушливе безчасся / І світу вогке непролаззя, / Й душі людської глухомань». Утім, зрозуміло, — стати поетом київським, означає, насправді, стати поетом усеукраїнським. А ще це значить приблизно те, про що писав Ігор Костецький, наголошуючи, що йому значно більше важить *відкрити* себе, ніж *знайти*. Відкрити себе для себе, але й для інших також. Принаймні, для тих, які на одному з тобою мовному полі, а далі — вже буде видно.

Зі столичною топографією у П.Вольвача пов'язаний і цілком особистісний мотив; власне, це вже мотив першої втрати: «Немає змін і вінграну заміни...»; «Там поет вінгранний з Миколаєм в головах / і розмова кольору неба й тютюну»; «Щось по ньому лишилось. (Нема? Чи є?)... / Жменька слів, що не знає майже ніхто... / Я проходжу іноді повз барельєф, / В кафе навпроти замовляю по сто. // Киваю до нього. Випиваю один»... Є у збірці вірш, окремо присвячений «Миколі Вінграновському, незникому», — з такою строфою: «Ви такий мені є — над плачі і платки — / Фіолетово-флейтова музика. / З позаземних рівнин золоті завитки, / І у хмар ваших губи усміхнені». Загалом, можна спостерегти, як за старшим товаришем М.Вінграновським триває постійне вимірювання життя, що триває, і якихось його одвічних імперативних імпульсів: «Що нового? Зима, як зима. / Сніг. Дими над горбами димлять... / Вінграновський пішов — і нема. / Міст Московський сіріє здаля. // Плюс, таке щось, про що й не сказати... / Лиш наразі дихну з таїни: / Ще заблиснуть часи — воскресать, / А на чверть — вже цієї весни».

Цікавими, як на мене, у збірці є чи не перші спроби верлібру. Вони, в усіх випадках, несуть щось аж надто особистісно-

інтимне, водночас інтегроване в життя всієї країни («37-річний хлопець...»; «Так воно в квітні й буває...»; «Кажеш, тільки звільнився?»); або щось максимально затемнене для прочитання, як от вірш «Пройти кулемет за плечима похрустуючи гравієм...». На останньому хочу зупинитися докладніше, бо є він найзагадковішим у книзі (у сенсі наших можливостей проникнення в тіло тексту і, головне, до авторської свідомості, до першопоштовху творення, так би мовити). Асоціації виникають, але не вичерпують усієї можливої авторської інтенційності, і читач це, звісно, усвідомлює. Пройти де? І чому з кулеметом за плечима? Гравій уздовж залізничної колії, кущі шипшини та південне айвовоє дерево — відсилають до топосів поетового Запоріжжя. Зрештою, як і присутня чітко артикульована, спокійна і впевнена мілітарність — у вигляді вже згадуваного кулемету за плечима. Зрозуміло, що це не махновський льюїс — якщо за плечима; це вже інші часи, швидше за все — епізод із життя українського повстанського руху середини минулого століття. Втім, це може бути й кавказький мотив, — на рахунок авторської симпатії можна не сумніватися, — вона належить тим, хто здатний боронити свою гідність усіма можливими засобами.

З цим текстом безпосередньо пов'язаний концептуальний і вже відомий із попередніх збірок поета мотив *братства*, що у випадку з Вольвачем є своєрідним маркером його конкретного індивідуального світовідчуття. Саме відчуття братства, або ж «тиснява братства» підтримує і не дозволить упасти навіть під тиском куль, «що плече обпечуть, та впасти / Не дозволить тиснява братства, / І таки не впадеш, авжеж». Чи не найважливішим це відчуття братства є в добу непевности, в часи розгортання нових і тривожних особистих і громадських овидів: «Сни нові стирчать в новий горизонт, / йдуть за нього, ковзаючись, мов по насту, / до далеких вогнів, до темногорлих змов, / прірву смерті латати промінням братства». Можливо, тут ходить про ідеал поета (далекий і нездійснений), який лише й здатний максимально реалізуватися в цьому мотиві братства: «дорвався-таки до братів допався а ви гово-

рили... / в червонястих долонях стволи наче ворони / і бороди над кроками». Втім, ліричному суб'єктові й самому не до кінця зрозуміла ця симультанна картинка: «Звідки? Коли?» Ми приблизно знаємо звідки: зі степів, з діда-прадіда, з вільної крові, що не раз напувала ці землі, і яка несе в собі загадку цього народу; загадку, яка колись таки реалізується в наших нащадках. А поезія в цьому контексті виглядає незайвим доповненням, бо зберігає знання і пам'ять, без яких не буває нації.

У новій збірці «Оба береги», що є другою частиною теперішньої книги «Триб», привертають до себе увагу передовсім два концептуальні вірші, які й витворюють емблематику *двох берегів однієї ріки* й два однаково вагомі конструкти єдиної нації та, відповідно, держави: «Як Ріку не поглянь — нігтем леза торкатися вийде. / Даль стискається вमितь — хоче в зграї, а хоче — в полки». Обидва ці вірші є поетичними рефлексіями ретроспективно-історичного характеру й скеровані на відтворення й актуалізацію українських визвольних змагань у ХХ столітті. В першому випадку ходить про рефлексії, спровоковані світлиною, на якій партизани УПА у зимових Карпатах із зимовим сплячим ведмедем, що став їхнім товаришем у спільній біді. Як на мене, це просто неймовірна історія, і хто захоче дізнатись про неї більше, має таку можливість — світлина з колишніх гебістських архівів сьогодні загальнодоступна. Що ж до поета, то він майстерно й із максимальною притомністю передав дух, — як самої доби збройного українського опору, так і світлини, що назавше увібрала в себе цей дух: «У світлі колючім чота стоїть, / немов оскарження тліну. <...> За пругом фото — краї життя, / червоне по білому під кулеметом. / Сповзла вага того медведя, / а світ згустився ведмедем, // і скам'янів по оба береги — / які там під нього плечі?.. / ... Весело ставши так на сніги, / кров, що повибита до ноги, / вдивляється в порожнечу». Насправді, та нещадно *повибита кров* намагається розгледіти своє майбутнє — і героїчну

смерть у бою, і своїх нащадків, себто нас із вами. На жаль, перше для них було значно легше, аніж, наприклад, друге. Бо, де у тій порожнечі сьогоднішні ми, які здалися на милість ліберального капіталізму, — навряд чи комусь достеменно відомо. Хоча кров безіменних партизанів, як і їх випадкового товариша-брата, карпатського ведмедя, закликає щонайменше до пам'яті та вшанування героїв. У іншому вірші йдеться про армію Юрка Тютюнника, яка хоча й зазнала поразки, але навряд чи хто наважиться бодай щось закинути українському генералові та його звияжному війську. Для читання таких віршів бажано, а часом — просто необхідно знати контексти й претексти, які отримують нове життя у поезіях Вольвача. Таким претекстом іноді виступає лише одна світлина з кінця 1940-х років; в іншому випадку — цілком конкретна й кривава, але героїчна сторінка вітчизняної історії. Така історія, такі світлини й такі вірші — спроможні раз і назавше скасувати національне каліцтво й теперішню нашу розгубленість й навіть відверту неміч. Місце і роль поезії, як і її відповідальність за долю нації, складно й сьогодні завищити — принаймні, так на ці речі дивлюся я. Десь так відчуває, напевно, й поет Павло Вольвач. У іншому випадку просто немає сенсу писати вірші, або навіть роздивлятися старі світлини чи гортати сторінки документів. Наше минуле завше перебуває поруч із нами або навіть усередині нас. І лише від нас залежить, чи воно заважатиме нам просуватись уперед, чи навпаки — допомагатиме, сприятиме тощо.

Мотивний комплекс П.Вольвача представляє собою доволі чітко й виразно організовану структуру. Навіть за побіжного погляду можна виділити кілька основних магістральних мотивів, які уповні «комплектують» змістовий рівень теперішнього письма поета. Втім, ця «структура» складається, можливо, стихійно, утворюючи координати чи пак територію перебування й побутування ліричного суб'єкта цієї поезії. По суті поет розробляє не так і багато мотивів. Принаймні, я помітив передовсім два основні: мотив національної єдності, яку забезпечує зв'язок між мертвими і живими, та

добре відчутний мотив перспективи. Перший із них увиразнюється мотивами пам'яті, на диво органічною єдністю вже згадуваних і мертвих, і живих, та характерним для Вольвача мотивом братства. Всі ці мотиви уповні виявилися ще у збірці «Тривання подорожі», про яку йшлося вище. В контексті ширшого мотиву братства понад вагомим є мотив *невідомого*, який уже десь іде, й на нього ліричний суб'єкт з одного боку, покладає свої надії, а з іншого — шукає опертя власної ідентичності. Цей мотив присутній у поета, як мінімум, зі збірки «Кров зухвала»: «Він іде, той до болю невідомий хтось...». У збірці «Тривання подорожі»: «Він іде. Ступа примарам / Вслід, від ніг до голови. / Він іде собі бульваром / Щоб не бути таким, як ви» («Сірий дальній погляд батьків...»); «... І мимо столів де — на ногу нога — / Сидить діамантовий блискітний світ — / Іде хтось...» («Напевно з Польщі йдуть похилі дощі...»). У книзі «Триб»: «При метрі, що рипає скляними, / за котрими — незнайомі всі. // Та — нехай... Розмашно вже блакиті. / І оте щось — каре і грудне, — / звідусюди кривні тягне ниті. / Я їх чую. Ось. Вони — мене» («Ті — сміються. Горілочки — п'ються...»); «Ну так що ж ви, чорноброві, / з буйном'ясої ріки — / ми одного з вами крою / за які такі гріхи? І який у тому зміст — / між німотно-людних міст — / замовляння крил і мафій / і злотистих реконкіст? // Отаке, червоношокі / (хоч не знаю, хто такі), — / ми одних крові й ніщоти, / й обпикаючих ковтків... / Може, це химерний збіг? / Може, просто горній сміх? / У порожньому повітрі — / тільки такти дружніх ніг» («Коринтянам чи євреям...»); «Хтось іде... Бучини. Граби. Вівса. / Супокій... А з хмарки-покрови / Спи си позаобрійного війська / Підіймають військо з-під трави» («Простір вічно юний, ніби натовп...»). У чотирьох рядках заключної строфи цього вірша переплелися в тугий вузол мотив пам'яті і майбутньої національної реконкісти — інакше й бути не може, якщо саме небо сприяє єднанню мертвих і живих цієї землі.

Сюди ж належить і осмислення мотиву вітчизняного бароко, якому суто іманентно притаманна фатальна в укра-

їнському випадку амбівалентність (якщо взагалі не світоглядна шизофренія), яка складалася історично, в цілковито природній спосіб: «Так воно, мабуть, є. Молодо — це коли / Груди, туман і степ перелітає куля» («Брама скрипнула. Я — з чавунних отав...»). А ще в поетичній свідомості Вольвача виستاє місія для елементарної людської вдячності; риса, як на мене, сьогодні рідкісна: «З довгокровних пам'ятей і з пальців / Такти, до котрих не ваше діло. / Є — і є. Поділ. Вино іспанське. / Вінграновський... Отже — пощастило» («Кажеш слово — що те слово значить?»). Щодо зауваженого мотиву перспективи, то він є аж надто вагомим у ліриці поета й визначає його реальний внутрішній оптимізм. У нього навіть загиблі партизани УПА, які випадково збереглися для нас на світліні, вдивляються у майбутнє, хай навіть і представлене ситуативно модусом *порожнечі*. Як би там не було у вітчизняній історії та сучасності, але існує загальновідома істина: герої завше мають майбутнє. І порожнеча колись обов'язково буде наповнена гідним змістом, — така от траєкторія оптимізму. Загалом же, цей мотив перспективи або ж іншої національної *якості*, яку конче принесе із собою майбутнє, має декілька різноманітних виявів — іноді досить упізнаваних, бо вони позначені актуальною конкретикою. До того ж, у цьому випадку перспектива бачиться досить близькою в часі, вона буквально вривається в тлум сьогодення. Та і як інакше, якщо цей мотив так виразно забринів восени 2004-го на київських вулицях і майданах, даруючи не лише сподівання, а незворотну й широку, як тоді здавалося, перспективу-дорогу національного розвитку й зросту: «Дрібниць нема. Мільйони спин закрили. / Та вже по них — тремтлива світлотінь, / мов Україна родиться з видінь, / та, про котру їм ще не говорили...» («Колян, Толян — такий ось крупний плян...»); «Ще заблиснуть часи — воскресать, / А на чверть — вже цієї весни» («Що нового? Зима, як зима...»).

Вірші Вольвача з двох останніх збірок, об'єднані книгою «Триб», як на мене, упритул наближаються до модерністичної поезики, яку Юрій Шерех волів визначати для себе

як *флюктуаціоналістичну* (від французького слова *fluctuer*, що значить *мінитися, переливатися, брижитися*), і яка послаблює побутовий контекст мови або майже зовсім його ігнорує, не руйнуючи водночас саму мову зсередини, залишаючи зв'язки поетичного мовлення достатньо прозорими, аби все-таки відбулося необхідне взаємнення читача із художнім світом поета. Суто поетикально, цей симпатичний стильовий маркер, запропонований метром вітчизняної критики, я би, наприклад, включив до ширшого контексту, який уже понад століття позначається більш притомним терміном, і мова наразі — про *експресіонізм*. Який, принагідно додаю, в українській літературі та інших видах мистецтв (живопис, графіка, скульптура і, звісно, кіно) не лише потужно заявив про себе в першій третині ХХ століття, але й витворив у підсумку ідеологічну та поетикальну матрицю, якої складно уникнути навіть сьогодні, бо її визначає передовсім специфічна етика мистецького опору. Не говорячи вже про те, що українська культура знала і воїнів, що ставали мистцями, і мистців, що за потреби ставали воїнами (чого варте лише середовище поетів-пражан). А поза ними і зовсім поруч із ними — численні юрбища свинопасів; і це теж вітчизняна етична матриця, вихід за межі якої просто не передбачений.

Вольвач чим далі у своєму власному поетичному русі, тим стає усе більш шпильястим, все більш вертикальним — наче на нього тисне завузька топографія злиденного європейського міста; він ніби занадто багато дивиться в небо, хоча від його пильного погляду не втікає і грішна земля, або й передовсім — земля. Говорячи словами Євгена Маланюка, цей поет стає усе більш і більш готичним; навіть запорізькі заводські труби конотуються в нього з готикою («Дбав про тебе Господь повітових небес...»). І у цьому знов-таки, виявляє себе потужна національна традиція, яку так і не спромоглись розтягнути численні зайди та мародери із числа місцевих комсомольців. Готика передовсім апелює до духу, до крику, до знавіснілого шепоту, що походять із великої любови, яка в суті своїй — хвороба. Зрештою, поезія — теж хвороба. Як і будь-

який інший вияв непрактичності, себто будь-який інший мистецький акт. Банкірам не зрозуміти. Мистецтво, освячене духом, — то не для них. Для них існує поп-арт, постмодерн, галереї сучасного (ринково-ліберального) мистецтва й тому подібний ерзац (власне, та буйна й огидна мертвечина простимульованого (проплаченого) постмодернізму, ті відразливі струпи на тілі мистецтва), про який уже все розповів мій хороший товариш Жан Бодріяр. Інший, не менш мені симпатичний Мішель Уельбек, побачивши українські палітурки своїх трьох романів, писав у листі до Барбари Редінг і автора цих рядків: «Я вам дуже вдячний за отримані світлини палітурок моїх українських книжок; вони неймовірні, я ніколи не бачив подібних речей у жодній країні світу. <...> Це... у якомусь сенсі, одна разюча мерзотність, але вона, безперечно, привертає увагу. <...> Врешті-решт, Україна виявилась серед доволі екстремальних країн». Таким чином, на шляху остаточної нівеляції [смерти] мистецтва ми відчуваємось на диво впевнено, і це не може мене не засмучувати.

А з іншого боку, хіба нам хоч щось відомо про смерть? Ясна річ, у дорослому розумінні *знання* як специфічної організації людської свідомості. Досвід у нашому випадку чомусь виявляється завше нічого не вартим. Тому — лише пам'ять, а з нею — любов і ненависть. Не тільки політ бджоли, але й траєкторія кулі. Пам'ять найдовше живе не в підручнику (окупанти його переписують), — пам'ять живе у народній пісні, а ще — у поезії. Можна лише уявити, як відбивалась поразка національних змагань у свідомості Маланюка та його однодумців із групи пражан. Але це він, вояк розбитої армії, стверджував у 1922-му році, перебуваючи за колючим дротом у польському таборі для військовополонених: «Кордони, економічна діяльність, промисловість і торгівля — це тільки зовнішні форми, тільки рамки, в яких проходить дійсне живе життя нації самостійної держави. <...> Дійсними творцями життя є мислителі, апостоли ідеї. Справжніми пророками історичних подій є Митці і, в першу чергу — поети». Так було обґрунтовано бажання жити, так була *скасована німеч*, і все

це, на правду, — духовна готика. Патосно висловлюючись (іноді це буває потрібно), все це і є поезія. І поезія Вольвача, зокрема. Дуже слухну думку зустрів нещодавно у критика Нелі Шейко-Медведевої, з якою повністю солідаризуюся: «Поезія наша не змізерніє, не запаршивіє вже тому, що не є комерційною, що їй слугують талановиті, а головне — порядні люди, які не сподіваються значних гонорарів, жирних премій і білбордів, які пишуть винятково тому, що не писати для них те ж саме, що святому не молитися». Лише невеличке уточнення: на жаль, пишуть, і пишуть дуже багато, на відміну від В.Герасим'юка, І.Андрусяка або П.Вольвача, передовсім — не поети, а графомани. Отримують престижні премії і найбільші накладі, і профанують, і замулюють найбільш сокровенне й інтимне, чим власне, і є поезія.

А ще Вольвач продовжує демонструвати вишуканий звукопис, що давно вже став фірмовою ознакою його лірики, попри її видиму ангажованість і соціальність:

Наче чую: ворон кряче.
Утечу я в город Тячів.

Щоб сховали. Щоби воля.
Під пахвами — два пістоля.

А до них би взять на здачу
Ту — захмарену й гарячу

До любові злу зело
Дальню ніби луни. О...

О! —
цілуй її цілу!
Луни...
Лу...

І ще одна цікава прикмета цього поета, яку оминати на правду складно. У віршах Вольвача (ще від часів його яскравого дебюту зі збіркою «Маргінес», 1996) досить часто зустрі-

чаються ненормативні наголоси. Виникає навіть враження, що автор свідомо бунтує проти мовного регламенту, бо кількість ненормативних наголосів від збірки до збірки лише зростає. Теоретично беручи, я не вважаю, що це дуже добре, або доцільно в широкому поетикальному сенсі; як на мене, цих речей у поезії слід по можливості уникати. І в жодному разі не слід ламати традиційний наголос заради дотримання розміру у поетичних рядках. За винятком, можливо, тих випадків, коли злам наголосу сприяє так званому артистичному «поновленню», очудненню слова, надає йому помітно нових інтонаційних або й смислових обертонів. Але, що цікаво: у випадку Вольвача навіть безперервне ламання нормативного наголосу не виглядає насправді хибою та зовсім не дратує, не руйнує мелодику й графіку віршів — натомість, успішно працює задля загальної гармонії поміж цими віршами й мовним українським континуумом. Тут можна б згадати про понад вільне поводження з нормами наголосу в поезії Миколи Зерова, неабиякого авторитета української модерної лірики. А ще наважуся висловити таку думку: ненормативні наголоси чи не найтісніше пов'язують П.Вольвача з національним фольклором. А це вже — реальний *грунт*, а не тільки брук під ногами; хто розуміється — той зрозуміє. Порушення Вольвачем нормативної граматики також неабияк наближає поетичну, штучну в суті своїй, мову до простонародного мовця, й це ще одна міцна ниточка, що тягнеться із глибин, не дозволяючи зависнути ліричному мовленню поета у безнадійних емпіреях чистої книжності.

Тому *триб* — це знов-таки, бачення. Стежка, яку обираєш. А значить, це знов-таки, — етика. Речі, які розчинились в крові ще наших далеких пращурів — розчинились і не зникають. Сенси, які відновились, бо їх неможливо випалити, — вони все 'дно проростають, пробиваються крізь міський асфальт і людську пострадянську захланність. Топоси історії, сучасності й візії майбутнього у теперішнього Вольвача стають все густішими. Що це? — зрілість? Анархія і, водночас, традиція, помножені на скепсис і віру в одному фляконі? —

Хтозна. Треба знати, треба відчувати, — говорив Хвильовий. А можливо, не Хвильовий, і зовсім не говорив, а вишіптував рядками розглядуваного тут поета: «Ця гонитва за часом, за льосом, ці люди безлюдні. / Проминання. Мигтіння. Колись запізнаємось. От. / Тайні гули гудуть — владні ріки і ріки валютні — / З мнемозін а чи з лет — чи з яких вони ткаються вод?». Хто прочитає — той прочитає; щодо всіх інших, які не вчитають, то їх можна не брати до уваги. Принаймні, саме таким от робом Ю.Шерех заспокоював поетів, які залишались не завше прочитаними. Втім, сподіваюся, Вольвача все-таки прочитають, бо не так і багато друкується нині якісної поезії, — навіть у нашій країні, де в літературі традиційно панує лірика.

березень — квітень 2010 р.

МІЖ НЕБОМ І ЗЕМЛЕЮ

*Павло Вольвач. Вірші на розі: Поезія. —
К.: Ярославів Вал, 2010. — 64 с.*

І на кождім розі
у мене знайомий товариш,
і що-крок, то знайома тумба.
Гео Шкуруній, 1923

Поезія — це, безперечно, один із найбільш ефективних методів освоєння світу: світу в собі і себе у світі. Найновіша збірка Павла Вольвача «Вірші на розі» засвідчує, саме цю неспростовну істину; окрім, звісно, того, що він уже не лише перейшов свій колишній етап — «планіметричного» всотування запорізької дідизни-батьківщини (після чого зацікавленим особам вільно було спостерігати наступні пошуки *київського неба*, позначені щедрою, хоча й імпліцитною, контрапунктурою вітчизняного середньовіччя й барока), але успішно й упевнено наближається сьогодні до нового й глибшого, сказати б, «стереометричного» освоєння значно ширшого й привабливішого світу: «І світу дихає вузол, / Тремтливий і вологий вузол. / Що розсипає на “путя” / Вогні — фальшиві діаманти. / Що в «дурня» грає з небуттям / На виходи чи варіанти» («Із ранком разом, звіддала...»). Цей тремтливий усесвіт не десь — він у нас під ногами; варто лишень зауважити, відчути, а відтак — прочитати:

Підступає, підступає
Стужа до підощв.
Ну нічого — відчуваєш
Так грядуще тонш.

Ходиш поряд, ходиш біля
Світла і гріхів.
Між людей. І межі гілля —
Землями птахів.

Крики-згуки, тралі-валі,
Стереоефект.
Золотавий на вокзалі
Піниться буфет.

Дожидання Вашінгтона.
Люди. Дощик. Я.
Батьківщина монотонна.
Космогонія.

Вже однієї цієї поезії цілком достатньо для розмови про теперішнього поета Вольвача. І про Вольвача колишнього — теж. Можливо, й про Вольвача майбутнього. Поступаючого поета, можливо, завше пов'язаний із тактичними змінами-корекціями в поезиці й у мотивному комплексі, але з неодмінним стратегічним збереженням етичної домінанти, обраної від самого початку в якості рятівного овиду, або неспростовного ґрунту. В сучасній українській літературі таких авторів знайдеться небагато, не говорячи вже про те, що останні два роки прорідили й без того короткий ряд: Римарук, Улян... Хто наступний? Най би смерть відпочила хоч декілька років — цій землі ще потрібні поети, і потрібні вони значно більше, ніж, прости Господи, банкіри, юристи й політики. Досліди космогонії, як розуміємо, можливі й у Києві (у колишньому Гунагарді, місті гунів, — якщо хтось забув. Або й, передовсім, у Києві). Не говорячи вже про очікування Вашінгтона (позірна сухість поетового вислову не дає підстав говорити про пародійний ефект; хіба — про зударення фраз — Вольвача й Тараса Шевченка, де першість лишається за Шевченком, а за Вольвачем, як не дивно, неабияка енергетика та актуальність, попри, повторюся, — відверту й навіть наголошену сухість вислову). Втім, дехто рушає за цим до Берліна або й подалі. Тож формула чи пак, точка спостереження у вигляді перехрестя вулиць вибрана поетом зовсім не випадково, ба — навіть стратегічно правильно та бездоганно (збирання товаришів і віршів *на розі* практикував ще Гео Шкурупій, як це можна побачити з motto до цього тексту). Назва цієї збірки може видатись мало збагненою лише тим,

хто не встиг ознайомитись із її змістом. Основним мотивним комплексом збірки представляється ситуація стереометричного спогаду-очікування, виповненого самим собою й своєю добою: «Межи днів кураю, із добою / Стою на перетині. / Наливаю і п'ю. Із собою» («Ніби сон. Ніби сам...»).

А над усім — глобальний, спокійний (хоча іноді, все ж, відчуваються нотки роздратування ліричного суб'єкта, як наслідок спостережень за тотальною українською вайлуватістю та байдужістю), всеохоплюючий (всезаймаючий, я би сказав) мотив очікування основних (наріжних — у випадку ліричного суб'єкта та його пекучих ідентичностей), вирішальних подій і звершень: «І від того хоч незримий, а таки / Хоч на хвильку, хто б там що не говорив, / Наростає — ніби пропасть навпаки — / Між землею і підшвами розрив» («Сорок літ тече життя дощами з ринв...»). Які вони, ці майбутні події, — можна лише здогадуватись, хоча ліричний суб'єкт із ними, здається, не криється, виявляючи свої симпатії та антипатії досить вільно та переконано: «П'янить. І наче — за мить до змагу. / Я — нить. Одначе — теж з того стягу. <...> Невже ж з мережив сплестись мережам? / Заходь, голото — вже все готово...» («І фуги смерти, і псалми сили...»).

Ліричний суб'єкт поезії Вольвача дорослішає разом із автором. І, як на мене, це добре. До попередніх кількох утрат додалася втрата батька, образ якого раз-у-раз виринає в поетичних рефлексіях і напуває їх мудрістю й заново відкритими сенсами: «Кудись я втрапив... Під зорі блудні. / Під гиблий прапор і соло в грудні. <...> Дими розтали. Часи розпались. / А що ж пече так, як рана Божа? / Нехай у пропасть, нехай у пафос, / А все ж інакше таки не зможу» («І фуги смерти, і псалми сили...»). Втрати, якщо вони відкривають заслони нових горизонтів, не є остаточними. Зокрема, до втрат я відніс би й колишні ілюзії. Кров поетичного тексту та сама, *зухвала*, та вона вже тече у нових берегах. Махновські тачанки й надалі мчать запорізьким й донецьким степом, але є уже й інший берег, — і він також наш. А поза тим, ліричного суб'єкта вже не розчулить колишня майданна романтика. Зрештою, кожен *із нас* пережив її не без болю й розчарувань. Але, якщо голота

(а не якийсь середній абстрактний клас, sic!) знову збереться для вільного змагу (а не зіб'ється натовпом за безкоштовними канапками), цей ліричний суб'єкт буде з ними, вільними людьми вільної країни. Власне, він їх очікує з видимим нетерпінням; можливо, навіть — м'яко провокує на зрушення: «По-загинають ноги мамаї / У небесах. І зірка проросте там. / А де ж таки мої? Де всі мої? / Пласти вітрів над городом і степом...» («У мерехтінні півзабутих міст...»). Але очікує справжніх — із донбаського диму й запорізького смороду, з Холодного Яру й останніх небесних карпатських схронів (не тих, які у Забужко, а тих, які в Портяка). Як зійдуться вони з обох берегів («кружляння обабережжям...»), він буде з ними, й дідькові в пеклі стане гаряче. Якби вони більше читали, зокрема й поезію Вольвача, вони б швидше уздріли *звізду*, що освячує не лише різдвяні столи і молитви, але й героїчні псалми непокори й гніву: «А за краями шляху голого / Таке готується жеврїть — / Таке живе — немов Зимового / Походу люди неживі» («Чиї оті “самсунг” і “нікон”...»). Хоча сьогодні це лише алюзія, ґрунтовно розчине-на в стумі тьмяного, побутового та буденного, втім, усе ж, ви-разно екзистенційного й навіть метафізичного: «А зірка запли-ває між полиці / плацкартного — ота — звіздар полів» («Життя вдалося різним — не приснитись...»).

Думаю, не випадково М.Вінграновський так швидко й щиросердно вподобав зовні непоказну та сіреньку дебютну збірочку цього поета й навіть побачив у ньому одного зі сво-їх спадкоємців. Не в сенсі поетикальному, в цьому розумін-ні вони, можливо, навіть антиподи. А в тому місці, де вони зійшлись, *вінгранний поет* устиг уже все сказати. Зокрема, й таке: «Ми на Україні хворі Україною, / На Україні в пошу-ках її...». Вінграновського гріла хіба що мрія, — у Вольвача є надія. Й ця надія підживлює мандри довкола традиційних наших очікувань: «Ми з України — ні — нікуди не йдемо. / Лишаємось. І все. А як — це ще не знаю» («Є 45 жінок, є 47 пивниць...»). І хочеться свого народу. І хочеться для ньо-го свободи. Хочеться перспективи. Зрештою, чесної смерті. Нічого зайвого в Бога не просимо. А десь біля Бога — могили предків: «Впоперек. Вздовж. Вскіс до річок, / Там, де мертві

й живі / Гріються десь біля свічок / Вседержителеві» («Є там верхи. Є там низи...»). Хоч у більшості — навіть могил немає. І це нас, теперішніх, тлумить і перетворює на невиправних блазнів. Тож, голота повільно собі здихає, але навіть не марить про страйк. Тим не менш:

З отим, що всередині.
Що я можу сказати,
Пообметений круками-буквами?
Ну, бува прошептати:
«Я такий же, як ви. Ох, і с-суки ви...»
Ні, не так... І не час.
Плине вечір, нарізаний скибами.
Світять фари із трас —
Ніби марна хода смолоскипова.

Якщо мотив соборности України, обох її берегів, що потрапив навіть до назви збірки «Оба береги» (у складі книги «Триб») є уже чимось на кшталт неодмінної *вісти від Вольвача*, то свіжий, на правду, інтернаціональний мотив, — дещо, можливо, і несподіваний. Утім, це добре відомі подорожні наслідки. Якщо хтось інший привозить із Заходу яку-небудь *чуму*, й захлинаючись, розповідає про тамтешні супермаркети, то цей поет виголошує просте, але остаточне переконання: «Схід — є Захід. Захід — є Схід / оце те що потрібно» («Я зневажав сухе не куштував ракіі...»). І жоден Кіплінг не здатний сьогодні це заперечити. Й справа зовсім не у ліберальній нав'язливій політкоректності, від якої всіх чесних людей уже просто нудить. Справа насправді дуже проста: бувають часи для війни, але мусять бути часи й для миру. Це добре знало просякнуте кров'ю європейське Середньовіччя. Це добре знають сучасні Балкани, це знає сусідній Кавказ. Нам варто про це дізнатись хоча б від поетів, бо власний накопичений досвід — не гірший за досвід сусідів, але сприймається чомусь, як другорядний, етнографічний. Адже писав вітчизняний поет: «В суцільних ворогах пройшли роки-рої, / Руїна захлинається руїною»... І це він писав ще далекого 1966-

го року (мова, звісно, про М.Вінграновського, не лише про Вольвача). Загалом, у цій збірці Павла Вольвача кидається у вічі дуже теплий мотив любови до ближнього. Цей мотив має місце вже у першій поезії збірки:

І ви, мої — таке немовби друзі, —
тонкі подільники мандровних пітьм,
одинаки — москвини і французи, —
пливіть. Любіть.

Схиляйтеся в цей теплий крайок світу.
Хай буде двоє вас. Хай буде п'ять.
Де жінка, по котрій світла тремтять,
під стогін верст і зустріч не зустріту...

Й звична, у випадку з Вольвачем, — перцепція Батьківщини; вона над усім — проста й зрозуміла кожному, хто здатний розуміти. Власне, поезія, як ядерна складова неспростованих мітів, має апелювати до добре знайомих емоцій — до емоцій, що ними виповнюється кожна національно-сформована емблематика та алегоричність:

Знову мчать фіолети фраз
Позолоченими хортами.
Скрізь Ісус. Вусібіч — Тарас.
Де вриваються, там — кордони.

І на це, дякувати Богові, немає й бути не може ради. Так є у французів і росіян, так має бути й у нас. Ну а такі прикметні виразки Батьківщини, що відомі, напевно, кожному, також досить чітко артикульовані в цій конкретній авторській аксіології. Водночас, це — голос і дух мільйонів, яким прорости б з-під опущених вій широких народних мас і сказати новітньому панству своє рішуче й вагоме слово: «Мізерія — від ніг до місяця. / Закриваю очі: а так? / На краватках своїх повісьтеся, / Їдьте в пекло в своїх автах» («Сновидіння якісь хитаються...»). Чим не розмова людська на розі? Й не конче на розі столичних вулиць, але будь-яких нинішніх вулиць Республіки. Поет — резонатор. Звісно, поет — і мистець, і башта

високо-естетичного дискурсу — це так само для нього. Але сьогодні він має йти на вулиці і майдани. Слухати і говорити. Робити свою поетичну справу й бути готовим до найголовніших подій у своєму житті. Себто в житті *своєї* Республіки.

Теперішня лірика Вольвача демонструє високу поетичальну культуру автора й здатність викликати почуття, анітрохи не описуючи їх, не розжовуючи, а навіюючи через позірно звичні деталі й невибагливі комбінації образів: «Так то, ближні, безіменні, безпородні, / Я таке сьогодні трохи ніби бард. / Та і ви, і ви не ті якісь сьогодні, / Намело на вас тепла із Божих ватр...» («Я люблю вас, мої ближні, безпородні...»). Ці образи свіжі та поетично переконливі, вони викликають, окрім емоцій, окремий комплекс інтелектуальних переживань: «З мазутних зел, із вуличного каменю / Зринають сяйва — зразу по гріху. / І жаль, і хміль, і музика з черканнями / Птахів об небо, суден об ріку» («З мазутних зел, із вуличного каменю...»). Конкретна індивідуально-авторська деталь, закручений «колючий» синтаксис («Ось іду, матюкаюсь / Вас невидимих до». Або: «Мене ж усе хитає в сторони / Від тих усіх, і тих от від»); постійне свідоме порушення нормативного наголосу й навіть граматики, схильність до семантичного «пуанту» в фінальній частині вірша («Злого умислу жодного. / Все гранично просте ж... / І немає Холодного. / Вогнепального — теж». Або: «І сміюсь, і покивую / Анекдоти мелю. / І підходжу до Києва / Із Тютюнником / Ю.»); — все це працює на *поновлення* чи пак, *учуднення* звичного бачення речей і їх зужитих відчуттів.

Поет не боїться іноді бути ризиковано екстравагантним, як от у єдиному в збірці верлібрі, присвяченому Миколі Холодному. Маю на увазі протиставлення світу живих і мертвих, в якому ліричний суб'єкт почувається серед живих, і почувається досить комфортно, тоді як адресата поезії, поета М.Холодного, цілком логічно бачить у задзеркаллі, не стримуючи власної радості, що він іще тут, ще може насолоджуватись виглядом дівчинки («і губи припухлі губи / у дівчинки ох у дівчинки / що підсвічена сяйвом мобільника

/ голубіє ликом немов мадонна»); нудьгувати на літературному вечорі пам'яти поета М.Холодного («а ще таку херню несли / могилянський професор / поет дисидент / і якийсь ваш кент що запізнювався на маршрутку...»); згадувати свою спільну з М.Холодним поїздку до Гуляйполя тощо. Ракурс, який обрано для спілкування з неживим поетом, виглядає в побутовій свідомості, як мінімум, незвично: «Рано ви Костьовичу померли / А я живий. І це таки здорово / скажу я вам» («Ось ви померли Костьовичу...»). Але, знов-таки, маємо ефект поновлення або ж учуднення цілої історії людських стосунків, які наразі продовжують жити виключно в пам'яті ліричного суб'єкта. Зауважу й таке: той, хто читав передмову П.Вольвача до книги віршів М.Холодного «Повернення», виданої Тарасом Федюком у серії «Зона Овідія», може відчитати й окремий настроєвий і навіть фабульний нюанс у теперішньому верлібрі Вольвача. Але пояснювати докладніше наразі не буду. Хто читав, той мене зрозуміє.

Теперішня збірка Вольвача «Вірші на розі» вийшла на диво компактною й цілісною, дуже авторською й, водночас, демонструє якісні зміни у самосвідомості ліричного суб'єкта. Якийсь окремий, комфортний і затишний хронотоп панує в її рядках. Щемко і солодко в цьому поетичному світі. Є бажання мовчки та вдячно до нього тулитись, лаштуючи власний подих на теплий авторський регістр:

Так солодко і гірко так, скажи-но...
Намарилось, придумалося про...
Там завтра встануть, заведуть машини,
І будуть бити ліктями в метро.

Ти знаєш сам, як буде все достоту,
Яких із «я» хто б не намарив «ми»...
Там завтра встануть, підуть на роботу,
Не грюкнувши вселенськими дверми.

3 — 4 січня 2011 р.

МОЛОДА ДОНЕЦЬКА ПОЕЗІЯ

На перший погляд, особливо людям, що мешкають у самому Донецьку, може видатись, що української літератури, або й узагалі культури, як такої, — в цьому місті немає. На щастя, це зовсім не так. Що й засвідчили численні літературні виступи місцевих авторів, які мали місце впродовж останніх двох-трьох років як у самому Донецьку, так і за його межами. Таким чином, сьогодні можна цілком упевнено говорити навіть про деяку *Донецьку літературну групу* (майже за аналогією до Нью-Йоркської літературної групи, яка заявила про свою появу альманахом «Нові поезії» п'ятдесят років тому, в 1959-му р.). Можна при цій розмові також пригадати Празьку літературну групу, поготів, що українським поетам у Донецьку сьогодні ведеться анітрохи не простіше, ніж їх колегам із 1920-х років у державі Т.Масарика. Можливо, донеччанам сьогодні навіть складніше, з огляду на фактичний стан їх мовної та культурної ізоляції, що нагадує соціокультурне *гетто* (як наслідок багаторічної та жорстокої русифікації нашого Краю), попри те, що Донеччина — ніби-то, невід'ємна частина сучасної України, її *понад вагомий* промисловий і науково-освітній регіон.

Тож, говорячи про українську літературу Донеччини, варто мати на увазі її альтернативний (майже опозиційний) до пануючого дискурсу характер і зміст. Витоки цієї альтернативи можна, до певної міри, пов'язувати з виникненням (у червні 1998-го року) і подальшим розвитком незалежного від НСПУ літературно-мистецького альманаху «Кальміус». У червні 2000-го року в Донецьку створюється літературне угруповання «OST», засновниками якого стають літератори та науковці Олег Соловей, Анна Біла та Дмитро Білий. На сьогодні в доробку цих авторів вже чимало виданих книг. Із появою нової хвилі літературної молоді, яка щойно з'явилася, остаточно складається вигадливий пазл донецького тексту

української актуальної літератури. Тієї літератури, яка могла бути іншою, якби нелюдський режим не знищив фізично Олексу Тихого й Василя Стуса; якби не витиснув на маргінеси офіційної культури І.Дзюбу й В.Голобородька, С.Цетляка й Г.Гордасевич, якби не спровокував своєю провінційністю від'їзд із нашого міста В.Діброви, Ірен Роздобудько, Неди Нежданой та О.Росича... Наразі я хочу говорити про наймолодших поетів Донецька, які останнім часом доволі активно пропагують українську літературу на численних заходах, що мають місце як у нашому місті, так і за його межами. Я переконаний, що молоді письменники Донеччини сьогодні були би окрасою будь-якого регіонального літературного процесу. Чим же вони прикметні, ці молоді люди, що живуть і дихають «в цей пізній час сарказму та іронії...» (В.Кузнецов)? Представлю їх читачеві, подавши свої короткі та суб'єктивні характеристики, з якими можуть бути не згодні не лише згадані мною автори, але і їх шанувальники.

Володимир Кузнецов. На цього поета я звернув увагу завдяки його самвидавчим збіркам «Спостерігаючи за мешканцями акваріуму» (2003) і «Паперові квіти» (2004). Це нагадало мені власні 1990-ті, це було взагалі по-донецьки — видавати україномовні вірші власними руками й дарувати лише найбільш близьким або ж посвяченим, тим, кого це могло на правду *торкнути*. Тоді, на початку 2000-х, мені здалося, що молодий поет є занадто серйозним (як і всі решта молодих поетів у світі), втім, ця серйозність ніскільки йому не шкодить. Це поет виразно філософічний, який про нагальне міркує ледве не з погляду вічності, не боячись виглядати кумедним і старомодним. Його поезія насичена алюзіями, як літературного походження, так і соціокультурного та історичного. А ще — в ній густо розлите нормальне людське бажання жити й *бути*: «До чортиків. До болю. До загину».

Сергій Молотков. Поєднає індивідуальний надрив і майже клінічну оголеність почуттів із мало збагненим (принаймні, для мене) постмодерністичним стьобом, що у моїй свідомості анітрохи не узгоджується з тією питомо національною

проблематикою й мілітарними мотивами, які так активно намагається опрацювати поет.

Віктор Семернін. У його урбаністичних текстах присутній цікавий інверсований світ речей і людей. Цікавий передовсім тим, що він принципово нереалістичний, і саме тому — фактурно-реальний. Трамваї тут вагоміші за водіїв; тролейбуси виконують забаганки мостів; не людина дивиться у вікно, а вікно — на людину; а сама людина — зачарована цим рухом і хаосом, який намагається впорядкувати, зігріваючи своїм хворим тілом собі подібних. Маємо випадок із бездоганим поетичним чуттям молодого й мало кому відомого автора. До всього — відсутність баналу, крикливої соціалки й, пов'язаного з нею, дешевого патосу.

Діана Бондарчук — дуже тепла й жіночна, доволі філологічна й, із усього видно, добре знайома з творчістю українських футуристів і не лише. Зокрема, й із творчістю деякого зі старших донецьких колег-поетів. А ще — виразно занурена в сокровенне, екзистенційне, дуже-дуже жіноче, що, однак, намагається приховати засобами іронії й самоіронії, — типова риса поетів-дев'яностників, між іншим. І це, по-своєму, дивує.

Алла Муратова. Поетка, за вираженням емоцій і оприбутненням предметних інсталяцій, — доволі таки донецька. На жаль, мені відомо аж надто небагато віршів цієї авторки. Вона такою ж мірою поетка, якою і автор музики до своїх і чужих текстів. На віршах помітний вплив колишньої рок-культури й відповідної літератури. Втім, серед слів її віршів ще більшою мірою відчувається прихований жіночий сум або навіть і туга за неприйдешнім. Останнє — як хочете, так і розумійте, це складно передати словами. Щось безнадійно губиться в голосі, а щось узагалі ніколи не зазнає артикуляції.

Василина Куюмурджи. У віршах виразно відчувається етос болю з його тьмяною сецесійністю — заледве не сюрреалізмом, або навіть і з ним. Маю на увазі складнощі зі сприйняттям та інтерпретацією її образів, часто зітканих із принципово непрочитуваних метафор та індивідуально-наснажених алегорій. А ще молода авторка на диво вперто, послідов-

но й доволі плідно працює з «колючою» лексикою, себто — з українською лексикою вкотре віднайденою, ще не зужитою та, як на сучасне ліниве читацьке вухо, майже екзотичною.

Марина Великодня. Творить у віршах і малих формах ліричної прози свій окремих, виразно інтровертований світ, що раз-у-раз вибухає й освітлюється екзистенційними вогниками болю та небайдужости. Втім, у цьому світі знаходиться місце для сатиричних зауважень або, щонайменше, риторичних питань, які, як відомо, одночасно є й варіантами відповіді. Щемливі інтроверсії її віршів, можливо, хтось навіть не зауважить. І, зрештою, матиме власну рацію в наш егоїстичний і рабовласницький час. Утім, це той приватний випадок, який урізноманітнює загальну картину чимось однозначно індивідуальним і неповторним. Цікава квітка в донецькому поетичному тексті. Підозрюю, попереду в неї ще чимало творів, вартих читацької уваги.

Олексій Чупа — типовий представник філологічного середовища. Точніше, філологічної поезії. Філологічність і соціальність дивним чином уживаються у цьому феномені. Поет, якого вже добре знають далеко за межами рідного міста. По суті, візитівка донецької української поезії. Фундатор донецького слему. Його вірші варто читати дітям на уроках літератури рідного краю — аби мали можливість хоч щось збагнути про край і людей цього краю. Утім, його ширі й болючі візії людського кохання будуть із не меншою цікавістю зустрінуті й далеко за межами Донецька й Макіївки. Наприклад, у якому-небудь Бориславі або й Білій Церкві — якщо він не встиг ще там побувати. От тільки треба щось робити із помітною текстовою та інтонаційною залежністю від авторитетів на кшталт Жадана. Молодому поетові слід уже усвідомити, що Жадан і славна його генерація 90-х — уже естетичні трупи; час вимагає нових пісень, час застиг ув очікуванні літератури правдивого етичного опору — без блюзнірства та іншої мало притомної філологічної гри. Коротше кажучи, XXI століття чекає на новий (оновлений сучасним безумством світу) експресіонізм.

Олександр Демченко — безперечно, обдарований поет, що відкритий усім вітрам сучасної побутової соціології, яка так густо маркує теперішній текст української літератури. Читаючи його вірші, позначені численними граматичними незугарностями, тим не менш, чуєш голоси В.Сосюри та О.Ольжича одночасно. І це виглядає так, ніби вони поруч із нами п'ють пиво, і тут же читають вірші. Його поезія дуже добре слухається, бо під час виконання віршів автор додає ще й дрібку власних акторських амбіцій; а от читається дещо проблемніше, і все — через недостатню увагу до мови. Білінгвізм — штука, мабуть, політкоректна й пухнаста, але для письменника — небезпечна, — хочу сказати цьому поетові. Але, якщо він працюватиме над собою й читатиме хороших українських поетів, вже невдовзі має всі шанси вирости на серйозного літератора.

Станіслава Орловська. Цікава передовсім дивним і рідкісним даром поєднувати органічну внутрішню (майже шаманську чи пак, відьомську) експресію з типово урбаністичним і авангардовим, хоча й не завше виправданим, словотвором — можливо, у традиціях колишніх футуристів на кшталт М.Семенка, В.Маяковського або навіть В.Хлебнікова.

Ірина Метелиця. Представляє у власних текстах цікаву суміш мінорного урбанізму з жорстким постколоніальним тонуванням навіть найбільш приземлених і буденних речей, що перетворюються у її віршах на правдиві артефакти, за якими майбутні покоління ще будуть вивчати цей час. Звівши образи попелюшки й банальної повії до майже єдиного синкретичного цілого, поетка породжує ефект, у певному сенсі, апокаліптичний, або ж абсурдний, а відтак — вагомий і небезпечний. А з іншого боку, йдеться лише про життя у казковому задзеркаллі, про реалії доби первинного накопичення капіталу...

Ось така вона, молода генерація донецьких поетів. Що ж об'єднує цих, часом доволі різних авторів, окрім спільних поетичних вечорів і людського взаємнення? Як на них позна-

чилися топос і час, дурнувата політика і розвиток нещадного лібералізму? Що є взагалі визначальним у кожній адекватній розмові про поезію та мистецтво загалом? Як на мене, це завше і передовсім, — *ідеологія, етика, стиль*. Щодо ідеології, то маємо дивне поєднання пролетарського елітаризму й бажання опиратися й боронити загрожену національну ідентичність. Як у жодному іншому регіоні, в Донецьку спочатку доводиться відвойовувати свою територію і свого читача. Колись треба було перебивати клавіатуру друкарської машинки, якій бракувало українських літер, сьогодні з цим ніби простіше, але все одно не все гаразд. Читачеві з *великої України* ніколи не зрозуміти, *що і як* відчуває український донецький письменник у своєму рідному місті — щодня і щомиті; з якими спокусами й демонами доводиться боротися, аби втриматись на межі; власне, залишитись у цьому місті, замість того, аби придбати квиток на київський потяг в один кінець. І назавше забути про це місто поразок, це місто принижень. Саме такі речі й формують наріжний камінь ідеології місцевих поетів. Попри те, що ніхто ще не брався за формулювання цієї проблеми — ані місцеві краєзнавці та науковці, яких легіон, ані самі поети, яких лише купка. Ризикну й висловлю припущення стосовно колективної психології цих людей. Ще на рівні колишньої ґрунтовно прихованої від стороннього ока інтенції, ще виразно, можливо, не артикульована, але це уже — *психологія реконкїсти*. А відтак, робіть із цим, що вам на правду забাগнеться, але майбутнє цієї землі — за ними.

Про етику цієї групи поетів можна розводитись тривало й не без цікавості. Втім, із нею все просто; принаймні, не складно: у найбільш адекватних випадках маємо безпосереднє пролонгування етики опору Василя Стуса — звісно, з відповідними поправками на теперішній *час убивць* — із його швидким харчуванням, кока-колою, телевізійними ток-шоу та серіалами. Квінтесенція етики завше присутня в текстових масивах кожного конкретного автора. Як на мене, то найактуальнішим для моїх земляків залишається етос болю. Так було в часи О.Тихого, В.Стуса, С.Цетляка, І.Принцевського,

І.Дзюби, В.Голобородька, П.Свенцицького й інших, — так є, за великим рахунком і нині. Попри те, що дехто з літературної молоді не від того, аби побавитись у спокусливий постмодернізм. Але це, радше, поодинокі винятки та курйозні епізоди; бо етос болю таки є домінуючим у творчості донецьких поетів.

Проблема стилю вимагає окремої і ґрунтовнішої розмови. До того ж, навряд чи в стильовому аспекті група з понад десятка поетів може бути охарактеризована сталими й спільними рисами. Тут дуже важить освіта й життєвий досвід, себто — ґрунт (традиція) і сторонні впливи. Чи не єдиний стильовий маркер, що торкнувся всіх поетів приблизно в однаковий спосіб, це — жорсткий урбанізм, із його динамікою та прогнозованою експресією. Програмовий урбанізм провокує на експерименти, на проблематичний словотвір, на витворення іноді навіть хаосу, якого поезія, загалом-то, воліє уникати. І найголовніше: стильові манери цих, переважно ще дуже молодих авторів (у більшості з них немає жодної виданої збірки, про більшість із них іще жодного слова не мовила критика) перебувають на стадії витворення, викшталтування; або ж, за В.Стусом, вони ще у процесі *розцвітання особистости*.

І знову питаю себе: що ж їх усіх об'єднує? Окрім цього міста і цього неба? Бо, зрештою, у кожного з них є своє окреме життя: хтось здобуває освіту, інший працює, а дехто уже і дітей виховує. Навряд чи це *щось* — лише українська мова, хоча і вона — також; але вона вже не є метою для сучасних донецьких авторів, радше — повітрям, терпким і солодким, — яким є необхідність просто дихати; зокрема і в художніх творах. А коли щось виходить путне, виникає непереможне бажання поділитися з іншими, порадіти й відчутти взаємну причетність — ідентичність національну, але й поетичну — передусім.

жовтень, 2009 р.

ЗАГУБЛЕНІ ДУШІ ЗБЕРЕЖЕНІ

*Еліна Свенцицкая. Проза жизни. — Донецк:
Донбасс, 2011. — 76 с.*

... Куди подітися, сховатися куди?
Еліна Свенцицкая

... від життя залишилось лише почуття вини
і відчуття що нічого більше не залишилось.
Тарас Федюк

П'ята книга відомої донецької письменниці Еліни Свенцицької виявилася книгою прози (авторка вірші пише лише українською, а прозу, відповідно, — російською (рідною) мовою). Зрештою, це прогнозовано й навіть очікувано, бо попередня книга прози «Вибачте мене» (1999) була ще дванадцять років тому. Поза сумнівом, за новою прозою письменниці читачі вже встигли неабияк засумувати, якщо, звісно, уявити собі, що такі читачі десь реально існують. Але навіть, якщо таких читачів і немає, проза Е.Свенцицької все 'дно має право на існування. Такої прози у теперішньому світі відверто бракує. Це письмо на віддаленому маргінесі нового світового порядку: світовий порядок ігнорує його, а таке письмо, своєю чергою, зовсім не зважає на те, що відбувається у фінансовій та інших актуальних для світу сферах. І ніхто нікому нічого не винен. Письменниця живе у своєму письмі, а довколишній світ — у чеканні на нові фінансові потрясіння. Це нагадує перебування у різних вимірах, попри те, що доводиться товктися на спільній території смутку, безвиході й розчарувань. Тільки от градус розчарувань у кожного свій: хтось не встигає виплатити кредит за нову іномарку, а хтось, споглядаючи за власним життям, по-письменницькому відчужено, констатує маленьку чарівну смерть, що торкнулась заледве не всіх нас, — у тому іншому вимірі, де немає письма, немає мисте-

цтва, а є самі лише калькулятори. Про світ калькуляторів у людських головах, пригадую, говорив Улян, відповідаючи на питання Михайла Бриниха про сучасний цинізм.

Еліна Свенцицька є на диво послідовною у прописуванні спіднього боку людського життя. Можливо, навіть не спіднього, а побутово-драматичного, екзистенційного та імпліцитного, так званої «прози» життя. Це дискурс нікому непомітних людських поразок, які тривають десятиліттями й стають людськими звичками, нібито навіть прийнятними модусами життя, але від того не є менш драматичними. Це проза про життя опісля апокаліпси. Виявляється, *життя опісля апокаліпси цілком можливе*. Це як у Мішеля Уельбека в поезії: «Подивився у дзеркало, / Треба зварити каву, / Відерце для сміття повне. // Погляд її став колючим, / Вона хапається за чемодан; / Все це — з моєї провини. // Злиденного нудить в метро, / Пасажири відходять подалі / Прибуває потяг». Або у останніх віршах самої Е.Свенцицької: «Розкішний, розгублений, злий / Наш світ поринає в повітря» («Ридає оркестр духовий...»); або дещо інакше, додаючи смислових обертонів усе тій же темі: «Додому, додому, додому, / В країну розпуки й зими, / Прибитися там хоч до чого, / Припасти до злої землі. // Паркани, паркани, паркани, / За кожним парканом тюрма. / Чому пам'ятаємо назви, / Забули чому імена? // За межі, за межі, за межі, / Повітрям, піском між долонь — / Там нас обіймає пожежа, / І там нас цілує вогонь» («Додому, додому, додому...»). Колесо зосередженої на самій собі ліберальної економіки обертається невпинно й безжалісно, намотуючи на себе не лише наші дитячі мрії, але навіть і наші смішні дорослі життя.

У новій художній прозі Е.Свенцицької якимось зовсім не відбиваються місцеві ландшафти. Це впадає в око, особливо ж, якщо зважати на той факт, що навіть поети-неоклясики Максим Рильський і Михайло Драї-Хмара (не говорячи про інших), залишили нащадкам однойменні поезії з емблематично-монументальною назвою «Донбас». Натомість у прозі Свенцицької жодного «Донбасу» немає; не впевнений, що

присутня хоча б Донеччина. Події, що мають місце у прозі Е.Свенцицької, можуть відбуватися в передмісті будь-якого міста й будь-якої іншої країни. Відтак авторка є не лише невимушено інтертекстуальною та позачасовою, але, як любили говорити раніше літературні критики, — цілком інтернаціональною, всюдисущою у своїй художній прогностиці та етичній нещадності. Ця проза є релігійна; релігійна рівно остільки, оскільки релігійною може бути грішна і знекровлена земля після віри, опісля ненависти, після життя. Зрештою, це давня фірмова відзнака цієї письменниці (починаючи з її прозового дебюту в донецькому альманасі «Антарес» 1993-го року), у творах якої Бог присутній не в емблематичних образах, зраджуючи, наприклад, присутність «риторики загальних місць» (як сказав би Жан Полан), а ніби розчинений у коротких абзацах, відбиваючись, як у дзеркалі, у знуджених, але по-своєму, щасливих людських обличчях. Вони дивні, ці людські обличчя, вони пересічні і водночас незбагненні у всій своїй недоторканій глибині: «Лето. Раннее утро. После ночи, проведенной на скамейке какого-то пансионата, он проснулся и пошел по пляжу, навстречу солнцу, вспоминая свою жизнь, и постепенно понимая, что жизнь была хорошая, потому что ничего плохого он никому не сделал. Не крал, не убивал, не предавал никого, а если некоторых он иногда пугал, так они его, наверное, простили. И самое главное — он всех любил: и мужчин, и женщин, и молодых, и старых, и живых, и мертвых, и статую Свободы, и учебник истории, и даже тех, кто убивал, предавал и брал чужое. Он всех любил — и был счастлив, может быть, любил он как-нибудь не так, наверняка не так, как нужно, но разве кто-нибудь точно знает, какая она — любовь».

Можна лише дивуватися, де авторка вишукує своїх героїнь і героїв. Підозрюю, вона зовсім не озирається по сторонах у пошуках натури, черпаючи, по суті, один-єдиний тип персонажа із внутрішніх ментальних, психічних і психологічних заглибин і комірчин. Тут я хочу надати слово Морісу Бляншо: «Але для людини факт розуміння того, що світ є проекцією

його духу, не руйнує світ, але навпаки, забезпечує його пізнання, конкретизує його межі та уточнює його зміст...». Зрештою, читач, знайомий із поетикою експресіонізму, зовсім не буде подібним хоч трохи здивований. Писав же В. Домонтович у романі «Без ґрунту», прагнучи показати *героя своєї доби*, мистця-експресіоніста: «Він творив себе з середини самого себе, фантаст, містагог і руїнник. Витвір власної, назовні виявленої уяви й волі, розумова конструкція, ідея, проєктована в світ речей, проти якого він змагався» (курсив мій. — О.С.). Експресіоністичний хронотоп — так само можна запозичити у Домонтовича в ідеально-хрестоматійному виконанні: «Місто, замкнене стінами, високо, як самотній острів, піднеслося над безоднею. Червоні язика полум'я, здіймаючись з безодні, охопили довкола гору. Вони досягли стін, і камені міського муру полум'яніють од відблиску пекельного вогню. Внизу в прірві змії огорнув гору кільцем огидного тулуба. Він зніс голову, роззявив пащу, ладний поглинути світ-місто. А вгорі над містом янголи вже сурмлять у сурму, провіщаючи кінець світу, й поволі згортають свиток неба». Змії вже не просто поруч, він повністю нас полонив. І янголи змотують небо приблизно так, як невдалі рибалки змотують вудки. Світ закінчився, і ми присутні в його останньому неблаганному акті. Що, зокрема, й засвідчує своєю прозою Е.Свенцицька: «Но однажды она проснулась и подумала, что с нее хватит. И поднялась с дивана, охая и растирая колено. Она подошла к окну. А там была дверь на балкон, ржавый и мокрый, и ветер свистел внизу, и черные листья падали вниз головой. И вот она уже летит, и все летит вместе с нею, все путается, сливается и свистит, с гулким стуком ударяется оземь и исчезает. А впрочем, соседке все это приснилось. Бывают такие сны, которые очень долго кажутся явью. Бывает такая явь, которая очень долго кажется сном. Потом просыпаешься, а ничего уже нет — ни сна, ни яви». Чи додивлятися подібні сні до кінця, — кожний вирішує сам. І що насправді буває страшнішим, сні чи життя, — кожний із нас так само вирішує, спираючись на власний досвід. Утім, є ще він, — незаперечний

досвід літератури. Тієї літератури, до якої безпосередньо причетна своєю творчістю й Е.Свенцицька, про яку донецька російськомовна критика, здається, ще й до сьогодні не сказала жодного доброго слова. Тому мужності авторки можна лише дивуватись. А з іншого боку, вона просто виконує своє призначення. Бо написання такої прози й подібних віршів, — це навіть не праця, як писав Мішель Уельбек у есеї «Залишатись живим» (1991), це — на правду, *людське призначення*.

Щоденні майже непомітні сторонньому оку драми (як у етюдах «Что было», «Тихие ужасы»), змінюються не менш пересічними (приміром, «Я люблю его»), але з виразним сюрреалістичним малюнком у місці, в якому інші засоби, очевидно, уже не працюють: «Девушка плакала. Заведующая стояла, остолбенев. Ударил гром, сверкнула молния, хлынул дождь, и чужие поношенные, линялые вещи разлетелись по тихой сырой комнате, вылетели в окно, полетели по улице, и вот уже нет ничего, только чужие тряпки летают повсюду, трепеща и ликуя». А цій сцені всього-на-всього передує поява у маленькому підвальному секонд-генді молодій жінки «з нещасливими очима» та її розповідь про неможливість бути щасливою. Ось так усе просто й водночас складно з такою ефемерною та нетривкою субстанцією, якою є щастя. Ще простішою виглядає молода жінка в короткочасних стосунках із випадковим шанувальником: «Девочка в черном платье, почти школьном, в ресторане пьет коньяк и закусывает лимоном, рядом грузин в огромной кепке. Зачем? Когда они вышли из такси, она все надеялась, что ей встретится кто-нибудь знакомый. Или хоть ползнакомый. Но никто не встретился. Тогда совсем непонятно, для чего она все это затеяла? <...> Потом они пили еще неизвестно что и, уже действительно пьяные, сидели, уткнувшись друг в друга лбами. Это было в гостинице «Дружба». В комнате пахло сырым постельным бельем. <...> Расплатился он с ней десяткой» («Что было»). Мова, мабуть, іще про совкові часи, — з огляду на згадувану *десятку*. Виявити симпатію до такої героїні — непросто. Особливо, в житті. Хоча в літературі — також. Але значно складніше письменникові

(зрештою, як і читачеві) — не піддатись спокусі й не почати рядитися в суддівську мантію. Але чи варто кидати камінь у героїню? Суддів у цьому світі уже вистачає. Натомість світові відчутно бракує елементарного співчуття. Впевнений, що письменниця саме про це і хотіла сказати тому, хто здатний її почути.

У новій книзі Е.Свенцицька досить активно використовує формалістичне *оголення прийому*. Навряд чи з епатажною метою; можливо, з якогось власного письменницького розпачу: «Я, писательница Элина Свенцицкая, пишу этот рассказ, потому что делать мне больше нечего. Конечно, это причина не самая уважительная, но у других и такой нету» («Пыльные люди»). Не говорячи вже про те, що це просто буває весело: «Что такое наша литература? Каждый, кто задает такой вопрос, а особенно в письменном виде, — больной. У него или маразм, или мания величия. Только я, прекрасная легенда русской литературы Элина Свенцицкая, имею на все эти болезни жуткий иммунитет. И потому я задаю себе этот сакраментальный вопрос: «что такое наша литература?» И отвечаю на него так: наша литература — это массаж болевых точек. Обдумывая наши произведения, мы нащупываем их, а когда прикасаемся к этим болевым точкам и пока не утихнет боль, — пишем и плачем, пишем и плачем» («На белом коне»). Або ось ця гірка іронія авторки, екстрапольована на власну книгу «Вибачте мене», точніше, на її літературно-критичну рецепцію в рідному місті Донецьку: «Сколько же можно писать об угрюмой и несчастной любви, о гинекологических креслах, на которых она обязательно кончается, об алкоголиках и ненормальных филологинях! Я хочу написать наконец-то о чем-нибудь возвышенном и духовном, чтобы люди, прочитав, радовались и верили, просветлялись и возрастали в истине, а не утыкались носом в глухой забор и беспросветный мрак». Що вийшло в авторки після такого вступу? Вона пригадала своїх колишніх героїв, які всього-на-всього стали її теперішніми героями. Хоча про них і говориться в минулому часі, бо спогади знають хіба що минулий час. Це закон, це —

невблаганність граматики, а можливо, й сама невблаганність життя: «А еще была актриса Лена Затескина, которая играла в основном кикимор, но на самом деле должна была играть леди Макбет. А еще был профессор Застенкер, по призванию конюх. А еще была поэтесса Ниночка, которая всех любила, и поэтесса Танечка, которая ее осуждала... Господи, мы же все такие хорошие! Нас воспитывали хорошие родители, которые старались воспитать нас хорошо. Мы учились в хороших школах, и некоторые даже хорошо учились. Мы учились в хороших институтах, а потом хорошо работали. Мы влюблялись в хороших людей и старались, чтобы им с нами было хорошо. Господи, мы такие хорошие, что с нами не должно случиться ничего плохого!» («Совсем другой рассказ»). Я розпізнав, як мінімум, актрису й професора, — і це вже чимало. Сама ж авторка наприкінці цього дивного і просвітленого етюду, цього «зовсім іншого оповідання», — сягає заведве не метафізики, тобто чогось на кшталт до кінця невимовного: «Вот хотела я написать что-нибудь возвышенное и духовное, но ничего у меня не получилось. Просто это возвышенное и духовное все время от меня куда-то прячется. Но жизнь — это большое картофельное поле, и пока его перейдешь, может встретиться все, что угодно, даже то, чего никогда не было, то есть духовное и возвышенное. Просто надо идти и идти, под солнцем, в сгущающихся сумерках, по этому огромному полю, где тихо ходит трактор и там, вдали, в тумане, под розовыми перьями пушистых облаков, ругаются пьяные бабы». Втім, на цьому полі не зрідка виникають іронічні промені, які лише увиразнюють тиху печаль доквілля і авторський смуток.

Також констатую відсутність щонайменшої гендерної або, поготів, феміністичної мотивації. Художній світ авторки — це світ безнадійно та безкінечно загублених у часі та просторі людей. Вони народились трохи невчасно, запізналися роки на сто або сто п'ятдесят. Так буває. І так можна було би вважати, трохи поспівчувавши тим, які запізнались, якби не одне серйозне *але*. І воно полягає в тому, що сьогодні весь світ виглядає таким, який запізнився у своєму народженні.

Звідси виникає відчуття неабиякого *реального* трагізму. Можна ігнорувати проблеми кількох непомітних смішних і зайвих людей, але якщо це проблеми усього людства, про них починають говорити філософи. Наприклад, Жан Бодріяр. Утім, сьогодні ніхто вже не чує навіть філософів: чого варті ці їх волення в пустелі, якщо увесь світ витинає власні жили задля розвитку молоді та агресивної китайської економіки?.. *Finita la comedia*, дорогі мої, — щось подібне і стверджує авторка своїми новими етюдами, волаючи, знов-таки, у безкінечній, хоча і густо залюдненій, урбаністичній пустелі. І знову, неповторний у своєму драматичному тембрі, голос Еліни Свенцицької, мало кому ще й сьогодні відомої *української* поетки:

І пахне черствим хлібом, нафталіном,
Ніхто не впізнає свій сум і лють.

І всім, що зберігаючи, втрачали,
Над урвищем спрямовується шлях:
На всіх обличчях — божевільна радість,
На всіх обличчях — божевільний жах.

28 жовтня 2011 р.

ЗАМАХ НА ТИЧИНУ

*Слапчук В. Новенький ровер старенького пенсне
(Книга життя і смерті): Поезія. — Луцьк: «Твердіня»,
2007. — 88 с. — (Сер. «Літературний ексклюзив»)*

Шкода мені наших велетів.
І по смерті невпокоєних, беззахисних...
Неля Шейко-Медведева

Попри назву й motto, що їх має сей текст, я зовсім не хочу звинувачувати Василя Слапчука в якомусь кримінальному злочині, — навіть висловлюючись суто фігурально; до того ж, маю до цього письменника давню й перевірену часом симпатію; єдине, чого не можу достеменно наразі збагнути, — *для чого йому це було потрібно?* — прилучатися до суто похмільного (постколоніального, маю на увазі) процесу деканонізації клясиків вітчизняної культури, поготів, коли йдеться про клясиків на кшталт геніяльного Павла Тичини. Здається, значно притомніше виглядала б подібна атака на когось із помітно ближчого минулого, на орденоносців на кшталт П.А. Загребельного або І.Ф. Драча (як це зробив свого часу у «Гігієні» С.Жадан, обмежившись при тому, щоправда, лише доброго густу гумором і легкою іронією, за допомогою яких зітер із живого клясика хіба трохи зайвої бронзи, наблизивши його до читацького загалу, — на користь, до речі, самого клясика, sic). Що ж до Тичини, то Ігор Костецький далекого 1951-го року писав, що «ранній Павло Тичина зробив те, чого культурні нації на етапах свого становлення досягають протягом півсторіч і цілих сторіч. Тичина ж бо в один мент — дослівно — блиснув українським футуризмом, дадаїзмом, експресіонізмом — у тій модерній мові, що її щойно здобували й закріпляли Зеров, Ніковський і люди їх типу». А ось що

писав у листі до М.Зерова Микола Хвильовий ще на початку 1924-го року: «Не погоджуюся з Вами і з тим, що Тичина «перевівся». Тичина переживає зараз перелом — це так, але казати, що він перевівся, не можна. Дещо і мені не подобається з його останніх поезій, особливо не подобаються ті місця, де пахне агіткою, але — я гадаю — це тимчасове явище в його творчості. Нам же треба підходити до нього обережніш, інакше результати будуть не ті, яких ми чекаємо. Тичина з тих людей, на яких невдача сильно впливає. Я гадаю, що Ви немало б послугу для нашої літератури зробили, коли б придержали трохи Осьмачку й Косинку (у Харкові ходять чутки, що названі товариші всюди підривають Тичинин авторитет). Я сподіваюся, що Ви це зробите, бо Ви — авторитет. Зі свого боку ми обіцяємо Вам вплинути й на Тичину». Ось такий «експресіоністський висновок» (за визначенням самого М.Хвильового) стосовно авторитету буржуазного професора й «не тих віршів» Тичини, які невдовзі склали збірку «Вітер з України» (1924).

Доктор В.Моренець, пригадую, ще не так давно бідкався, мовляв, живемо *без Тичини*, маючи на увазі відсутність сучасної рецепції творчості насправду великого поета (див. вище оцінку І.Костецького). Та, мабуть, на все свій час. От і настала черга Тичини. Зрештою, не Василь Слапчук був першим. Якщо не рахувати Є.Маланюка (випад якого в бік Тичини, щоправда, був зовсім іншого гатунку, стосувався власне віршів, а не перипетій складного й драматичного життя поета, й був наслідком зовсім інших культурних та політичних обставин), то пригадується принаймні вірш Ю.Андруховича зі збірки «Пісні для мертвого півня» (2004), в якому дісталось не лише Тичині, але й іншим клясикам. Андрухович, згадав не лише Тичину; в тексті з провокативною назвою «The Bad Company» він атестує 22-х клясиків української літератури. Щоправда, й тут, скажімо, Т.Шевченко виглядає помітно симпатичнішим за Тичину, бо Шевченко презентований Андруховичем сливе божественним бубабістом, — «*Тарас — пияк і шланг, особливо на службі*»; тоді як про Тичину повідомля-

ються наступні «вагомі» подробиці — «*Павло Григорович — істинний сквородинець, так само тенор, арфістка*»; хіба додам (нагадуючи тим, хто забув або взагалі не читав цієї поезії), що Г.Сковорода в Андруховича згадується хронологічно першим і атестується в звичний для Андруховича дурнувато-бурлескний спосіб — «*Грицько як усі тенори, педераст*»; Тичина ж, як бачимо, *істинний сквородинець, так само тенор*, ще й *арфістка...* — прийом градації використано автором талановито, погоджуюсь, — настільки талановито, що П.Тичина не має в тексті Андруховича жодного шансу виглядати більш-менш пристойно за умови вписування *такого* його образу *арфістки* до відверто тоталітарної свідомості читачів Андруховича. А ще до Андруховича з ім'ям геніяльного клясика так само дурнувато бавився відомий герострат укрсучліту, І.Бондар-Терещенко: «за есеніним плакав сосюра / за пантофлею плакав тичина» («Вона»). Можна і, мабуть, варто в цьому контексті згадати ще гротескно-знущальний та аж надто відразливий образ Павла Тичини з нещодавнього роману-містифікації Варвари Жукової «Свідок» (2007, за дурнуватим псевдонімом заховався щойно згаданий ІБТ).

І зовсім уже, чесно кажучи, немає бажання згадувати наразі вітчизняного *спіраліста* Валер'яна Поліщука з його відверто несправедливими, якимись навіть хворобливо-клінічними, випадками проти П.Тичини (стаття «Дутий кумир» у книзі «Літературний авангард», 1926 р., або не менш одіозний розділ «Літературне обличчя Тичини» в книзі «Пульс епохи», 1927 р.). Поліщук, зокрема, писав: «Гадаємо, що з популярністю Тичини, в значній мірі, ми зустрічаємось з такою ж роздутою модою, але вже час її викрити і відкинути, бо вона засмічує наш літературний поступ». В одному не можна відмовити Поліщуківі й сьогодні: геніяльний уроджений хист і унікальна індивідуальна поетика Тичини на правду не залишали шансів посередностям і графоманам на кшталт вище згаданого та іншим його колегам із «Авангарду», як от захланно-еротична Раїса Троянкер і подібні до неї. Свого часу, буквально «по-гарячому», цілком адекватну відповідь Полі-

шукові дав М.Хвильовий у «Думках проти течії», а саме в додатку до основного тексту памфлету, що має назву «"Ахтанабіль" сучасності, або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету»: «Звичайно, поет (а за такого вважає себе й В.Поліщук) і про поета має право писати. Звичайно, кожний із нас дивиться на творчість Тичини так, як йому забажається. Але писати такі розвідки, як "Дутий Кумир", здібний тільки борзописець із жовтої преси (ти не ображайся, Валер'яне, "ми тебе не хочемо підозрівати в цьому"). За такі розвідки в культурних країнах преподносять сюрпризом єдинокорудний бойкот. Але то ж культурні країни, а ми всього-навсього — хохландія, прекрасний ґрунт для хлестаковщини, смердяковщини. <...> *Павло Тичина є один із найбільших поетів сучасної європейської поезії* (курсив М.Хвильового. — О.С.). Коли говорити про вихід нашої сьогоднішньої літератури на західну арену, то цю розкіш можна дозволити тільки авторові "Соняшних кларнетів"».

Сьогодні схожим до ІБТ й Андруховича шляхом відверто тоталітарної рецептивності йде, як не дивно, і серйозний фаховий письменник Василь Слапчук, порівнюючи Павла Тичину саме з *Т.Шевченком* і *проголошуючи кріпаком*, зрозуміло, *саме Тичину*: «І Тичина, / і Шевченко / академіками були. // Та лише один із них / був кріпаком. // Зрозуміло, що не Шевченко». На сторінках цієї збірки Тичина поступається не лише Т.Шевченкові, але й В.Сосюрі, й М.Рильському, й випадковому сусіді в потязі, своєму водієві, й навіть сільському дурникові на ім'я Фаньо. Направду дивною та сливе незбагненною є ця місцева малоросійська компаративістика... Втім, подібне опускання геніїв із минулого на грішну землю сучасності досить переконливо коментує дослідниця Ніла Зборовська: «Український письменник, усвідомлюючи себе блазнем, постає трагічно-етичною особистістю. Меланхолійний український дискурс конфліктує з імперським ідеологічним, що програмує фрагментарність замість цілісності особистості, роду, родини. Розпад національної психології

на множинні фрагменти адекватний розпаду на множинні фрагменти монотеїстичної істини: парадоксальний монтаж цих фрагментів піддає сумніву саму етичну істину, що логічно веде до сумніву щодо національного світу і відповідного йому державницького бажання». І далі, ця авторка, ніби зовсім уже про конкретний «експеримент» В.Слапчука із трагічним Тичиною: «Українська психоісторія, вийшовши за межі імперського “комунівського” соцреалізму, потрапляє у ситуацію, де розгортається новий грандіозний інтелектуальний імперський експеримент зі злиття національних психоісторій, тобто їх переходу в тотальну безхарактерну культуру. Тобто українському характеру, який прямував до свого світоглядного незалежного існування, вибираючись із тіні російського тоталітаризму, у ситуації несвідомості загрожує постмодерністська модель інтелектуального тоталітаризму, який прагне проковтнути несвідому жертву, або цих “ширих мазохістів”, за словами Ю.Андруховича».

Для нас, теперішніх нащадків і спадкоємців Павла Тичини й усього Ренесансу 1920-х років, найголовніше, аби квазіінтелектуальні ігрища вітчизняних постмодерністів не вивели нас усіх на пряму й широку дорогу в нікуди. Загроза така насправду існує. Втрата власного гуманітарного простору й постійні атаки на його куці залишки з боку агресивних сусідів не додають, на жаль, оптимізму в таких міркуваннях. Шкода і праці, хочеться сказати моєму сучасникові; Тичина жив у пеклі не меншому, ніж свого часу Тарас Шевченко, і немає таких ваг, аби виміряти, хто ж із цих двох зазнав більших страждань у земному житті; в усякому разі, *я таких ваг не знаю*. Тим часом, життєва тактика й творча стратегія поета Тичини, як і багатьох інших мистців його часу, цілком зрозуміла, — принаймні, з позиції нашого часу. Про що й говорить сьогодні, наприклад науковець Дмитро Горбачов: «Для декоративності залишили тільки Тичину, Бажана, Рильського (і то його постійно поривалися розстріляти, але Хрущов боронив). А для чого залишили? Для того, щоб вони вихваляли

Сталіна. Була неписана угода: мовляв, якщо ви будете своєю мовою вихваляти товариша Сталіна, ми залишимо цю мову, а якщо ні, то заборонимо. Саме тому українською мовою було написано стільки панегіриків — більше, ніж іншими. Наші корифеї, з уже, так би мовити, зіпсутими мізками, намагалися таким способом порятувати українську літературну мову. І вони зробили це завдяки своєму нечуваному сервілізмові, *тож історія їх ще виправдає*» (курсив мій — О.С.). Попри деяку історіософську наївність, яку можна відчутти в цитаті, Д.Горбачов таки має загальну рацію. І навіть, якщо згадані ним мистці своїм *сервілізмом* зберігали фізично передовсім себе, а не українську літературну мову, то і в тому випадку, як на мене, ми не маємо жодного права, як і найменших підстав, у 2007-му році кидати в них каміння. У продовження розмови, не зайвою буде ще одна цитата, наразі — з роману Степана Процюка «Жертвопринесення». Ці міркування належать головному героєві, поету Максимові Іщенку, в якому можна вгадати деякі риси протагоніста самого письменника:

«Назагал, історія літератури це історія індивідуальних письменницьких хворіб. А талант — це не лише дарунок Божий, але й тягар. Талант — це хвороба, а історія розвитку талантів є історією найрізноманітніших неврозів. Наприклад, розвиток манії переслідування у Тичини, щоправда, у легкій, “домашній” формі з відсутніми галюциногенними психозами, як у трагічного Тодося. Можливо, параноя Тичини була викликана соціальними чинниками? Адже був настільки переляканий 30-ми роками, що навіть приватні листи, кажуть, закінчував на кшталт “*осяяний світлом Леніна і Сталіна Павло Тичина*”! І ця безнастанна деградація таланту того, хто абсолютно не вкладався у прокрустове ложе доби, пронизує моторошно-містичним відсвітом біографію великого мученика. І хто наслідиться кинути в нього каменем?

Бо якими б були *ми*, думав Максим, штучно перенесені у ту добу волею божевільно-геніального генетика? Я впевнений, що у наш час і Тичина, і Рильський, і Бажан вільно б експериментували, а якісь зацофано-перелякані дядьки і тіт-

ки чіпляли б їм налічку “постмодерністів”... А якщо уявити моє покоління у 30 — 50-их рр. минулого століття і тисячоліття... Напевне, були б і герої, і стукачі, і лицарі, і ті, що здійснювали б акти святотатського ренегатства. Добре, що нам не суджено знати: хто? чому? як? Бо історія літератури, на щастя, не є історією суцільного запроданства.

А чи я зі своїми невротичними душевними вібраціями міг би протистояти епосі червонозоряних вбивць у шкірянках? Будь чесним, Максиме, хоч перед собою — навряд... Спочатку прокрався б один компроміс, потім — інший, а далі вже сліпий хаос долі... Через те, розуміючи, що багато творів наших письменників, написаних за радянського часу, годяться хіба під обкладинки підручника “Історія тоталітаризму і література”, *я ніколи не наважуся осуджувати їх*» (курсив мій — О.С.).

Я свідомо дозволив собі досить широку цитату із сучасного автора, аби не повторюватись, бо герой Процюка, що є поетом нашої сучасности (як і сам Василь Слапчук), дуже показово балянсуючи між рефлексивним і рефлекторним рівнями, доволі об’єктивно й слушно коментує нашу радянську історію, торкаючись (що, знов-таки, дуже показово!) зокрема, трагічної долі Тичини, називаючи його великим мучеником... Тут можна також пригадати, що назва розвідки Василя Стуса, присвяченої ранній ліриці П.Тичини звучала як «Феномен доби, або *Сходження на Голгофу слави*» (курсив мій — О.С.). У конкретній долі українського поета В.Стус розгледів долю всієї національної літератури, що потрапила у лабеті тоталітарних і авторитарних режимів у ХХ столітті, окресливши явище як *феномен доби*. Можливо, саме тому більш терпимим до радянського клясика був цей автор, бо писав свою працю в 1970 — 1971 роках, анітрохи не сподіваючись на її швидку публікацію, а до того ж, відчуваючи вже й безпосередньо біля себе інфернальний подих репресивної системи. Не можна за теперішньої розмови не згадати вірш В.Стуса «Еволюція поета» (1971), в якому ляконічно та емоційно викладено, по суті, резюме значно ширшої розвідки автора «Феномен доби»:

Еволюція поета

Геніальний поет
Роздвоївся (на себе і страх!).
Півпоета роздвоїлося
(на чвертьпоета і страх!).
Чвертьпоета роздвоїлося
(на осьмуху і страх).
Осьмуха поета роздвоїлася
(на понюху і страх).
Тепер, коли він походжав вулицею,
над головою його
висів білий димок,
а перелякані зустрічні
шанобливо вступали йому
дорогу.

Але хочу звернути увагу: В.Стус не включав цей гострий і дещо сюрреалістичний гротеск до своїх збірок. Закиди В.Стуса на адресу Тичини представляються доволі правомірними, але водночас вони є приватного, терапевтичного, сказати б, характеру. Не говорячи вже про те, що ретроспективний погляд на *дорогу болю* самого Стуса цілком виправдовує його закиди на адресу Тичини. А ще Стус не вказує у вірші на конкретну персону, тим самим розсуваючи рецептивні межі до глобального розуміння *феномену доби* — не один бо Тичина поцілував пантофлю диктатора. В ХХ столітті, такому рясному на криваві режими, поетів-конформістів дуже просто знайти і у Польщі, і в Росії, і навіть у так званих демократичних країнах. Тому Стус, хоч і має перед очима Тичину, свої висновки однозначно узагальнює значно ширше, моделюючи драматичну проблему *мистець і влада*. В цьому й полягає глибина та сумлінність його літературознавчої праці; не випадково й епіграф-застереження взято до неї з Альбера Камю.

Одразу після ознайомлення ще з чималенькою добіркою віршів В.Слапчука у «Кур'єрі Кривбасу», які й склали основу збірки «Новенький ровер старенького пенсне», я тривалий час чекав, що хтось відгукнеться на цей невмотивований ви-

пад авторитетного поета (лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка) проти свого нещасливого побратима зі сталінського зоопарку, але так і не дочекався. Я зовсім не про цензуру говорю (достатньо й того, що вже заборонена книга О.Ульяненка), — я говорю, приміром, про очевидну необхідність дискусії довкола такої *поетичної*, з читацького дозволу, *де(кон)струкції* образу національного клясика. А тим часом, можливо, П.Тичину вже треба брати під *особливий захист*, як це напівжартома робили з Т.Шевченком футуристи (!) у «Новій Генерації»... Я сподівався на виступи й хоч якийсь позиціонування власних поглядів щодо зачепленої В.Слапчуком проблеми передовсім від наших *молодих тичинознавців* і вузівських викладачів історії української літератури ХХ століття. До речі, й ліричний суб'єкт одного з віршів безпосередньо звертається до тичинознавців, не надто й приховуючи кпини на їхню адресу: «Запитання до тичинознавців: / чи читав Тичина / Джона Донна?» («Тичина над краєм ями...»).

Крім того, тичинознавцям минулого, а може й сьогодення, окремо дістається у віршах циклю «Картопля в контексті творчості». У циклі з'являється цілком виправдана авторська іронія на межі сатири: «Більшість тичинознавців / сходяться на думці...»; «Тичинознавець Енко А. А. / стверджує...»; «Тичинознавець-аматор / Ський О. П., / дослідивши тлусті плями / на рукописах Тичини, / дійшов висновку, / що поет / не відзначався апетитом...» — бо, за окремими поодинокими винятками, в нас досі немає адекватного й науково притомного тичинознавства, В.Слапчук має повну рацію. До колишніх ґрунтовних розвідок Ю.Лавріненка, В.Барки, Г.Грабовича й В.Стуса — впродовж останніх тридцяти років, фактично, нічого вартісного не додалося. В цьому році, коли маємо святкувати 120-річний ювілей з дня народження генія, зовсім не видно заплянованих науковими інституціями конференцій, круглих столів, академічних видань його творів тощо. І це уже зовсім печально. Виглядає так, що окрім В.Слапчука з його ризикованими експериментами, Павло Тичина більше зовсім анікого не цікавить. Зрештою, це вже не перший непо-

мічений у незалежній Україні ювілей; 2003-го року Україна прогавила 100-річчя з дня народження Гео Шкурупія, першорядного письменника з 1920-х років, який востаннє видавався в Україні ще в 1968-му році... Сподіваюся, Миколі Вінграновському й Григору Тютюнникові пощастить у цьому році трохи більше, ніж П.Тичині й Гео Шкурупію...

Тож, чекав я, чекав, допоки відбудеться розмова про «книгу життя і смерті» (це авторське уточнення винесене на титул книги) В.Слапчука, але ні, читачу, — порожнеча й мовчанка в українському патріотичному етері. Навіть такий боєць із табору неонародництва, як О.Яровий, — ані пари з уст на захист Тичини. А, можливо, тому й промовчав, що модерніст Тичина із пізніше «підмоченою» репутацією, — не належить до його пантеону літературних *героїв-народників*. (І на правду, таки, не належить, — Тичину складно уявити в контексті вечорниць із самогоном, він бо увесь — у царині духу і рафінованого мистецтва). Загалом, багато людей мовчать. (Припускаю, дехто не натрапив на збірку, видану *не в столиці*, але ж із добіркою у «Кур'єрі Кривбасу» мали можливість ознайомитися всі бажаючі). Мені пощастило зустріти лише одну рецензію виробництва Євгена Барана, і сей факт лише зайве засвідчує слушність думки Ігоря Костецького, мовляв, «український літературний критик — біла ворона». Втім, і рецензія Є.Барана, на жаль, не зняла всіх питань, які в мене з'явилися до Слапчукових віршів. Приміром, критик зауважує: «Слапчуку закидають прозаїчність і баналізацію змістового тла поезій. Не береться до уваги задум, — естетичний і світоглядний. Слапчук бавиться у такий собі театр маріонеток, де роль Тичини чимось суголосна ролі Петрушки. Вони покликані смішити власним виглядом і власними вчинками, заховавши цим глибокий філософський екзистенційно-трагічний світ, який вони носять у собі, не маючи права, згідно з відведеною роллю, згущувати фарби і викликати до себе співчуття, а то й безпосередній жаль. Що стосується окремих сцен і діалогів у цьому театрі, то вони бувають, залежно від ситуації і контексту, то анекдотичними, то гротескними, то

“комедіянськими” (у сенсі прихованого трагізму у світовому кривлянні)». І ніби, все правильно. Але: «За простими і вгадуваними сценами, зав’язками і розв’язками ситуацій (від політичної до інтимної), що на перший погляд виглядає такою собі профанацією добре відомого, — маємо глибинну і мудру настанову-висновок: будь-яка інтерпретація життя творчої особистості, з його драмами, трагедіями і комедіями, є нічим іншим, як варіантом власного попадання “пальцем у небо”. <...> Звичайно, такий варіант пародійно-гротескового інтерпретування можна сприймати чи не сприймати. Можна твердити, що Василь Слапчук “дійшов до ручки”. Однак ніхто не заперечить того факту, що поетична інтерпретація Слапчука знімає із постаті Тичини тягар суспільної претензії/недовіри, позбавляє його ролі Вічної Жертви, залишаючи нам парадоксально-світлий і геніально-надламаний світ Поета, який шукав своєї дороги до Божого Храму, і таки знайшов її у вічному страху/втіканні від життєвих умов, які не залишили йому іншої ролі, аніж маріонеткового паяца. Насправді він був і залишається геніальним українським поетом». Хтозна, наскільки виправданим є оптимізм критика, коли він робить фінальне припущення: «Мені здається, що саме на цьому хотів наголосити Василь Слапчук, вдаючись до такої нібито дивної і нібито недоречної поетичної інтерпретації».

Дискурс містифікації, який Є.Баран прикладає до всієї збірки В.Слапчука, знов-таки, змушує нас пригадати й такого містифікатора, як Едвард Стріха. Він же — Кость Буревій. Не говорячи вже про Варвару Жукову. Цілком логічно зовсім поруч виникає сіра блукаюча тінь ІБТ, *останнього* містифікатора цієї літератури, як йому, мабуть, самому здається. Втім, якби ж то останнього. І навряд чи все аж настільки добре, як вважає Є.Баран. Зокрема, і з поетичною містифікацією В.Слапчука довкола драматичної творчої та людської біографії Тичини: «Мандрівка у потязі. / У купе — двоє. / — Ви любите зверху / чи знизу, — / запитує Тичину жінка. / — Я — згідно із вказаним / у білеті місцем, — / відповідає Тичина. <...> Хтось покладається / на власний смак, / а Тичина / (і в

особистому житті) / на адміністративне рішення». Ремарка, винесена в дужки, особисто мені не зовсім зрозуміла. Щось бурлескне й занадто *невисоке* проглядає із дужок; щось із царини низької котляревщини, екстрапольоване на сучасний жовтавий день. Й мені таке відверто не смакує, на відміну від Є.Барана. Будь ласка: «Тичина чистить черевики, / найретельніше / підешви ваксує. / — А підешви навіщо? — / дивуються непосвячені. / — Щоб виразніший слід / у літературі / після себе zostавити. // Час збіг, / а сліди лишилися. / — Чиї це сліди? / — П. Г. Тичини. / — Це той, / що вірші писав? / — Це той, / що черевики чистив», — подібне я й коментувати вже не хочу. Бо крім невмотивованої знущальності в цих рядках нічого не знаходжу. Впадає в око моделювання віршів, у яких Слапчук на рахунок Тичини ледве не солідаризується з Андруховичем. Наприклад, «У дівчини на колінах книжка лежить...», «Тичина дівчині...», «Тичина — парубок...» й інші. Або й зовсім уже брутално-бурлескне: «Що ж це таке?! / І перо наточене, / і муза позад нього / в одних панчохах стоїть, / а йому / не пишеться» («Тичина кінець ручки гризе...»). Як писалося українським письменникам у тридцяті-сорокові роки ХХ століття, В.Слапчук, безперечно, здогадується. То для чого й для кого сьогодні *така котляревщина*, хто б мені пояснив? І знову стосовно письма: «Не траплялося такого, / щоб він сказав щось / не подумавши. / А от писати казна-що / доводилося» («Тичина мав честь...»); «Коли пишеш вірша, / не задумуючись / облиш його, / заради жінки. / Поезія потерпить. / Поезія ще не таке терпіла» («І дня не минає...»). Українська поезія справді багато терпіла, а ще більше терпить у нашому сьогоденні. Зокрема, й цитовані щойно поетичні ексриси В.Слапчука.

Загалом, аж надто багато рядків покликані не до втворення оновленої рецепції життя та творчості поета, а до його паплюження; принаймні, саме такий ефект найбільш очікуваний. А з іншого боку, дохлого собаку кусати навряд чи комусь було би цікаво. Тож, у Тичини в нашій літературі не лише прекрасне й патріотичне (як запевняла у своїй

монографії Марина Павленко) минуле, але й досить привабливе майбутнє. Завдяки, треба думати, й теперішнім зусиллям В.Слапчука, який опісля всього нарешті підсумовує: «Врешті-решт, / що ми знаємо / про Тичину? // Був геніальним поетом. / Написав мало. / Помер молодим» («Епілог 1»). Варто лише національному генію пройти крізь горнило постмодерністичного кшталтування (збиткування?) й витримати іспит на головного *Петрушку*. Але, я приєднуюся до думки Н.Зборовської, яка вважає ці ігри для нас цілком небезпечними. А як мінімум, — недоречними й нігілістичними. Це не заняття для такого серйозного письменника, яким є Василь Слапчук. Для цього в країні вже є Бузина й ІБТ.

Але найбільша проблема збірки «Новенький ровер старенького пенсне» (лише тому я й пишу про це) полягає в тому, що Василь Слапчук — поет надзвичайно талановитий; поет зі своїм окремим і впізнаваним артистичним тембром; врешті, поет із на диво витонченим і акцентовано-східним стилевідчуттям (останнє стосується інтонації та якоїсь особливо-рафінованої іронії, яка вчувається у підтекстах його творів), яке не в останню чергу стосується його специфічного розкріпаченого, але в жодному разі не вульгарного еротизму. Тож, як на мене, це зовсім не його завдання — знімати із п'єдесталів клясиків, — поготів, такого рівня, яким у нашій культурі був, є і завше буде Павло Тичина, автор геніальних «Сонячних кларнетів» і неперевершених у закривавленому гуманізмі віршів із рафіновано-естетської експресіоністичної збірки «Замість сонетів і октав». Та й *п'єдестал* сьогодні у Тичини, на жаль, уже помітно менший, аніж той, на який спромоглися вилізти теперішні літературні менеджери й автори романів-гросбухів, на кшталт товаришки Забужко...

лютий 2009, 19 січня 2011 р.

ШТУКА, ЯКА ВБИВАЄ

Степан Процюк. Троянда ритуального болю: Роман про Василя Стефаника. — К.: ВЦ «Академія», 2010. — 184 с. (Серія «Автографи часу»)

Передо мною стояв новий світ, новий і чорний.
Василь Стефаник. Моє слово.

Як не дивно біографічна белетристика, яку в нашій літературі започаткував Віктор Петров двома романами й кількома початими, але не завершеними повістями, до сього року майже¹ не зверталася до життя та творчості Василя Стефаника, який є не лише окрасою вітчизняної новелістики, але й засновником надпотужної експресіоністичної течії в українській літературі. Роман Степана Процюка «Троянда ритуального болю» є першою спробою серйозного художньо-психологічного осмислення постаті Стефаника як людини й мистця. Отже, безпосередньо порівнювати майже немає з чим. Якщо ж опосередковано, то підсвідомо біографічну белетристику я особисто завше вирівнюю за еталонними зразками, закладеними ще доктором Петровим. Уже перше враження говорить про те, що роман про Стефаника виглядає не гіршим, аніж романи про Костомарова та Куліша. Ризикну і висловлю думку, що Процюк, можливо навіть, цікавіший для сьогоднішнього читача, позаяк уникає власне документально-наукової каталогізації трудів і днів Стефаника, апелюючи натомість до більш приватних, інтимних нюансів і обертонів; намагаючись зануритись у психічну структуру такої складної творчої особистості як Стефаник: «Адже Стефаник у глибині душі двояко ставився до власного писання. З одного боку, вважав його найбільшою цінністю власного життя, з іншо-

¹ Піхманець Р. «У своїм царстві...»: Роман про Василя Стефаника // Перевал [Івано-Франківськ]. — 2006. — № 4; 2007. — № 1.

го — соромився. <...> Його душа складалася із такої мозаїки, збагнути яку дуже складно. Іноді здається, що майже неможливо». Перше, що відкривається читачеві — це те, що великий і блискучий Стефанік, до того ж, визнаний громадський діяч і майже політик, — був безкінечно самотньою та глибоко нещасливою людиною. Ось як звучать у романі передсмертні слова матері письменника: «Відай, нещасливий мій син, коли люди так плачуть над його писаннями...». І це виглядає як правда. Так виглядає доба, зокрема позначена Світовою бойнею. Так виглядає його таланти і його покликання. Може навіть — прокляття письменника, свідомого літописця людського болю (експресіоніста не лише за стильовою домінантою, але й за світоглядом, що є важливіше). Того, хто так рано збагнув: життя — то є мука, безкінечна купіль печалі, але треба його любити. С.Процюк зауважує, зраджуючи вже безпосередньо свій власний голос у тексті: «Нинішня доба виворила моду на скриптора-ремісника. Уявляю кпини і докори щодо “романтизації” письменника тих літературних заробітчан, хто не відає, що таке літературна метафізика...». Оця хистка метафізична грань людського та мистецького взаємнення Процюка зі Стефаніком і вирішує, в підсумку, якість і результат зробленого нашим сучасником. А кпини згаданих заробітчан не забаряться, в тому немає сумнівів. Можна було би піти простішим шляхом — показати майже хрестоматійно відомого письменника в оточенні громадсько-політичних катаклізмів на тлі страшної соціальної ситуації з епіцентром у вигляді кривавої світової війни. Натомість Процюк уперше пішов шляхом ризиків і небезпек, подавши читачеві художню версію психоісторії геніального Стефаніка: «Між гордістю і тривогою, між потребою писати і соромом за писання протікало його життя, в тому числі і літературне. Із його спалахами і довголітніми перервами. Це були дія і протидія, дві рівновеликі сили, що тягнули у різні боки, — один із найважливіших символів стефаніківської метафізики».

У читача може скластися враження, що роман цей писався просто, а можливо, і швидко. Це добре, якщо саме та-

кими будуть читацькі враження. Втім, це зовсім не означає, що читач має рацію. Те, що читається просто, не завше так просто пишеться. І навпаки. Те, що пишеться просто, найчастіше зовсім не можна читати. Бажаєте прикладів, сиріч *зіркових* імен? Таких вистачає, але обійдемося без солодкого... хоч насправді їх ціла купа, беззастережних апологетів лібералізму, які вміють лише надимати шоки (це — вдома на прямих етерах), або вдячно комусь посміхатися (а це вже у зоні Шенгену), але не хворіють насправді ані своєю працею, ані своїм нещасливим народом. Упевнений, що Процюкові цей текст давався не так уже й просто. А за те, що ми не бачимо його мозолів і зітертих штанів — можна лише подякувати, бо читачі й не повинні нічого такого бачити.

Степан Процюк, як я розумію, узяв за матрицю свого твору не так загальновідомі біографії і листи, як автобіографічну сугестивну новелю Стефаніка «Мое слово», що початково мала назву «Confiteor», — так само, до речі, як і відомий маніфест С.Пшибишевського. «Не поділяючи змісту цього маніфесту, автор “Синьої книжечки” дещо скористався з форми пророцького і разом з тим “неврастенічного” вітійства Пшибишевського, за його зразком творив свої незвичайні, вишукані тропи, взяв надривно-сумний тон»¹. Цей же надривно-сумний тон спробував узяти й С.Процюк, і, як на мене, — не помилився. Важливо, що наш сучасник зіперся саме на цей твір Стефаніка, який дослідник В.Лесин трактує як «ліричну сповідь перед Євгенією Калитовською»², наголошуючи на його приватному, передовсім, характері, хоча водночас «Мое слово» густо перегукується з відомими автобіографіями письменника, зокрема й автобіографією 1926-го року. С.Процюк вихідним пунктом драми письменника бачить зіткнення білого (чистого й доброго) материнського світу Стефаніка зі світом «парнокопитних», світом однокласників і вчителів майбутнього письменника. Ось як про це го-

1 Лесин В. Творчість Василя Стефаніка (Ідейно-творчі шукання письменника. Новелістична майстерність): Монографія. — Львів: Видання Львівського університету, 1965. — С. 46.

2 Там само. — С. 46.

ворить сам Стефаник у автобіографії: «До того часу і відтоді дотепер я не чув більшого встиду, і здається мені тепер, що я був би іншим чоловіком, якби той встид мене не отруїв»¹. У цьому невеличкому етюді сконденсоване все духовне життя та етико-естетична суть людини й письменника Василя Стефаника, попри те, що писався етюд, як стверджував В.Лесин, для цілком конкретного адресата.

Це наріжне зіткнення білого материнського світу Стефаника зі світом чорним, соціальним, метафізично чужим і глибоко несправедливим С.Процюк уловив дуже тонко, а відтворив у формі заледве не самого покутського Майстра. Письмо Процюка в цьому випадку є на диво ошадливе й лаконічне, можливо навіть — по-своєму страшне; окремі сцени — бездоганні й виразні в сенсі необхідної сугестивности. Такою, приміром, для мене є сцена втаємниченого взаємнення скривдженого світом школяра Стефаника зі сліпою жебрачкою, людиною так само скривдженою життям, але в суті своїй — усе ще чистою й духовно щедрою. Саме ця маргінальна істота нівелює апокаліптичні переживання дитини, гамуючи безмежність чорного кольору: «Навколо все було чорним. Чорні хмари, чорна Коломия, чорний біль. Байду-жі перехожі, байдуже сонце. Може, його би втішив місяць, але ще був день. Під плотом господиноного будинку побачив сліпу жебрачку. Се була Павлина. Вночі господиня давала їй куток на кухні. Довго дивився на неї. Врешті розповів. У гнаних і упосліджених нерідко є більше співчуття до ближнього, ніж у тих, що мають нормальну долю. Павлина мовчки витягнула із торби кілька яблук і жменю монет. <...> Брав не монети і яблука. Брав милосердя. Вперше в житті». Брав, аби потім його повертати — і на громадській роботі, і у своїх страшних і водночас прекрасних творах.

Мав свою рацію і більшовицький колишній льокай: Стефаник писав *коротко, сильно і страшно*. Зокрема, і в художній версії власної автобіографії. Писав так, як у нашій прозі не писатиме більше ніхто. Він був тим, хто пішов добровільно

¹ *Стефаник В.* Повне зібрання творів у трьох томах. — К.: Вид-во АН УРСР, 1953. — Том 2. — С. 13.

на муки, але привітав свій убогий народ, зробивши його безсмертним. Це збагнули навіть поляки (sic! — принаймні, модерніст-естет і пияк, за сумісництвом, Станіслав Пшибишевський). Тож, писав і коротко, й сильно, і страшно. Або взагалі не писав, утрачаючи сенс у подібній праці, поступаючись іноді чорному відчаю, який навалювався на свідомість разом із усім чорним світом, і який так рано відкрився мистцеві, — лишень устиг вийти за обійстя батьків і потрапити до школи. Знаки чорного світу цяткують і гноблять; можна лише уявити як велося в чужому світі *маленькому білому хлопчику*, і перше, що вражає цю світлу маленьку українську людину — зверхність учнів-поляків і жорстокість викладача. Викладача-садиста, зрештою, можна й забути — це звична, хоча й ненормальна освітня практика; від цього потерпав не лише Стефаник. Інша річ — однокласники, які проголошували себе аргіогі вищими, себто шляхтичами. Й жоден Андрухович після цього не переконає, що в часи Стефаника в Галичині був заледве не рай.

Мій улюблений твір Василя Стефаника — «Діточа пригода». Але я не впевнений, що завдав би собі солодкої праці перечитати цей невеличкий твір у квітні сього року (на класиків часто бракує часу, хоча це й неправильно, я розумію, але так уже є), якби не роман С.Процюка. Тож, окремий респект за подібний для мене стимул і поштовх. Сподіваюсь, так буде і з іншими читачами. Єдине, з чим не можу погодитися зі Степаном Процюком, так це з його твердженням, що Стефаник, мовляв, свідомо себе накручував, пишучи виключно про людську біду, а відтак, користуючись лише чорним і білим кольором для зображення життя покутських селян. Ось автор надає слово самому Стефаникові: «Мене переважно цікавлять лише трагічні уламки ідеального раю, яким мало би бути наше життя: батько, що топить свою дочку, звірства і глум над людською гідністю, порожнеча і безпросвітність рутини. Мені чогось здається, що такі історії мають потрясати читальника, очищувати і оздоровлювати його. Інакше література — *лише афішування і комедіанство*. <...> Бо я див-

люся на людину — і хочу ридати, а не сміятися». Міркуючи про природу неврозу Стефаніка, С.Процюк зокрема говорить про невроз як стимулятор творчості: «Покутські селяни у своєму загалі не топили у річці своїх дочок, не вбивали конокрада, не бажали своїй дитині смерті із найглибшого відчаю. Їхнє життя було сповнене важкої фізичної праці, невеличких статків, своєрідного стоїцизму, мовляв, так Бог дав, і обмеженого світогляду, де не було місця як великим радощам і екзальтованому ідеалізмові, так і великим потрясінням. Але таке існування не надто цікавило письменника. Йому треба було занурень в атмосферу межових психічних станів. Життя і побут покутського села кінця ХІХ — початку ХХ віку не можна вивчати за його творами! Бо він не реаліст-побутописець, а співець екзистенційної епілепсії...». Що Стефанік не реаліст і, поготів, не побутописець — це ясно. Він найближче стоїть до експресіоністичного світогляду й відповідної поетики. Ігор Костецький так сформулював основні засади цієї поетики: «Революцію деталі відбув той з-поміж модерних стилів, якому першому судилося набрати на певний час універсального значення: *експресіонізм*. З пут типового він звільнив виняткове, поодинокому надав автономного значення, а надавши — звів значення в новий тип. Мистці навчилися екстатично випинати те, в чому екстаза менш усього підозрювалася. Права громадянства здобув символ неповторного»¹. Але чи насправду не можна вивчати життя цих людей за творами Стефаніка, як це стверджує Степан Процюк? У цьому випадку він приєднується до згубної сучасної традиції, закладеної представниками Станіславського феномену, яка нівелює гуманістичний і викривальний патос творчості таких письменників, як Стефанік. Як на моє розуміння, хоча я людина з українського Сходу, життя тих згорьованих, чорних від праці і болю ґазд передовсім варто вивчати саме за новелами В.Стефаніка. А також за творами М.Черемшини, і О.Кобилянської, за страшною поемою-повістю Осипа Турянського «Поza межами болю»... Бо, віддавши належне ви-

1 *Костецький І.* Гло поетичної місії Езри Павнда // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. — К.: Критика, 2005. — С. 387.

сокій штуці (будучи неабиякими, наприклад, стилістами та новаторами), вони зберегли й відчуття причетности до малих і упосліджених зі свого роду, давши нащадкам можливість бачити і відчувати, *як добре* жилось у чужих імперіях, — хай навіть і європейських — на позір, освічених і культурних...

Не знаю, наскільки є виправданою назва роману — «Троянда ритуального болю», але най уже буде, — це справа автора й тільки його; не знаю також достеменно, наскільки близько стоїть наш сучасник Степан Процюк до розенкрейцерів і тамплієрів — можливо, просто було забагато психоаналізу у колишній лектурі, але добре вже те, що роман про Стефаніка цими речами не перевантажений. Утім, психоаналітичну розтяжку, за яку замість гранати зачеплена голова Карен Горні, кожному вільно прочитати по-своєму. Дистильований біль, — біль у чистому вигляді, несподіваний біль під нігтями, — як включення до світової містерії, як частка тебе у Його алхемії — чи це не щастя для людини, яка відчуває? Маю на увазі не лише Стефаніка, але й Процюка, — у цьому романі таки відбувалося їх взаємнення, а наслідки того дійства у пропонованій нині книзі. А ще пригадується славнозвісна штукарська фраза Гертруди Стейн, у яку вона вклала своє розуміння причетности до невимовного та безкінечного: «Троянда це троянда це троянда це троянда»; фраза, яку за кілька десятиліть чи то іронічно, або й цілком трагічно скоригувала її дещо безумна співвітчизниця Кеті Акер: «Троянда — це моя піхва»... Що тут можна додати? Троянда, як така, є невичерпним символом і осердям людських різнобарвних емоцій, і на це вже немає ради, — є лише стоси відповідної окультно-містичної та наукової літератури й традиція тлумачення довжиною у кілька тисяч років. Тим часом, дещо гіпертрофований психоаналіз у творчій методі С.Процюка — давно всім відома річ. І це його вибір, це його право; це, як сказав би Улян, якби стояв зараз поруч зі мною, — *у нього так очі поставлені*. (Критикувати письменника за цю гіпертрофію можна було ще далекого 2002-го року, коли він додавав до своїх творів навіть авторські жанрові маркери на кшталт *фрейдистська повість*

(йдеться про повість «Червона троянда, чорна троянда»), адресуючи читачеві *окреми́й акцентований меседж*, на що я відгукнувся тоді доволі критичною рецензією «Фройд як дурник на панахиді», а от, скажімо, ІБТ — підозріло апологетичною післямовою «Ім'я троянди, або гамбурзький рахунок Степана Процюка» — до книги «Серафими і мізантропи»). Врешті-решт, створюючи психоісторію письменника Стефаніка, ігнорувати психоаналіз, певно, не випадає. Аби визнати право С.Процюка на використання психоаналітичного підходу, зовсім не обов'язково бути адептом цієї теорії й практики; поготів, у зв'язку із романом «Троянда ритуального болю» не варто кумкати про психоаналіз як такий, його час вже давно минув, це усім зрозуміло. Утім, попри всю свою непопулярність у ліберальних стратегіях сьогодення (якщо помітили, ліберали вимагають від нас почуватись лише щасливими) невротичний тип особистості залишається актуальним. Принаймні, у мистецьких дискурсах. Мішель Уельбек, який ще від першого свого роману постійно знушається з психоаналізу, психоаналітиків та їх клієнтів, у своєму ранньому трактаті-маніфесті «Залишатись живим» (1991) зокрема писав: «Шануйте філософів, але не наслідуйте їх; ваша путь, очевидно, інша. Вона нерозривно пов'язана із неврозом. Шляхи поезії та неврозу перетинаються і найчастіше на останньому етапі остаточно поєднуються — поетичний струмінь майже неминуче розчиняється у кривавому потоці неврозу. Але вибору у вас немає. Іншої дороги також»¹. Свого часу Карен Горні назвала невротичний тип особистості героєм тієї доби. Невротичний тип насправді визначав гуманітарне обличчя майже всього ХХ століття — без останніх, можливо, двох-трьох декад, у які вже почав панувати лібералізм, і якому невротик плував карти й псував остаточно гру в демократію. Ліберали почали витісняти невротичний тип навіть із мистецьких теренів — подалі на маргінеси та в резервації; відтак про невротиків почали говорити виключно як про реакціонерів і мізантропів. Насправді ж, вони всього-на-всього залишаються вірними своєму світо-

1 Уельбек М. Оставаться живым: Стихи. — М.: Иностранка, 2005. — С. 25.

гляду, первні якого склались у другій половині ХІХ століття, як реакція на введення нового світового порядку передовсім у економіці розвинутих європейських країн і США. Зрозуміло, що поступ того порядку не міг обійтися без двох найкривавіших війн і кількох революцій.

Читач, безперечно, зверне увагу і на просту аскетичну кольорову гаму, яка повністю визначала світогляд і поетику експресіоніста Стефаніка, а сьогодні — художню версію його біографії від С.Процюка. Лише два кольори — чорний і білий — і цілий світ у безперервному творенні хаосу, а разом і гармонії. У цьому романі С.Процюк чи не вперше опанував стилістичну прозорість і легкість, майже позбувшись свого потягу до важко стравних і аж надто специфічних неологізмів у вигляді лексичних зрощень. На сьогодні це найбільш читабельний із усіх його творів. І це — безперечний успіх письменника, навіть і в тому випадку, якщо роман залишиться під теперішню пору не прочитаним і не відрецензованим. Це не було би дивно, ми давно вже до цього звикли. Дуже тонко і обережно С.Процюк говорить про приватне життя Стефаніка. Дещо відвертіше — про його складні стосунки з батьком, але зовсім уже обережно і навіть витончено — про відносини із жінками: «Кожного року чотирнадцятого травня, на день його уродин, вона виконувала ритуал. Одягнена у темні кольори, наче в жалобі за невідбулим щастям, вона грала на фортепіано Бетховена. Він любив ці кольори і цю музику. Разом із нею брав участь у дивному священнодійстві її син Юрій, що пізніше стане одним із найжертівніших і найвідданіших друзів Харизматичного Невротика». Зрештою, інакше, мабуть, і не можна у випадку, коли насправді ходить про пошук людського в людях: «Бо насправді йдеться про пошук людського тепла, який сприймається багатьма як гонитва за сексуальними скальпами...». Оці *сексуальні скальпи* я особисто залюбки би викреслив із тексту, якби мав таку можливість. Ця коротка словосполука понижує цілу сторінку, якщо не декілька, апелюючи до спрощеного мислення, відсилаючи увагу читача до белетристики зовсім інших гатунків. Утім, ніхто не буває довершеним і бездоганим.

Потужний реквієм останньої сторінки роману — навіть суто графічно з останніх кількох рядків витворює образ чаші, випитої Стефаником до денця, випитої за нас усіх теперішніх сухих, не лише за покутських газд. Тому Стефаник живе і житиме далі. А завдяки романові С.Процюка — він повертається і стає актуальнішим аніж, скажімо, ще рік тому. Нещодавно в «Кур'єрі Кривбасу» Віктор Неборак, розмірковуючи про автобіографізм сучасної прози та її неспішний, але логічний рух у напрямку художнього біографізму, висловив досить притомні та слухні думки: «Біографія проростає з автобіографізму, тому можна сподіватися на сплеск у сучасній українській прозі романів-біографій. Питання лише у тому, чиї біографії приваблять сучасних українських письменників. <...> Чи проросте з українських автобіографічно-біографічних жанрів нова українська белетристика? Увага до життя іншої людини навряд чи буде належною без уважного ставлення письменника до власного життя. Творення прозових персонажів — складна алхімічна процедура, яку неможливо підмінити мультиплікацією, ляльковим театром чи карнавальною травестією. Так чи інакше, усі ми: читачі, критики, письменники — в очікуванні досконалих оповідачів, які спроможуться так талановито записати свої правдиві й нафантазовані історії, свідчення, легенди й навіть вигадки про себе та інших, дійсних і сотворених уявою, що рядочки літер самі собою перетворюватимуться у струми пульсуючого життя»¹. Сподіваюся, він буде почутий, і справдиться цей позитивний прогноз, і українська белетристика додасть до роману С.Процюка ще хоча б кілька цікавих і мистецьки вартисних творів у цьому жанрі. Насправді, нам є, кого пам'ятати, і є про кого писати.

Бо ми всі тут напевно пов'язані, — в цьому світі гіпермаркетів і симулякрів. Нас небагато, і дехто із нас накладає на себе руки лише тому, що поезії більше немає місця у цьому світі, як це зробив нещодавно поет Герасим Люка у Парижі.

¹ Неборак В. Польоти над узвозами сучасної української прози: Від роману-автобіографії — до біографічного роману // Кур'єр Кривбасу. — 2010. — № 244-245 (березень-квітень). — С. 422.

Але нас іще трохи є. І доки ми є, світ ще трохи протягне, спираючись саме на наші убогі рамена, а зовсім не на ресурси МВФ, як то здається політикам і банкірам. «Світ мистецтва відкривається тільки тим, кого трохи нудить від світу реального. Щасливі [люди] книжок не читають і навіть кінотеатри відвідують зрідка», — так писав Мішель Уельбек у есеї про одного з найбільш нещасливих, на його думку, — про Говарда Лавкрафта. А все те, що написав Уельбек, культурний світ уже давно розібрав на цитати. Хоча за деякі з них його позивали до суду (втім, усі свої справи він виграв). Зичу художній біографії Стефаніка вдячного читача, хоча розумію, що знайдуться й інші. Світ, як було сказано ще Стефаніком, поєднує в собі як білий, так і чорний кольори...

травень 2010 р.

БЕЗКІНЕЧНА КУПІЛЬ ПЕЧАЛІ

(Про роман Степана Процюка «Руйнування ляльки»)

Як писати про людей, у яких немає душі?

Генрі Міллер. «Нексус»

Я боюся людей. Я боюся цієї дикої країни.

Мені страшно опинитися віч-на-віч із
їхніми запаленими очима. А їхні натовпи
викликають у мене обридження.

Степан Процюк. «Руйнування ляльки»

Степан Процюк — письменник, який у своїх романах (зрештою, як і в есеях, і у колишніх віршах, поемах) небезпечно баянсує поміж Сциллою натуралізму та Харибдою всесвітнього жаху, який усвідомити здатні хіба що обрані. За великим рахунком, це щастя мистецьке називається *експресіонізмом* — бачити суть речей, прагнути щось змінити й одночасно мати цілковите розуміння того, що змінити нічого не можна: адже *погода не переміниться*, як писав свого часу Генрі Міллер, а задовго до нього — Еклезіяст. Творчість подібних письменників, їх гучні та нестерпні волення в пустелі гидкого міщанського побуту, власне і є тим *прогнозом погоди на завтра*, до якого слід би нарешті прислухатись, але цього не стається. Людство упевнено крокує до передбаченої апокаліпси.

Процюк давно і надійно вписує себе до величної традиції тираноборців, правдолюбців, тих конкістадорів духу, що мають відвоювати для всіх нас нові території — простір, у якому теперішні ліберальні цінності фінансових монополій принципово нічого не будуть варті. Така творча стратегія для письменника, безперечно, його ж таки й кара, сливе хрест. Його покарано знанням і розумінням: духовного канабісу

ніколи не буде достатньо; людині боліло, болить і болітиме. Причина — в самій людині. І жоден мистець у *соціологічно-му еквіваленті*, — нічого насправду не вартий, бо ситуацію цю уже не змінити. Хіба що Спаситель повернеться вдруге, аби за всіх нас, недолугих і аморальних, укотре загинути. Перцептивна несправедливість цього світу, фундаментальних його основ, полягає зокрема в тому, що Процюк і подібні до нього диваки, пам'ятають, що Спаситель добровільно загинув за них, а вся інша планета міщан (таке, принаймні, складається враження), — про це навіть і не підозрює. Виходить, що Спаситель був самогубцем. Відтак і письменники експресіоністичної концесії — цілком свідомі самогубці. Від часу страшної страти Спасителя образна мова все більше тяжіє до мови алегоричної, напівприхованої, хоча й очевидної у своїй глибинній семантиці. Доки в мистецтві існуватиме алегорія — не варто говорити про якісь щонайменші права і свободи людини. Не варто також говорити про щастя, *його немає*, як слушно сказав Уельбек. Тож, Процюк, як мистець, і намагається вже декілька років поспіль прокричати цю гірку й безперечну істину своїми творами; передовсім, можливо, в романному жанрі; творами, які за великим рахунком, до сьогодні ніхто не збагнув і навіть не робив щонайменшої спроби збагнути. Й це ще одна, не вельми весела, прикмета доби супермаркетів.

Реалізові у мистецтві протипоказана реальна емоція, якщо бажаєте, — реалізм не знає шизофренії, істерики, розпачу, неврозу, алкоголізму, чорного провалля до інфернальних глибин остаточного небуття без права на повернення чи пак, на одужання. Усе, щойно перераховане, належить експресіонізові, і тільки йому: «Така твоя планида лише твій біль і твій крик які ніхто не чує конкретні біль і крик анно крик і біль». Саме в таких умовах уже не перший рік облаштовує власні шанці есеїст і прозаїк Степан Процюк. Зрештою, поет Процюк займався цілком аналогічними речами, облаштуванням тих самих, сказати б, шанців, — від першої збірки «На вістрі двох правд», починаючи. «Реалізм не може бути

прекрасним», — спокійно, але твердо висловився свого часу Г.Ф. Лавкрафт. Реалізм позбавляє людину ілюзій, ось у чому фішка. Саме тому він і мусив зникнути. І він зникає в ХХ столітті остаточно, зазнавши наприкінці своєї історії короткої та украй безглуздої реінкарнації у вигляді постмодернізму, єдиним здобутком якого вітчизняний науковець В.Моренець називає *тотальний скепсис*. Нічого собі здобуток, як вам подобається? А людині таки потрібна ілюзія майбутнього — бодай через страх і біль. І, можливо, — передовсім — через страх і біль. Питання про мазохізм вільно ставити скільки завгодно; у цьому для мистця немає нічого дивного чи, поготів, образливого. Ілюзія насолоди, можливо, і є гріхом, але ще більшим гріхом представляється споглядання цього кольорового світу порожніми очима, власне, — очищами, крізь які вже пробився духовний бур'ян. Підозрюю, і в Богові ми шукаємо не покарання та наступного прощення, а виключно елементарної насолоди. Адже й солодка жінка (та, що є цілковито матеріальна) конотується, навіть суто вербально, — не з кимось, а саме з *богинєю*.

«Те, що вам так складно почати письменницьку працю, частково пояснюється цим. Як писати про людей, у яких немає душі?» — пояснював невтішний письменницький побут герой і оповідач Генрі в романі Генрі Міллера «Нексус». Направду, мистець має потрапляти в патову ситуацію, беручись за подібних героїв. Процюкові, як мінімум, не позаздриш, бо навіть герої Олеся Ульяненка, — це все-таки дещо інші герої, і страждання їх помітно інакші, ніж метафізичне павутиння земної юдолі героїв Степана Процюка. Адже йдеться не лише про звичайні проблеми живої людини. Ходить, зокрема, про метафізичний зв'язок із проклятою національною історією. «Література не могла бути іншою», — значив приблизно із цього ж приводу поет Ю.Андрухович, — і мав цілковиту рацію. Втім, наразі не так про літературу, як про її осердя й одвічні джерела, — про *життя живих людей*, які в нашому випадку — себто у випадку С.Процюка, — виявляються радше мертвими, ніж живими. Хтось скаже, — це проблема ви-

ключно самого письменника, — міг би звернутися і до живих, залишивши всіх мертвих у трупарнях історії. *Міг би, але не може.* Це специфіка саме цього письменника — говорити аж надто відразливу правду: «Напевно, тому ми так довго не можемо відродитися, що наші когорти складаються із дешевих і нерозумних, дешевих і ніяких, дешевих, але розумних. Є ще певний відсоток ідейних. Але — Боже! — коли хоч знічев'я покопирсатися у їхніх мотивах і родоводах, здоров'ї та особливостях, повірте, стає незатишно... Залишається сподіватися на той мізерний відсоток, що не є дешевим і не страждає гіпертрофовано-підозрілою ідейністю. Дешевка небезпечніша від ворога, бо ти знаєш, що від неї очікувати, а тут... Дешевка може споганити найбільші святощі, спаскудити вінценосне чоло, загидити найушлавленіший бойовий прапор». Втім, можливий ще й інший вердикт — короткий, як постріл із мавзера: подібна манера говорити — це, знов-таки, расова прикмета мистця-експресіоніста. І з цієї *квадратури кола* нікуди йому не вислизнути — навіть, якби щиро сього запрагнув.

На жаль, життя українця давно вже не є життям нормальної людини. Нам необхідно спочатку вистояти в боротьбі за право власного імені, а потім, *якщо не розстріляють*, можливо, будемо жити, народжувати й виховувати дітей: «Жити українством може або стоїк, або божевільний. Мені імпонував перший визначник». Згадаймо після цього мотиви загадкового екзота української літератури Ігоря Костецького, що зробили його *саме українським* письменником: «З українською нацією я зв'язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного — її і моя. І вона, і я, ми могли стати чим завгодно, не десь у стихійній шумеро-вавилонській мряковиті, а таки на очах сучасного людства. Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної з цих сфер у мене були елементарні духові дані. Я став українцем. Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю. Я знаю дуже мало людей української національності, в розмові з якими я відчував би ту гостру інтелектуальну насолоду, що струмує у взаємненні

з інтелігентним росіянином або поляком. Якщо між українцями й трапляються подеколи такі, то вони переважно є вихідцями з чужої духовности. <...> Та від того не менш я став таки українцем. Народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державности — це значить довести можливість неможливого. <...> Чому саме українці. Тому, що їх нема. Десятки справжніх мудреців старалися для них про їхню мову. Вони не бажають нею розмовляти. Так от, довести цю мову до меж і поза межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької мови Маларме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелу й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з європейської поезії та прози, закласти нею, нарешті, монумент роману, — ну, а тоді нехай судять». Згадаймо і Василя Стуса, який ще задовго до першого свого арешту радив молодим поетам неодмінно відчувати *подих зустрічного вітру*, бо поета кшталтують передовсім праця, терпець і біль. Я дозволив собі таку щедрю цитату з Костецького, бо і С.Процюк чимало міркує про так званих огидних «людей із наших організацій», — ще від перших романів «Інфекція» та «Жертвопринесення», починаючи.

«Ненависть дорівнює любові», — зустрівшись із подібним твердженням С.Процюка, хочеться протестувати, хоча й розумієш, що письменник у цьому пасажі не відкриває якихось незнаних овидів; можливо навіть, не занурюючись особливо глибоко у власний досвід, повторює, швидше, одне з багатьох аксіоматичних тверджень, а значить — одну з риторичних банальностей. Одрозумі, мабуть, додам, що банальності у романних текстах виглядають напрочуд ґрунтовно і фундаментально, від В.Домонтовича, либонь, починаючи; коли їх зустрічаєш, то хочеться тихо погодитись із автором, позаяк сперечатися з ними просто неможливо; а з іншого боку, — у цьому конкретному випадку, — що значить *дорівнює*? Метафізично беручи, все тут, напевно, гаразд, але хто робив технічні заміри, аби з цілковитою впевненістю говорити про бодай уможлядану *тотожність ненависти й любови*? Хоча, із позицій перфектної діалектики,

звісно, усе гаразд. Зрештою, весь роман «Руйнування ляльки» розбудовано на протистоянні рівновеликих Архе й Ляльки — як двох протилежних полюсів людської природи: «Триває безперервна війна поміж забувати і пам'ятати, забувати, щоб пам'ятати, і пам'ятати, щоб забути».

В аспекті суто стилістичному Процюк мені, чим далі, тим більше нагадує каменяра чи пак, скульптора-монументаліста, що вергає свої грубо обтесані мовно-образні брили-конструкції, утворюючи з них експериментальні композиції, часом — потворні й відразливі, не надто переймаючись тим, що стравити їх читачеві буде доволі непросто. У цьому, зокрема, й полягає авангардизм сього письменника. З подібним ставленням до стилістично-образної обробки мовного матеріалу можна погоджуватись чи ні, але у світі С.Процюка це нічого уже не змінить. Десь у осерді того світу є чітке (далеко не інтуїтивне) розуміння того, що Генрі Міллер висловив у «Чорній весні»: «Кожне місто, в якому я побував, убивало мене: такими неозорими були там злидні, таким нескінченно печальним жереб». Та, з іншого боку, ніби все за тим же Г.Міллером, наш письменник продовжує своє *паломництво*, яке триває «*під акомпанемент музик, що лаштують пекельні свої інструменти*». Г.Міллер у випадку з такими прозаїками як С.Процюк, відроджується у моїй свідомості цілком із об'єктивних, сказати б, причин. Акумулювавши у своєму індивідуальному стилі, більше того, — у своїй приватній мистецькій галактиці, — всі поважні здобутки як клясичного експресіонізму, так і похідних від нього абстрактно-поетичних відгалужень — дадаїзму, сюрреалізму, абсурдизму, катастрофізму, — Г.Міллер не лише поставив гостропроблемні питання свого ХХ століття, але, що вагомо, запропонував свої відповіді. Більшість із яких, як не дивно, суголосні біблійним. Адже людина змінює середовище і обставини свого матеріального буття, а сама — упродовж багатьох століть, — залишається зовсім незмінною, — саме таких висновків дійшов, наприклад, Віктор Петров по багаторічних студіях у галузі матеріальної культури.

У романі концептуально й гостро зведені змоглядні Архе і Лялька. Архе — це пам'ять про першопочатки й елементарні істини, що гарантують людині людське життя. Лялька — це привид, передовсім, сучасности (хоча, вона майже така ж давня, як і Архе), симулякр, як сказав би Бодріяр; фальшивка, порожня голограма, що водить людину плутаними манівцями, люб'язно й щедро плекаючи гріх, а відтак — і довічну юдоль печалі. Втім, ліпше надам слово письменникові, подаючи водночас прикметний зразок авторського індивідуального стилю:

«Лялька боїться Архе. Архе зневажає Ляльку.

Архе — це пам'ять. Лялька — це забуття.

Якщо Архе стане забуттям, а Лялька пам'яттю, нас поглинуть доісторичні води всесвітнього потопу. А якщо Архе є лише фанатичною кров'ю землі, а Лялька — її легенями? Може Лялька втілює новий асексуальний досвід? прищестя трансвестити? андрогінну мрію? Архе є мрією? Лялька — це пародія на мрію?

Лялька спокійна. Архе — це кровожерний циклоп-канібал.

Циклоп-канібал — це не Архе. Це Лялька, яка має його личину. Справжнє Архе ніколи не пародіює Ляльку. Не маскується під неї. Архе вище від глуму. І Лялька, і Архе постійно біля нас. Ляльку легко відчутти і прийняти. Архе вислизає, наче недосяжний натяк.

Лялька потребує фетишизації й обоження. Архе байдуже до глорифікації.

Лялька повсюдно клонує своє відображення. Мегакорпорації життя і всі технічні потуги кладуть на вівтар постійного парадокса Ляльки.

Архе є і нема. Воно всюди і ніде. Завжди і ніколи. Перед і за межею. Архе не може бути центральним, бо це принизливо.

Новітні раби працюють на зачаровування Лялькою. Лялька годує нас, не забуваючи про унітази. Архе завжди маргінальне. Архе поза кічем і маскульгом.

Лялька стара. Архе древнє.

Лялька незмінна. Архе незмінне.

Вони постійно помирають, щоб постійно відроджуватися».

На позір, нагадує *маячню*, чи не так? Але тільки на перший позір. Варто вчитатись уважніше, й тоді думка автора стає цілком зрозумілою. Як можна збагнути з наведеного щойно уривку, письменникові ходить передовсім про *глибини метафізичні*, аж надто глибокі та невичерпні; себто ходить йому про природу речей і природу людини, — і на подібне просто немає ради, бо йдеться про *людське, аж занадто людське*. Направду, з усім іншим, сушим під сонцем, значно простіше і зрозуміліше... Найскладніше, як мовить у іншому місці автор, *почати вітатися із собою*. Такі от справи.

Проза Степана Процюка, до речі, доволі тілесна. В його романній прозі все обертається довкола людини, тому бути якось інакше, мабуть, і не може. Тілесність — це передовсім цілковито природня й органічна радість. Там, де цю істину ігнорують, і виникає огидний реалізм: спочатку просвітительський зі своїм плаксивим сателітом — сантименталізмом, а потім і решта: критичний, соціалістичний і знову, треба думати, критичний, себто — постмодерністичний... з його звичною вірою не так у людину, як у соціальні детермінанти, у новітню справедливість ринку з його кредитно-модульною системою, в усі ці біржові ігрища капіталістичних жаб. Утім, ближче до Процюка, який невесело сповіщає: *Лялька повернувся!* Подивіться ще раз на картину Е.Мунка «Крик», — чи ж не про те саме вже понад сто років сповіщає у пекельному пароксизмі цей зламаний криком рот? Письменник також пам'ятає, що є людина денна, і є людина нічна. Життя останньої, яке минає у снах, представляється досить цікавим, бо дозволяє здійснити експертну оцінку загального душевного стану людини. Отже, нав'язливий сон. Уві сні до героя постійно навідується жінка; іноді — знайома, але частіше — незнайомка:

«<...> Вона романтичніша від мільйона трояндових ікебан.

Вона є втіленням XVIII століття з його перуками, накладними грудьми та витонченим фальшем.

Від неї віє ледь вловимим ароматом небезпеки.

Вона (майже завжди відразу, іноді через годину або рік) признається, що кохає івана.

Водоспад жіночих освідчень.

Кожна говорить, що переступає через сором... моральні табу... страх відмови... ганьбу нелюбові...

Вона гладить його руки. Обцілює очі.

Вона не зважає на те, що довкола люди.

Кохання не знає сорому.

Вона обволікає івана довгим русявим волоссям.

Іван відчуває ангельську благодать. Випадання до раю. Повернення у першоєпоху. Перехід до найтонших енергетичних полів. <...>

Вони починають коха...

Звідкись береться відчуття моторошної ошуканости.

Повітря тривоги перетворює навколишніх мурах у циклопічних велетів.

Над іваном нависають ненависні очі тих, які допіру були безпорадними. Ці очі — велетенські. Ці язики вивергають прокльони. Ці вуха осуджують. Ці руки тягнуться до івана, намагаючись розтерзати».

Якщо зважитись на коментар (утім, він таки представляється наразі необхідним), то цей сон розпадається на дві виразно протиставлені частини. Власне, знов-таки, ходить про фатальну амбівалентність людини, про жахливі контрасти людської душі. А ще варто почути, яка остаточна приреченість звучить у автокоментарі письменника до сну героя: «І так щотижня. Щомісяця. Із року в рік». Це нагадує довічне ув'язнення в пеклі; знов-таки, безкінечну купіль печалі...

А ось як майстерно — аж до фізіологічного відчуття *остаточного відчаю* — зображується письменником хворобливий стан маленької людини, зацькованої керівництвом, героїні Анни: «Іноді Анні верзлося, що *скорочувати* в устах розлученої і такої ж нещасної пліткарки-завідувачки означало:

— завідувачка кладе анну на широку плаху що нагадує шлюбне ложе і шипить зараз буду тебе скорочувати скорочу-

вати корчувати. сокира блищить на сонці. завідувачка сміється. удар. відпадає анніних півступні на правій нозі ще удар трохи слабший нема чверті ступні на лівій. удари сиплються. завідувачка регоче. я тебе скорочую ініцією посвячую у шаманську касту. відпадає піввказівного пальця правої руки. я тебе трахну заходиться сластолюбством розлучена наглядка ану покажи свою піську»... — можна цитувати цей характеристичний уривок і далі (бо далі — ще жорсткіше), але я зупинюся. Наразі маємо справу з *правдивою клінікою*, але письменник у цьому не винен, — принаймні, мені так здається. Письменник у даному випадку — лише ретранслятор того, чим він дихає; і, якщо він чесний письменник, то повинен писати і про такі страшні та відразливі речі. Хоча йдеться лише про фобії доволі побутового змісту, як от страх перед можливим скороченням пересічної виховательки з дитячого садочку. І, знов-таки, хоча йдеться про досить буденні речі з життя героїні, сама вона непомітно, але досить упевнено вивищується до образу ледве чи не святої мучениці. В цьому, зокрема, і полягає одна з непомітних, але насправду вистражданих правд, яку акумулює художня проза цього письменника.

До подібного марення-сну героїні при бажанні можна підійти з психоаналітичним інструментарієм, але я такого бажання не маю, позаяк спілкуюся не з людиною, а лише з персонажем художнього твору. Зрештою, й живій людині, напевно, потрібен не так психоаналіз, як звичайне людське взаємнення, себто — любов. Передовсім, любов. І, мабуть, зайве нагадувати, що на подібне жорстке та нещадне письмо, незважаючи на можливі непорозуміння з режимними інституціями або навіть і зі своїм перевіреним читачем, спроможний хіба що письменник-експресіоніст, хай навіть і цілковито стихійний, як от С.Процюк. Бо, як слушно зауважував Віктор Серж ще 1926-го року, «експресіонізм бо є одним із проявів відчаю німецької інтелігенції, що виник одразу ж після розгрому та Версальської угоди». Мабуть, не конче німецької інтелігенції, а скажімо, й української теж. Сьогодні так само йдеться про відчай і співчуття; минають десятиріччя — ні-

чого не змінюється, людина почувається все більш і більш загроженою й остаточно позбавленою перспективи. Чи потрібен письменник, який *прописує відчай*, сьогоднішньому читачеві? Питання — далеко не риторичне, воно вимагає відповіді. Безперечно, потрібен. Я не маю у цьому сумніву. І це — досить рідкісний випадок, коли я не маю сумнівів, — такий він, Степан Процюк.

За гамбурзьким рахунком, під концептуальним *руйнуванням Ляльки* треба розуміти передовсім руйнування комплексів — свідоме, жорстке й болюче. Це процес непростий, але необхідний. Не говорячи вже про те, що процес це тривалий, або й перманентний, позаяк людина, позбавляючись одних комплексів і залежностей, одночасно формулює для себе інші, не менш неприємні. А як ви хотіли? На те вона і людина — істота з величезною кількістю вільного часу, який витрачає на рефлексії з приводу й навіть без. Поготів, що коли йти за письменником до кінця, то руйнування Ляльки передбачає не менш катастрофічну перспективу, а саме — руйнування й Архе. Позаяк, це суть прикмети одного неподільного світу. Цікаво, що сам письменник вирішив прокоментувати роман (як видається, не без певного невдоволення станом рецепції сього твору) у есеї «Нарцисизм і страждання»: «Для мене було важливо створити в цьому творі метафору Ляльки. Можна зруйнувати власну, внутрішню, *ляльку*, але може руйнувати і вона. І ця двозначність назви повинна символізувати деструктивну дію неврозу на людину, що може починатися з начебто безневинних нав'язливих ритуалів, які, як у випадку з ВВ (Василь Величко, персонаж роману. — *О.С.*), мають здатність розбухати й нищити все людське, що в нас закладено, а найперше — вміння любити. <...> Влада Ляльки — це відмирання. Влада над Лялькою — це початок оновлення й очищення. Лялька — це символ неврозу. Зруйнувати Ляльку — це воля до зцілення». Ці міркування С.Процюка зраджують деякий схематизм його концепції з перебудови, чи пак лікування людини. Людина є такою, якою вже є; людина ж цивілізаційного етапу своєї історії є уже, мабуть, не-

виліковною, — і, знов-таки, жодної ради на це немає. Втім, у письменника, як на мене, все-таки більше шансів і специфічних засобів, аніж у лікаря кшталту Карен Горні, аби полегшити страждання людини. Лікар — занадто прагматик і технік, занадто матеріяліст, тоді як письменник у деяких випадках нагадає мага із давніх часів, коли для людини все ще здавалось можливим, — зокрема, і чудодійне зцілення, про яке говорить С.Процюк.

Неуважному читачеві в образі романіста С.Процюка, цілком вірогідно, може привидітись такий собі новітній мізантроп. Але це не так, читачу. Степан Процюк (як, до речі, й Олесь Ульяненко, якого дехто всерйоз трактує як автора порнографічних творів!) аж надто вимогливий до людини, і — передовсім — до того її компоненту, що зветься зазвичай людською душею. Їм це болить, і вони про це пишуть, вергаючи безкінечні прокляття і стогони. Вони — як мінімум, небайдужі; вони, можливо, навіть смертельно уражені тим, що бачать і відчувають у сучасній людині, як, зрештою, і в усій тривалій людській історії. Поготів, якщо це історія українська, яку, як відомо, без брому читати не можна. А ще я впевнений, що подібні твори даються письменникам досить тяжко, — передовсім, у сенсі енергетичному, та й у багатьох інших сенсах також. Іноді мені їх навіть шкода, цих письменників. Утім, я водночас і розумію: їх страждання є необхідними; в їх стражданнях, у всіх цих клінічних станах їх героїв, присутня також небуденна радість, що походить від потреби й можливості *правдивого мистецького вислову*. Інша справа, що мало хто здатний почути, а, почувши, відтак — зрозуміти.

На початку ХХ століття Езра Павнд писав: «Призначення мистецтва — давати свідоцтво про природу людини та умови її існування». А що на це С.Процюк? — «Механічність світу, де уже немає інь і янь, лише гурії і самці із кастрованим теплом, була реальністю, від якої не сховаєшся», — читаємо у нещодавньому уривку з нового роману «Надто затягнена роль». Оця *механічність* і є *безкінечним джерелом письменницької печалі*, — і то не лише у приватному випадку С.Процюка, — не

він перший, не він і останній; він лише один із тих безумців, про яких Гуго Балль сказав дослівно: «Мистці сього часу протистоять суспільству як єретики середньовіччя»... Принаймні, намагаються протистояти, демонструючи профетизм, який у свідомості обивателя, певно, асоціюється виключно з невиліковною клінікою: «І, можливо, колись нас заповонять прекрасні забувальницькі міста, де нічого не значитиме — рід і мова, колір язика і розріз очей. Англійське накладеться на японське, чорна ріка африканського забуття зіллється з білими водами слов'янського безпам'ятства. Післяісторичний склероз заснує величезні гнізда. Щасливі безтямні усмішки свідків великого закінчення сятимуть із бігбордів, адже їхнє покликання — це частковість. І виженуть із держав без кордонів філософів і моралістів, розпочинаючи великий бенкет...».

Ну, а те, що суспільство аж ніяк не бажає реагувати на грізні попередження, які лунають переважно із царини літератури й мистецтва, ще зовсім не свідчить про те, що таке протистояння мистецтва й ліберального капіталізму є марним і непотрібним. Утім, наступна зупинка — *апокаліпса*, — ось до неї впевнено і просуваємось: «Нехай запанує над нами королівство склерозу та некрозу на любов і ненависть бо алхіміку непотрібне навіть мінусове тепло небайдужості. лише місяцевий спокій тихі руки тихих примарищ пустки міражів і лакуни порожнечі час зомбування кінець homo sapiens»...

2007; травень 2009 р.

РОМАН ЯК ЛІТЕРАТУРНА МІСТИФІКАЦІЯ

Жукова Варвара. Свідок: Роман. —

К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — 154 с.

Крутіж, порив, руїнництво і вир,
від скализубства до статевого неврозу —
супрематичні українницькі погрози
чи сперматичні гієрогліфи teach-in:
чи нам дозволено торкатися ще й прози?
Гор Бондар-Терещенко. «Там, де йому добре»

На жаль, яскравою особливістю нашої літературної критики є тотальна байдужість навіть до відверто цікавих і не буденних сюжетів сучасної літератури. А тим часом, як слушно наголошував Остап Тарнавський, — «критика — це підстава мистецтва»¹. Бо, насправду, що може бути цікавішим за спробу художньої реконструкції (хай навіть і з використанням неперевіраних чуток або і відвертого фантазування з метою заповнення документальних лакун) життя письменника та коментування його творів на тлі драматичної національної історії? У випадку з романом «Свідок» Варвари Жукової маємо справу з цікавим явищем сучасної літературної містифікації (жанр ґрунтовно нині призабутий, а поодинокі зразки містифікацій, що мають сьогодні місце, залишаються, на жаль, непоміченими², як от видрук поетичної добірки Варвари Чорної (Чернової) в донецькому альманасі «Кальміус»

1 *Тарнавський О.* Критика // Тарнавський О. Відоме й позавідоме. — К.: Видво «Час», 1999. — С. 138.

2 Як виняток, могу згадати лише поодинокий випадок рецепції цієї містифікації: *Пуніна О.* Знекровлений український футуризм: Варвара Чорна під впливом чоловічої експериментаторської гвардії // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. — Вип. 26. — К.: Акцент, 2007. — С. 472 — 478.

у 2005-му році¹). Колись цим активно бавився в українській літературі Кость Буревій, вписавши цікаву, хоча й далеко не однозначну сторінку до історії української літератури 1920-х років². Так швидко доводиться згадувати про цього, ніби-то письменника (а насправді — імітатора, вся діяльність якого мала за мету провокацію та дискредитацію найпомітніших письменницьких організацій другої половини 1920-х років, як от ВАПЛІТЕ і «Нова Генерація»), ще й тому, що саме він користувався в 1920-х роках псевдонімом Варвара Жукова, під яким наразі *хтось* оприлюднив роман про поета страшної долі В.Свідзінського та про всім відомі його загадкові зошити³ з віршами.

Подібно до Віктора Петрова (на що звернув свого часу увагу Юрій Шерех⁴), який, створюючи белетризовану біографію «Аліна й Костомаров», послуговувався передовсім відомими друкованими спогадами Аліни Костомарової й досить часто лише переказував, перекладаючи українською мовою, текст спогадів у власному белетристичному творі, *невідомий* автор роману «Свідок» так само подекуди цитує аж надто відомі й загальнодоступні сьгодні друковані джерела, витворюючи своєрідний, фактично, коляж. Ось як на початку роману виглядає запис опиту свідка давньої тра-

- 1 Чорна В. НЕП: Збірка поезій / Варвара Чорна // Кальміус. — 2005. — Число 1. — С. 84 — 91.
- 2 Див.: Шерех Ю. Історія однієї містифікації // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: В чотирьох книгах. — К.: Аконіт, 2001. — Кн. 4. — С. 702 — 707.
- 3 Про ці зошити *неодмінно* згадують заледве не всі, хто залишив спогади про поета, або студював його творчість. Про «невеличкий письмовий стіл, на якому з правого боку зверху завжди лежав («загальний») зошит у чорній чертовій обгортці з поезіями Володимира Юхимовича», згадує зокрема, й безпосередній свідок життя поета в другому шлюбі з Оленою Кондратьєвою Оксана Линтварева-Чикаленко. Див. її матеріал: Був поетом професійним // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 1. — С. 86 — 90. А в романі «Свідок» Варвари Жукової, про який наразі мова, зошити з віршами є центральною віссю сюжетної інтриги; вони — в епіцентрі трагічно-містичної долі В.Свідзінського та його ж таки творчості.
- 4 Шерех Ю. Шостий у гроні. В.Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 3. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 131.

гедії біля Салтова у блокноті чекіста: «У блокноті на літеру «С» під словом «Свідок» рясніло червоним: “Були ще живі, страшенно обпалені. Конвоїри намагалися добити прикладами, але люди не дали, жінки кричали: “Живий, живий, облиште!”. Перенесли до пустої хати. Дивитися було страшно — на всьому тілі суцільні пухирі, страждали жахливо. Залишили з ними солдата, мене і ще одну жінку. Медикаментів не було, лікувати нічим... Потім прибув ще етап (теж інтелігенція). Німці наступали і нас повели далі. Обпалених кинули, селянки розібрали їх по своїх домівках. Мабуть, усі повмирали...”»¹.

А ось як про ці ж події говориться в більш прозаїчних, документальних джерелах, бо автор роману таки скористався реальним спогадом жінки, яка була в складі другого етапу арештантів і бачила цю спалену нелюдями-чекістами клуню біля Салтова в жовтні 1941-го року. Це спогад харків'янки Марії Манц, записаний 1990-го року її донькою М.Постоевою: «Були ще живі, страшенно обпалені. Конвоїри намагалися добити прикладами, але люди не дали, жінки кричали: “Живий, живий, облиште!”. Перенесли до пустої хати. Дивитися було страшно — на всьому тілі суцільні пухирі, страждали жахливо. Залишили з ними солдата, мене і ще одну жінку. Медикаментів не було, лікувати нічим... Потім прибув ще етап (теж інтелігенція). Німці наступали і нас повели далі. Обпалених кинули, селянки розібрали їх по своїх домівках. Мабуть, усі повмирали...”². Як бачимо, уривок зі спогаду було використано без жодних змін. Втім, можливо, автор роману скористався й більш приступним джерелом, а саме — післямовою Елеонори Соловей до першого тому впорядкованих нею «Творів у двох томах» В.Свідзінського³.

1 Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 11.

2 *Зборовець Іполіт*. Обставини загибелі поета В.Свідзінського // Краєзнавство. — 1995. — № 1 / 4. — С. 55.

3 *Соловей Е.* «Роботи і дні» поета // Свідзінський В. Твори: У 2 т. / Видання підготувала Елеонора Соловей. — К.: Критика, 2004. — (Відкритий архів). — Т. 1. — С. 484.

Трохи лише дивує, що таємничий автор роману користується чужим текстом без зазначення використаного джерела (чи саме так і повинна виглядати «альтернативність» і містифікація в літературно-художньому творі?), хоча, з іншого боку, запозичена інформація подається в романі таки у лапках, — чекіст читає її зі свого блокноту. Так само, ще на початку, автор звертається до хрестоматійного зайця з Журавлівки¹, якого зробив безсмертним Майк Йогансен, або до реального листа В.Свідзінського, в якому присутня така вагома, на думку автора, Леночка, яка поїхала відпочивати у Геленджик². Щоправда, цей лист автор роману передає чомусь суттєво зредукованим; повний текст, треба думати, перебігає очима лише офіцер спецслужби Храмов, — читачеві ж, мовляв, ні до чого³.

Тотожними, з незначними змінами, є уривки в романі Жукової й у «Щоденнику» А.Любченка, в яких згадується письменник Кость Гордієнко, що перетворений у романі на Костюченка. Із розмови героїв у романі: «Він завжди був людиною неповноцінною, справляв враження недорозвиненого, затурканого чи заляканого... Взагалі трохи псих, згадайте самі. Йому на хуторі нашому пропонували переховатись, радили конче залишитись, а він каже: “Ні, я звик до більшовиків, в іншій системі не зможу працювати”. Ось так, бачте»⁴. А ось запис А.Любченка від 20 травня 1942 року про зустріч і розмову з О.Коржем: «<...> А от... Гордієнко Кость, йому в нашому селі пропонували переховатись, радили конче залишитись, а він каже: “Ні, я звик до большевиків, в іншій системі не зможу працювати”. І виїхав.

1 Див. розділ «Зайчик»: Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 16 — 18.

2 Див.: Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 41.

3 Див.: Свідзінський В. Лист до Олени Чілінгарової // Свідзінський В. Твори: У 2 т. / Видання підготувала Елеонора Соловей. — К.: Критика, 2004. — (Відкритий архів). — Т. 2. — С. 437.

4 Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 62.

— Ну, Кость Гордієнко, — кажу я, — завжди був людиною неповноцінною, справляв враження недорозвиненого, притурканого, заляканого, взагалі... трохи псих»¹.

Пригадується, що свого часу неабияку любов і схильність до текстового коляжу демонстрував Ігор Бондар-Терещенко, надрукувавши в харківській «Гігієні» текст, цілком зітканий із цитат представників літературної організації ВАПЛІТЕ, їх родичів (використавши навіть записки, що надходили з зали під час письменницького виступу 1929-го року в Юзівці²), під промовистою назвою «Золотий любисток (Історія одного чаювання)»³. Фактура романного тексту виказує не так топонімічну обізнаність із містом (хоча і вона, звичайно, присутня), як особливого роду авторське зацікавлення й навіть правдиву пристрасть у ставленні до «слобідської столиці». Автор роману «Свідок», безперечно, не лише закоханий у харківські 1920-ті роки, але й сам безпосередньо пов'язаний народженням і постійним мешканням у цьому місті. І тут уже всерйоз виникає ґрунтовний сумнів стосовно чийогось московського авторства. Особливо ж, коли читаєш, як ожила столиця зі вступом до міста німецьких вояків⁴. Одразу пригадується вірш ІБТ «Мотто», присвячений поетам «Нової України»⁵. Щоправда, у колишньому вірші ІБТ був відсутній гомосексуальний мотив, який невідомо звідки береться в романі, щойно з'являються німці...

Впадає також ув око дещо дивна любов нашого автора, — починаючи вже з саркастичної зміни прізвищ відо-

1 *Любченко А.* Щоденник. — Львів — Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 1999. — С. 28.

2 *Див.:* Записки-запитання // Луцький Ю. Ваплітянський збірник. — Видання Канадського інституту українських студій / Видавництво «Мозаїка», 1977. — С. 63 — 68.

3 *Бондар-Терещенко І.* Золотий любисток (Історія одного чаювання) // Гігієна (здоровопріпис). — Харків. — 1999. — Число третє (листопад). — С. 12 — 13.

4 *Див.* розділ «Прихід визволителів»: *Жукова В.* Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 44 — 49.

5 *Див.:* *Бондар-Терещенко І.* Мотто // *Ulaskava:* Поезій книга I. — Харків, 1994. — С. 47.

мих радянських клясиків, а по суті, — глибоко нещасливих бранців тоталітарного режиму, збиткуватися над якими — поготів, сьогодні — немає особливого сенсу; тим не менше, після нехитрого фантазування автора картина з іменами прототипів виглядає наступним чином: Тичина — Мачина¹, Хвильовий — Вольовий², Скрипник — Рипник, Еллан-Блакитний — Волан-Ситний, Смолич — Золич, Любченко — Юбченко³, Гордієнко — Костюченко, Куліш — Гуліш,

- 1 Загалом, романна сцена, в якій майор Храмов телефонує до переляканого та гіпертрофовано жалогідного поета П.Мачини (себто до П.Тичини), викликає в моїй пам'яті непримний спогад про публікацію дивної добірки віршів В.Слапчука, який так само, незрозуміло чому, вирішив був позбиткуватися над великим поетом із напевду трагічною долею. — Див.: *Слапчук В.* Із книги «Новенький ровер старенького пенсне» // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 212-213 (липень-серпень). — С. 163 — 182.
- 2 Нагадаю, бо хтось із читачів, можливо, і не знає: вперше М.Хвильовий був «перейменованим» на Вольового в поезії Ігоря Бондаря-Терещенка. Див.: *Бондар-Терещенко І.* Карколомна баляда // Ulaskava: Поезій книга I. — Харків, 1994. — С. 61.
- 3 Таке специфічне «перевдягання» А.Любченка, можливо, відсилає читача до багатьох «вігаїстичних» абзаців зі «Щоденника» письменника; напр.: «5 / VI я “запричастився”. Вертали вдвох увечері лісовою стежкою й були вже біля самого нашого “Беркута”. Вона, звичайно, пручалась, я взяв її на руки й одніс трохи далі, поклав на траву. У неї дуже пружне тіло, гарні форми, груди маленькі й тугі, а шкіра як оксамит. Вона дуже гнучка, рухлива — їй 23 роки. Пручалась, захищалась мовчки, поки я не торкнувся “ним”. Тоді глибоко зітхнула, враз перестала битись й легко віддалась... Ах, як потім пахла трава, яке запашне було небо і який чавунний, темний, застиглий, мов намальований, смерековий позаду ліс. Казка!... Л. обняла мене міцно й поцілувала. Від тоді віддається мені щодня, і ми обоє тепер ходимо зачудовані й ніби трохи п'яні. Досить мені обняти її, лише доторкнутися, як одразу перебігає тілом струм, я миттю сильно збуджуюсь і хочу, хочу її. Аж самому дивно, звідки в мене стільки тієї пристрасті й сили» (с. 144); «Пам'ятаю лише: днів зо два до захворювання я качався з Галею в лісі на сні, а “братишка” у мене стояв, як сталевий, з годину, але я її тоді ще не взяв...» (с. 154); «Вона вже літна жінка, років 34-35, гарна, поставна. Любимось по-справжньому вже 1 ½ тижні. Жінка досвідчена, і з нею легко ці справи робити» (с. 162); «Перед кількома днями телефонувала з Дрогобича п. Славка, повідомила, що буде переїздом на Львів від потягу до потягу (2 год.). І справді приїхала — зробила спеціально гак у бік Моршина. Я її зустрів. Розмова недвозначна: хоче зі мною любитися. Хоче якнайчастіше зустрічатися. Розлучились тепло» (с. 163); «Ми зблизились в розмові лише

Петров — Ветров, Сосюра — Улюра, Яловий — Жиловий, Дніпровський — Деснянський, Пилипенко — Филипенко, Чілінгарова — Філігранова, Пилинська — Глинська, Свідзінський — Сведінський...

Чесно кажучи, подібні аберації-трансформації прізвищ вітчизняних клясиків нагадують «роботу» а la Бузина й ви-кликають особисто в мене лише щире здивування й навіть деяке співчуття до нашого потаємного автора-гумориста... Хоча психоісторик української літератури Ніла Зборовська бачить у таких дурнуватих ігрищах відверту небезпеку для національної культури: «Оскільки письмо випускає індивідуальний психічний досвід у зовнішню реальність, то українське психоаналітичне літературознавство не повинно залишати без усвідомлення такі характерні агресивно-загарбницькі психоавтопрезентації, як письмо О.Бузини, І.Бондара-Терещенка, В.Єшкілева та ін., оскільки вони працюють на формування масової свідомості, як у свій час письмо О.Гончара.

Постмодернізація українського літературного процесу з інфекцією садоавангардизму охоплює всі сфери. Психологічною основою садоавангардизму є задрість, що проявляється через інтертекстуальний редукаціонізм: заперечуючи талановите минуле заради мізерного сучасного, спрощуються попередні тексти, передусім найпотужніші претексти надишають інстинкт руйнування. Садоавангардизм несе найбільшу психологічну загрозу, адже він позбавляє можливості самоусвідомлення, яка передбачає вдумливе тлумачення минулого досвіду. Заперечуючи минуле, садоавангардист не просто спрощує претексти в процесі інтертекстуальної

два дні тому, і обоє відчували одразу сильне взаємне тяжіння. Тіло співало, кричало. Вона це бачила і, змагаючись, аж трохи не плакала від пристрасті й знемоги. Я переміг себе, пожалів її — дуже вже просилась. І вона пішла, але вранці сьогодні сама вернулась, уже переможена, і віддалась. Яке шовкове, повне, розкішне в неї тіло! Яке гарне гордовито-шляхетне обличчя і теплі сірі очі! Я потонув забутньо у цій м'яко-ласкавій але водночас пружній, гострій, п'янкій красі. Потім було все просто, непримушено, ніби ми вже знались давно. <...> Вночі вона знову була в мене» (с. 176). — Див.: *Любченко А.* Щоденник. — Львів — Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 1999.

роботи, а не дає їм змоги проявитися у своїй історичності як сучасне. Інтертекстуальна боротьба на літературному порубіжжі робить літературну діяльність не полем пошуку істини, а ареною для прояву індивідуальних комплексів неповноцінності»¹. (До речі, саме на комплекс неповноцінності у випадку з ІБТ прозоро натякає інший сучасний критик, О.Бойченко)². А Леонід Плющ, говорячи про подібні ігри в романі пізнього П.Загребельного, слушно зауважує: «Це архаїчний прийом магічного знищення супротивника каліченням його імені. В наш час ця магія звелася до примітивної дискредитації противника в очах жінки»³. Чи не єдиним прикладом більш-менш нейтральної трансформації імени в тексті є ім'я доньки В.Свідзінського: Мірочка (Мирослава) в романі згадана як Вірочка. Можливо, це пояснюється тим, що Мирослава Свідзінська досі мешкає в Харкові, або ж до неї в автора більш поблажливе ставлення, як до прямого нащадка, кривної та духовної спадкоємниці славетного знищеного Поета.

Тож, автором цього тексту, на мою думку, може бути лише Ігор Бондар-Терещенко, або ж — чого я так само не виключаю, — роман міг бути написаний ним у співавторстві з Анною Білою (зокрема, з огляду на її наукові зацікавлення альтернативним романним дискурсом⁴. Крім всього іншого (не забуваючи про обраний специфічний псевдонім, який є доволі прозорою алюзією, своєрідним меседжем і метафізичною суворою ниткою, що в'яже давні радянські й наші часи), добре відомо, з яким пієтетом ставляться до колишніх дур-

1 *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — С. 412 — 413.

2 *Бойченко О.* Шум у каналі зв'язку // Бойченко О. Шатокуа плюс. — Львів: ЛА «Піраміда», 2004. — С. 183 — 187.

3 *Плющ Л.* Мародери // Київська Русь. — 2010. — Книга 1-2 (XLIII — XLIV). — С. 260.

4 *Біла А.* Жанр альтернативної історії в літературі 1990 — 2000-х рр.: У пошуках за втраченими можливостями // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. — Випуск 11. — Донецьк: Дон НУ, 2007. — С. 137 — 145.

нуватих жартів-провокацій К.Буревія як ІБТ¹, так і А.Біла². Скандально-чекістські лаври Едварда Стріхи (найодіозніший і найвідоміший псевдонім К.Буревія) не дають спокою «слобідському зоїлові» аж до останнього часу, як можна зауважити з його післямовного тексту до власної нещодавньої книжечки «Неоліт» (написаного, як і слід було очікувати, від третьої особи, sic!³, та з назвою-аберацією, безсоромно викраденою у француза Луї-Фердінана Селіна), в якому ІБТ безпосередньо ідентифікує свою персону з колишнім совдепівським жартівником 1920-х років, уявляючи себе, мабуть, реінкарнацією «такого собі невловного Едварда Стріхи постапокаліптичної доби»⁴. Не говорячи вже про те, що І.Бондар-Терещенко свого часу, працюючи в Харківському літературному музеї та будучи головним редактором журналу «Український засів», також посилено цікавився життям і творчістю Володимира Свідзінського⁵, навколо постаті якого та його ж таки таємничих зошитів із віршами й вибудовується основна інтрига роману «Свідок». Варто також пригадати деякі цікаві пасажі з давнішої статті І.Бондаря-Терещенка «Невідомий Свідзінський»,

1 *Бондар-Терещенко І.* І смерть, і сміх... // Слово і Час. — 1994. — № 8. — С. 4 — 8.; крім того, згаданий пієтет засвідчує давня та пильна увага І.Бондаря-Терещенка до спадщини К.Буревія, що виявилася зокрема в колишніх публікаціях «Українського засіву»: *Буревій О.* Про дружбу Стріхи з Семенком // Український засів. — Грудень 1992 — січень 1993. — Число 1 (5). — С. 64 — 67.; *Буревій О.* Про виставу «Чотири Чемберлени» (спогад) // Український засів. — Лютий-березень 1993. — Число 2 (6). — С. 61 — 65.; *Буревій К.* Як було поставлено «Чемберлени над Гангом» // Український засів. — Лютий-березень 1993. — Число 2 (6). — С. 72 — 73.

2 *Біла А.* Ігрові форми в дискурсі футуризму. Міг про Едварда Стріху // Біла А. Український літературний авангард: Монографія. — Донецьк: Дон НУ, 2004. — С. 198 — 212; Див. також: *Давидова-Біла Г.* Міф про Едварда Стріху в тексті авангарду // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. — Випуск 7. — Донецьк: Норд-Прес, 2002. — С. 131 — 142.

3 *Бондар-Терещенко І.* Mea pulpa // Бондар-Терещенко І. Неоліт: Літературно-критичні статті. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. — С. 306 — 314.

4 *Там само.* — С. 314.

5 Див. публікацію двадцяти чотирьох листів В.Свідзінського в харківському журналі «Український засів», яку вперше здійснив І.Бондар-Терещенко. — 1993. — Число 3. — С. 66 — 88.

які в контексті цієї містифікації подають матеріал для роздумів. Наприклад, після повідомлення про долю спаленого чекістами етапу в'язнів, серед яких був і В.Свідзінський, ІБТ висловлює наступну думку: «А втім, може, хтось і вижив та й не зголошувався, річ ясна, після того? Адже і досі нічого не відомо про долю К.Поліщука, який, дейкують, втік з Соловків у 30-их, а син Хоткевича, повернувшись з таборів вже у 50-их, так само несподівано зник з очей ненажерливого режиму...»¹. Піддавши до певної міри аргументованій критиці деяких мемуаристів і дослідників творчості В.Свідзінського, автор статті робить своєрідний підсумок, що радше засвідчує помітну інтенцію до неприхованої альтернативності: «Уявімо собі, що всі існуючі спогади про В.Свідзінського — це природне каміння. *Якщо ми збираємо його до купи, то таким чином порушуємо якусь існуючу рівновагу.* Звичайно, з тих каменів можна збудувати дім-дисертацію, обтесавши гострі кути й скріпивши розчином, як це роблять біографи. Можна взяти всі романи і флірти поета й розмістити їх за чергою, як це практикується у збірниках спогадів. Але *існує більш адекватний підхід.* Згадаймо, що в Японії існує мистецтво складати сади з каміння. *В такому саду його творець намагається відтворити гармонію світу, космосу, природи.* (“Багато їм. П'ю силу горілки”). Ну й нехай!) *У ньому немає насильства над матеріалом, і поезія каменю розкривається у своєму цілісному естві»*² (Курсив мій. — О.С.). Коротенько прокоментую місця, які виділив у цитаті курсивом. Мистецтво *порушувати якусь існуючу рівновагу* (а простіше говорячи, провокувати й оскаржувати), — це саме те, чим не без сумнівного успіху займається ніби-то критик, а віднедавна (після захисту кандидатської дисертації) ще й літературознавець І.Бондар-Терещенко вже, як мінімум, років десять. Отже, власний дім-дисертацію він також збудував, щоправда, з іншого каміння³, але збудував.

1 Бондар-Терещенко І. Невідомий Свідзінський // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 127 (червень). — С. 138.

2 Там само. — С. 139 — 140.

3 Що це було за «каміння», можна дізнатися зі статті Ніли Зборовської, працівника Інституту літератури: Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія

Підозрюю, що говорячи про *більш адекватний підхід*, автор говорить саме про жанр белетризованої біографії. Не випадково тут же в дужках ІБТ наводить слова В.Свідзінського з його реального листа до О.Чілінгарової: «Багато їм. П'ю силу горілки», й одразу — симультанний коментар автора статті: «Ну й нехай!», емоційно підсилений у власному захопленні додатковим знаком оклику (пунктуація іноді — досить вагома річ!). До речі, ІБТ не був би, мабуть, самим собою, якби не припустився неточного цитування листа поета, бо в автентичному варіанті ці два короткі речення звучать трохи інакше: «Їм безперестанку. П'ю силу горілки»¹. Будучи переповнений власною оптимістичною інтенційністю, І.Бондар-Терещенко переконаний, що за такого, *більш адекватного* підходу, не буде насильства й штучности, не говорячи вже про фальш і кандидатську наукову прагматику, а відтак — «поезія каменю розкривається у своєму цілісному естві». Хто читає літературну періодику, напевно, помітив, як хворобливо та, часом, аж надто неадекватно реагує І.Бондар-Терещенко на всіх, хто бодай спорадично наближається до постаті В.Свідзінського. Чого варта лише статейка «Бідний Сведлик», із клінічним гумором і відверто надуманими претензіями до дослідниці творчості В.Свідзінського Елеонори Соловей, а також до всього київського Інституту літератури ім. Т.Шевченка, і навіть до погоди за вікнами того інституту...². «Натомість я аж ніяк не уявляю в сучасному Інституті літератури ІБТ, — зауважує Н.Зборовська, — з його манією всіх повалити, деконструювати і зайняти місця всіх»³.

Грабовича (а також із приводу проблеми написання історії української літератури) // Слово і Час. — 2005. — № 9. — С. 3 — 14.

1 Свідзінський В. Лист до Олени Чілінгарової, червень 1941 р. // Свідзінський В. Твори: У 2 т. / Вид. підготувала Елеонора Соловей. — К.: Критика, 2004. — Т. 2. — С. 442.

2 Бондар-Терещенко І. Бідний Сведлик (Про структуральну пічку і маньєристську канапу) // Неоліт: Літературно-критичні статті. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. — С. 74 — 75.

3 Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу проблеми написання історії української літератури) // Слово і Час. — 2005. — № 9. — С. 14.

Окремої уваги заслуговує псевдонім, за яким воліє ховатись (звісно, це теж прийом, і також — поцуплений не в кого-небудь, а у Костя Буревія) сьогодні автор роману. Псевдонім безперечно, зраджує особливе ставлення до Костя Буревія та його колишньої діяльності на ниві української *політики та культури*. Перша публікація твору в «Кур'єрі Кривбасу»¹ відбулася без жодних редакційних коментарів і пояснень стосовно авторства роману «Свідок»; навіть без зазначення міста, в якому мешкає автор, хоча останнє зазвичай практикується в цьому журналі. Пригадую, побачивши цей псевдонім, я одразу відкрив журнал на сторінці з останнім абзацом роману, сподіваючись побачити підпис під текстом: «*м. Москва*», — втім, тоді обійшлися без аж такого унаочнення містифікації. Окреме видання натомість уже подає читачеві відповідну, доволі розгорнуту й, суто в постмодерністському дусі, засмічену ще й згадкою імен зарубіжних акторів Депардьє й Тома Круза, «довідку про автора». З цієї довідки, складеної, треба сказати, дещо сумбурно, кожному вільно дізнатися, що авторка Варвара Жукова мешкає у Москві та є «нащадком революціонерки Варвари Францівни Жукової (1888 — 1977), яка активно підтримувала українську громаду в Москві, маючи тісний зв'язок із тамтешніми лідерами — Костем Буревієм та Гео Колядою. Настільки тісний, що перший з двох згаданих митців, відомий ловелас і містифікатор, використав ім'я Варвари Францівни як літературний псевдонім у своїх агресивних антифутуристичних статтях...»². До речі, епатажно згадані в статті «Невідомий Свідзінський» «*всі романи і флірти поета*»³ є у своєму походженні хіба що безглуздою аберацією напівсонної свідомості самого автора статті, на що слушно вказує, наприклад, Оксана Линтварева-Чикаленко з Нью-Йорка, відгукуючись на статтю І.Бондаря-Терещенка: «Зрозуміло,

1 Варвара Жукова. Свідок: Роман // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 206 — 207 (січень-лютий). — С. 122 — 186.

2 Про автора // Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 152 — 153.

3 Бондар-Терещенко І. Невідомий Свідзінський // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 127 (червень). — С. 140.

що Володимир Юхимович любив Олену (Лену) Кондратьєву, і лише після розлуки з нею захопився Оленою, але вже Чілінгарової. Ніжна і любляча душа потребувала тепла. І чи доречно (не кажучи про коректність) називати Свідзінського старим донжуаном, що означає джигун, зальотник, льовелас (від молодого еспанського спокусника XIV століття, чий образ потім не раз змальовували письменники, як образ легковажного женолюбця)? Володимир Юхимович любив і Зінаїду Сулковську, і Олену Кондратьєву, з якими у нього просто не склалося подружнє життя. Але він не був ані зрадником, ані зальотником уже в силу своєї внутрішньої культури, своєї суті. На жаль, автор публікації судить про нього, як про свого сучасника, але, на щастя, Поет жив у інший час, в якому панували інші звичаї та інша культура взаємин та почуттів»¹. У довідці про автора в окремому виданні роману «Свідок» «*видомим ловеласом і містифікатором*» названо вже Костя Буревія, який значною мірою власноруч витворював наприкінці 1920-х років власний імідж саме в такій тональності. Як свідчить О.Линтварєва-Чикаленко про стосунки Свідзінського з його другою дружиною О.Кондратьєвою, то «причиною їх розлуки була туга Володимира Юхимовича за дочкою. Олена запропонувала йому поїхати до родини, та після його повернення вони таки розійшлися»².

У жанровому аспекті «Свідок» значно ближчий до невеличкої повісти, ніж до власне роману, — хай навіть і роману написаного з настановою на економію читацького часу. Втім, пам'ятаємо, що на Заході, приміром, зовсім не розрізняють роман і повість, лише — роман і оповідання. В такому разі перед нами все-таки роман. Який, одразу додаю, заледве тримається купи в усіх своїх чотирьох частинах. Чи писався роман цей нашвидкуруч — стверджувати не буду. Більше того, є підозра, що коли вже його автором є Бондар-Терещенко (у чому я майже впевнений), то він міг писатися впродовж тривалого часу. Мабуть, варто дещо пояснити. Так, на останній

1 *Линтварєва-Чикаленко О.* Був поетом професійним // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 134 (січень). — С. 89.

2 *Там само.* — С. 89.

сторінці обкладинки поетичної збірки І.Бондаря-Терещенка «Фібруарій»¹, де можна знайти відомості про автора, серед іншої скупої біобібліографічної інформації можна зустріти й згадку про те, що в доробку поета й критика ІБТ є ще й роман «Вичищення сіней» (ніби-то, 1995-го року). Цю згадку про романний твір у доробку ІБТ навряд чи хто на тоді сприйняв усерйоз (хоча, автор сих рядків і намагався безпосередньо від І.Бондаря-Терещенка, творчістю якого неабияк тоді цікавився, дізнатись про цей роман хоч трохи докладніше, але — марно, й урешті-решт вирішив, що це елементарна містифікація, яких історія нашої літератури знає чимало, хоча їх виникнення інспіроване часом досить відмінними обставинами — від політичних до власне розважальних: приміром, романи «Горлівка» А.Любченка, «Комсомольці» М.Хвильового, «Веселі хлопці» Гео Шкурупія, або й епопея «Артем Гармаш» А.Головка, що перебувала за життя письменника у перманентному стані обіцянки, там і лишившись аж до сьогодні, за винятком написаної першої частини). Всі щойно перераховані романи так ніколи й не з'явилися перед читацькі очі. Можливо, «Свідок» і є пізнішою версією згадуваного «Вичищення сіней». Цікаво, що в поетичних антологіях «Позадесятники»² та «Позадесятники — 2»³, в яких довідка про творчий доробок І.Бондаря-Терещенка виглядає буквально скопійованою з обкладинки збірки «Фібруарій», згадка про роман 1995-го року чомусь *уже* відсутня. Траєкторію літературної містифікації та ще й у виконанні ІБТ — збагнути не так-то просто. Втім, для мене вона очевидна. Навіть у тому разі, якщо авторство ІБТ заперечить не лише редакція «Кур'єру Кривбасу» й видавництво «Дуліби», але й сам ІБТ. А під колишнім «*вичищенням сіней*» (хатні сіни — це, в певному сенсі, часто захарашчені господарським начинням і навіть різним непотребом маргі-

1 *Бондар-Терещенко І.* Фібруарій: Поезій книга II. — Львів: Престиж-Інформ, 1999. — 60 с.

2 *Див.:* Про автора: Бондар-Терещенко І. // Позадесятники: Поетична антологія. — Львів: Престиж-Інформ, 1999. — С. 7.

3 *Див.:* Про автора: Бондар-Терещенко І. // Позадесятники — 2: Поетична антологія. — Львів: Престиж-Інформ, 2000. — С. 7.

налії основного житла, як от чутки, чиїсь мемуари, фальш і вигадки, які приклеєні до реальної біографії людини, — у нашому випадку, до біографії В.Свідзінського) автор міг мати на увазі спробу звільнення (вичищення) В.Свідзінського не лише від усвідомлено-фальшивих спогадів Ю.Смолича¹, але й від сучасних наукових розвідок В.Яременка, Е.Соловей, І.Андрусяка, Р.Мельникова й інших дослідників, до яких ІБТ відчуває доволі сильні негативні емоції, які анітрохи не приховує в численних своїх публікаціях (і які досить складно збагнути поза згадуваним уже комплексом неповноцінності). На пролонгованість у створенні тексту натякають і деякі особливості композиції. Себто ті особливості, які зраджують невміння автора писати романи: фрагментарність та ляконічність оповіди; відсутність наскрізної ідеї (власне, думки), яка реалізується завдяки персонажам; втрата контролю за розвитком сюжету; виразна нехоть до деталізації та щонайменшої притомности у створенні другорядних (або й першорядних, *sic!*) персонажів. І тут уже самими алюзіями-відсиланнями до М.Хвильового авторові не відбутися; до того ж, загорнуті вони в несвіже абсурдистсько-беккетівське ганчір'я:

«— Але тут ви неправі. Ось із цим рукописом неправі... Тут маємо рідкісний взрець перемоги естетики над політикою. Здавалося б, що ж такого? Роман написаний тихцем, але не підбігцем. Писала людина ніби як збоку, не тутешня. Писала звичною, людською мовою, але на тему, що хвилює багатьох людей. Плюс талант, звичайно ж. Плюс — чесність.

— Нічого, що ніби як без кінця й початку, та й глави наче переплутані...

— Дехто з великих, скажу я вам, навпаки, подивляв відмінну рису цієї, як її... ага, творчої, романної каліграфії саме у відсутності зав'язки, кульмінації і розв'язки...

— Це хіба про каліграфію? — Саме так, про етнографію, тобто... Даруйте, хіба це важливо? Навіть коли оповідь ось так-от завершується, то вона завершується, зумисне різко і,

¹ Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває: Дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті: Частина друга. — К.: Радянський письменник, 1969. — С. 147 — 148.

за звичними романними мірками, невмотивовано. Але це не є хіба. Хіба що зважене рішення, мета...»¹.

Одна справа — шкрябати вагонами «*маленькі шедеври*» (ці мої давні й щирі слова на адресу не менш давніх, але — не теперішніх, — його міні-рецензій, ІБТ, мабуть, буде згадувати до решти свого життя², чи то суто по-людськи гріючись біля них, або й виголошуючи черговий тост за літінститутською катедрою), але зовсім уже інша — створити складне романне плетиво з персонажами та подіями; і зробити це так, аби дійство трималося купи й виглядало хоч трохи притомно, чи пак — читабельно. Саме із цим у ІБТ найбільші проблеми. Не випадково, мабуть, і Стріха не наважився свого часу на роман — надсилав до редакцій лише дурнуваті віршики та не менш курйозні (втім, їх так само хто-небудь, наприклад, ІБТ потрактує як «маленькі шедеври») статейки прихованого чекіста, на кшталт замовленого кремлем опусу К.Буревія «Європа чи Росія?».

Між іншим, щодо Буревія (оскільки сам автор «Свідка» запрограмував його тривку присутність у розмовах довкола свого тексту), то складно погодитися з наступною думкою Леоніда Плюща: «Судячи з еволюції стосунків Буревія з Хвильовим, Стріха розумів підґрунтя фонетичних ігор Тичини й Хвильового...»³, яка лишилася анітрохи не прокоментованою. Цей ґрунтовний дослідник просто зіперся (подавши відповідне посилання в своєму тексті) на «літературну сільветку» виробництва Юрія Лавріненка в антології «Розстріляне відродження», в якій зокрема читаємо: «Вперше звернув на себе увагу на Україні Буревій своєю книжкою **ЄВРОПА ЧИ РОСІЯ. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ** (Москва, видання автора, 1926, 39 стор.), в якій він виступив опонентом Хвильового, закидаючи останньому ідеалізацію Ев-

1 Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 79 — 80.

2 Див.: Бондар-Терещенко І. Неоліт: Літературно-критичні статті. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. — С. 314.

3 Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. — К.: Факт, 2006. — С. 286.

ропи і недооцінку вартостей російської художньої літератури. Цей невдалий виступ був продиктований, мабуть, якимись тактичними міркуваннями, які могли бути наслідком непоінформованості людини, що з дитинства ще змушена була жити поза межами України. В усякім разі, після гострої відповіді з боку Хвильового Буревій із опонента стає досмертним прихильником Хвильового, платячи за цю прихильність лицарську ціну власним життям»¹. При всій моїй повазі до авторитетного дослідника мушу сказати, що ці його міркування звучать, як мінімум, наївно або ж тенденційно. Цей виступ Буревія, який спровокував Хвильового на необачно гострий 13-й розділ ув «Апологетах писаризму», не можна вважати невдалим, — навпаки: Буревій і його замовник із кремля досягли максимального ефекту. Як наслідок, відкритий лист Й.Сталіна до Л.Кагановіча й членів політбюро партії, а потім, у підсумку, — вимушений саморозпуск ВАПЛІТЕ у січні 1928-го року й безкінечні публічні каяття М.Хвильового. Тож, «тактичні міркування» К.Буревія виглядають цілком стратегічними, та й не «наслідком непоінформованості» вони були, враховуючи, які фатальні наслідки мала акція (власне, провокація) з брошурою Буревія для Хвильового особисто й для цілої групи письменників із ВАПЛІТЕ; сьогодні це очевидно². Хвильовий почав стрімко деградувати, докотившись у підсумку до позірного товаришування й навіть активної співпраці з московським Стріхою-Буревієм і завдаючи дошкульних ударів єдиній у тогочасному (йдеться про кінець 1920-х років) українському літпроцесі *продуктивній проукраїнській* силі у вигляді футуристів із «Нової Генерації», про що згадує, зокрема, і Ю.Лавріненко, але без щонайменших адекватних коментарів: «Коли в 1927 році Буревій виступив під псевдом Едварда Стріхи, як нещадний пародист, проти

1 Лавріненко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха): Літературна силуета // Розстріляне відродження: Антологія 1917 — 1933: Поезія — проза — драма — есей / Упоряд., передмова, післямова Ю.Лавріненка; Післямова Є.Сверстюка. — К.: Смолоскип, 2002. — С. 394.

2 Шаповал Ю. Фатальна амбівалентність // Критика. — 2009. — Число 7-8. — С. 21 — 27.

червоного лівацького пристосуванства і підхліблювання новій московській релігії ленінізму, то перший, і спершу чи не єдиний, хто був утаємничений в секрети Едварда Стріхи, був Хвильовий і його товариші...»¹. Невже Ю.Лавріненко на правду вірив, що Буревій у 1927-му році міг так просто виступити проти «московської релігії ленінізму», навіть, якщо припустити, що така мала місце та ще й у форматі футуристичної літературної організації Семенка й Шкурупія?! Дивно. Як мінімум, дивно та незбагнено. Втім, нічого крамольного у розвагах Буревія не помітив ще один коментатор промосковської діяльності Стріхи, хоча й натякає на деяку інспірованість Стрішиних виступів супроти футуристів, зовсім чомусь забуваючи, що до футуристів була ще акція, спрямована проти Хвильового й ВАПЛІТЕ: «Є всі дані припускати, що виступ Стріхи не був самочинний, а вийшов із спонук певних наших літературних кіл»². Складається враження, що проблему Буревія-Стріхи, як одну з центральних у справі винищення української літератури кінця 1920-х — початку 1930-х років, просто немає кому сьогодні поставити. Мовляв, не актуально, до того ж, усі наші клясики в підсумку рівні перед жорнами сталінських репресій...

Я розумію, що Ю.Лавріненкові, можливо, було ніяково визнавати та згадувати в 1959-му році, що М.Хвильовий, цей безперечний лідер всієї генерації 1920-х, як блискучий полеміст і будівничий української культури закінчився забороною режимом статтею «Україна чи Малоросія». Надалі ж відзначиться несправедливими нападами на футуристів із «Нової Генерації» та своїми риторичними запитаннями в червоній пресі на рахунок ще не заарештованого М.Семенка³.

1 *Лавріненко Ю.* Кость Буревій (Едвард Стріха): Літературна сільвета // Розстріляне відродження: Антологія 1917 — 1933: Поезія — проза — драма — есей / Упоряд., передмова, післямова Ю.Лавріненка; Післямова Є.Сверстюка. — К.: Смолоскип, 2002. — С. 394.

2 *Гординський С.* Про Стріху, мадмуазель Зозе і зелену кобилу // Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. — Львів: Світ, 2004. — С. 211.

3 *Хвильовий М.* А хто ще сидить на лаві підсудних? // Харківський пролетарій. — 1930. — № 62 (16 березня).

Зайве, мабуть, говорити, що на час підозрілої співпраці зі Стріхою Хвильовий виглядав уже остаточно деморалізованим. Утім, на останній вияв протесту він все-таки спромігся, хоча ефект виявився незначним, а колеги біля його свіжої могили висловили свій подив, оскарження, прикрість і навіть звинувачення, але не на адресу злочинного режиму, а на рахунок письменника-самогубця¹. Втім, заарештувати режимові його так і не вдалося (до речі, в день самогубства письменника було заарештовано О.Шумського, якого Й.Сталін піддав критиці одночасно із Хвильовим у відомому листі до Л.Кагановіча й інших товаришів із українського більшовицького Політбюро²), і в цьому вже можна розгледіти символічну перемогу письменника.

І знову повертаюся до тексту роману «Свідок». Композиція — доволі слабке місце цього твору. Або автор і сам не збагнув, для чого йому потрібна друга частина твору, присвячена подіям (власне, ніяких подій і не було; до того ж, суцільна плутанина з нараторами) в окупованому фашистами Харкові, в якому, як і раніше, преспокійно нишпорять і халяйнують більшовицькі агенти (про що, зрештою, можна дізнатись також із «Щоденника» А.Любченка), не відчуваючи жодного дискомфорту й лякаючи принагідно українських поетів не де-небудь, а безпосередньо в редакції газети «Нова Україна», редактором якої, за сюжетом є все той же товариш Храмов / Храмовий. Так само складно, якщо взагалі можливо, збагнути, з якою метою до сюжету монтуються (доволі незграбно) гомосексуальний і садо-мазохістичний мотиви, які анітрохи не додають до основного сюжету й зовсім не прояснюють пошуки істини — хіба що кидають невмотивовану й зайву тінь на й без того *вповні богомного* (за версією лише ІБТ, звісно)

1 Див.: Промови на похороні М.Хвильового // Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтимор — Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово»; Українське видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1986. — Т. 5. — С. 137 — 148.

2 Сталін Й. Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП (б) У // Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтимор — Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово»; Українське видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1986. — Т. 5. — С. 485 — 489.

Сведлика. Знов-таки, виникає враження, що текст писався впродовж кількох років, або, цілком вірогідно, двома людьми, що мають схожі та все ж доволі відмінні інтенції щодо В.Свідзінського, і не лише щодо нього. Окремі розділи зшиті поміж собою доволі зле. І це за умови досить простенької, ніяковенької фабули, майже позбавленої руху та подій. Утім, не інтриги. Ця, остання, в тексті таки присутня (читач сподівається й вірить у текст, але — марно) й не без успіху тримає читацьку увагу аж до останнього коротенького розділу.

Так само зле в цьому тексті з опрацюванням сюжету. Сюжет представляє собою всього-на-всього дискретну маячню на давні кадебешні мотиви. Образ поета, по суті не відбувся у цьому тексті, він не лише не є цілісним і переконливим, поета й людини В.Свідзінського тут у принципі немає. Є хіба що напівбожевільний пасічник, що втратив пам'ять і ніяк не збере себе до купи — навіть за допомогою зошиту, який переховував у дуплі на Журавлівці. Не говорю вже про те, що немає образу голодуючого, але люблячого батька, якого бачимо у спогадах доньки Мирослави: «Я харчувалася в господині Василіси Федорівни, якій батько платив за те великі гроші, а сам ходив голодний»¹. Немає, зрештою, і найближчого оточення поета, немає й духу ренесансу 1920-х. (Утім, укотре² вистачає німців-визволителів). Нашого романіста щось подібне явно не цікавить. Або мистецької притомности бракує. Скажімо, Юрій Андрухович виглядає значно переконливішим зі своїм шостим розділом у романі «Дванадцять обручів», у якому волюнтаристськи й навіть дещо нахабно, але доволі привабливо та цікаво подається *направду альтернативний* образ поета й *живої* людини Богдана-Ігоря Антонича³. У своїх стосунках із сюжетом власного твору автор нагадує мені чекіста з хрестоматійним віршиком О.Кручених на робочому

1 Свідзінська М. Спогади про батька // Мандрівник і риболов: Природа у творчості Володимира Свідзінського й Максима Рильського / упорядник І.Андрусяк. — К.: Факт, 2003. — С. 297.

2 Див. першу сторінку обкладинки дебютної поетичної збірки І.Бондаря-Терещенка «Ulaskava» (Харків, 1994).

3 Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. — К.: Критика, 2003. — С. 132 — 158.

столі: «— Чортівня якась, — вголос вигукнув Храмов, — хоч тут-таки відчув: перший рядок був йому давно відомий. Але де він міг його бачити?»¹. А насправду, де? А скринька з тим хрестоматійним *дир бул щил убещур* — відкривається нині вже першою-ліпшою випускницею Могилянки: «Нова поетична мова відмежовувала себе від попередників, акцентуючи на тому, що саме завдяки “зауми” можна вийти зі сфери значень в сферу смислу. Це гра, експериментування з мовою, метою якого було змінити стійку мовну систему, адже мова не є єдиним засобом вираження і не в змозі передати глибинний досвід через свою обмеженість. Тільки через гру слів, руйнування синтаксису, створення звукообразу можна описати, наприклад, ті емоційні стани, які не в змозі описати звичайна мова»²; й таке інше, не говорячи вже про тонни матеріалів із теорії й історії авангарду, що накопичені сучасним російським літературознавством.

До речі, чи не Смолич підштовхнув автора роману до думки про сакральний зміст ліричних поезій Свідзінського? Бо саме нелюбий Бондареві-Терещенкові Ю.Смолич, згадуючи Поета, обережно прохопився наступними словами: «Поезії Свідзінського друкували рідко, бо були вони дещо абстраговані, змістом своїм відірвані від сучасного плину життя, образною системою надто учуднені та ускладнені, — з тих, котрі того часу вважали формалістичними, естетськими, з «башти із слонової кістки». Таке судження було, певна річ, лише даниною часові — пуританізму й примітивізму тодішніх мистецьких вимог. Вірші Свідзінського, справді, були не для масового поширення, не кожному читачеві зрозумілі, інколи навіть «кабалістичні», але ж були вони щирі і чесні, чисті — без слова неправди і без каменя за пазухою»³. Варто звернути пильнішу увагу на дефініцію, застосовану до ліри-

1 Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 40.

2 Мошковська М. «Заумь» в контексті культури авангарду // Київська Русь. — 2009. — Книга 3-4 (XXXIV — XXXV). — С. 158.

3 Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває: Дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті: Частина друга. — К.: Радянський письменник, 1969. — С. 147.

ки Свідзінського, хоча обережний мемуарист і взяв це слово у лапки, — «кабалістичні» вірші. Ясно, що це тема зовсім іншої розмови, як і те, що, певно, не один лише Смолич, а й увесь літературно-мистецький Харків другої половини 1920-х — упродовж 1930-х років помічав і відчував артикульовану вище «кабалістичну» ауру віршів Поета. Про глибину й самодостатність лірики Свідзінського недвозначно висловлювався і Василь Стус ще на початку 1970-х: «В ньому є якийсь захований у собі самосмисл, котрий просто неможливо добути розумом. Логічні гіпотетичні конструкції цього смислу радше обертаються на його карикатуру»¹. До того ж, ще до видруку роману «Свідок» його автор мав щасливу можливість ознайомитися з цікавою, хоча й неоднозначною, спробою подивитися на життя і творчість такого екзота 1920-х років, як Микола Хвильовий, крізь авторитетне містичне вчення².

Попри зазначені, а ще більшою мірою незазначені нюанси, курйози та недоречності, я вважаю цей роман своєчасним і навіть потрібним. Але не в сенсі альтернативності чи глибокочолого переосмислення нашої літературної та політичної історії, а самим лише фактом його появи. Бо автор, після прочитання статті А.Б.³, мабуть, на повному серйозі вважає, що він «пропонує читачеві альтернативний роман, вишуканий текст-стилізацію, що маскується під масовий читабель-

1 Стус В. Зникоме розцвітання // Стус В. Твори: У 4-х т., 6-ти кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 350.

2 Плюц Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. — К.: Факт, 2006. — 872 с.

3 Насправді ж, розмови про альтернативність сучасної української художньої прози були спровоковані в Україні дебютним романом В.Кожелянка «Дефіляда в Москві», публікація якого мала неабиякий резонанс. Власна інтенція альтернативності національної історії була зміцнена письменником у наступному, суто постмодерністичному романі «Конотоп». У цій парадигмі варто також згадати альтернативно-волонтаристський роман Йвана Козленка «Танжер», надрукований у журналі «Київська Русь» у 2007-му році. Що ж до статті А.Б., з якою, треба думати, ознайомився ІБТ, то див.: Біла А. Жанр альтернативної історії в літературі 1990 — 2000-х рр.: У пошуках за втраченими можливостями // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. — Випуск 11. — Донецьк: Дон НУ, 2007. — С. 137 — 145.

ний жанр»¹. Насправді ж, маємо справу з містифікацією, яка, цілком у дусі Костя Буревія, має виразні ознаки імперської провокативності, а кінцевою своєю метою — можливу дискредитацію української літератури як такої². От лишень свята так і не сталося. Немає Хвильового, аби сьогодні гнівно відповів «московським задрипанкам», і навіть футуристів із «Нової Генерації» немає, аби цілком адекватно зреагували та «поховали» чергового пародиста-халтурника на сторінках свого журналу. Відтак — нульовий ефект. (Якщо за дужки винести питання гонорарів). Можливо, воно й на краще. А ІБТ, чи пак, Варвара Жукова (зрештою, мені однаково, хай автором опусу вважається хоч і сам Буревій) і на самоті незле розважається.

Роман «Свідок» — це лише напівпроекція і напівісторія, напівінтенція й напівфутурологія, напівправда й напівфантазія. Втім, якщо не брати до уваги сказане у попередньому абзаці й оминати основний підтекст твору, тоді це буде інтригуючий середній роман, яких має бути багато; такі твори, можливо, й сформують у віддаленій перспективі романний континуум *живої* вітчизняної прози. Але, у будь-якому разі, варто чітко розуміти про що ходить у тексті, та хто в ньому грається. Й зовсім уже останнє: де насправду перебуває сьогодні поет Володимир Свідзінський, — у академічному двотомнику Е.Соловей чи в незграбному тексті чергової Варвари Жукової — судити, зрештою, читачеві. Що ж до автора роману «Свідок», то, сподіваюся, він, *там де йому добре. І торкатися*

1 Див.: Про автора // Жукова В. Свідок: Роман. — К.: ПП «Дуліби», ВД «Вета-Прес», 2007. — С. 152 — 153.

2 Як це вже не раз траплялося у випадку ІБТ. Зокрема, маю на увазі його образливу та несправедливу критику на адресу Олега Ільницького, автора монографії «Український футуризм». Крім того, ІБТ піддав сумніву автентичність і самодостатність українського літературного футуризму; зрештою, навіть не сумніву, а блазенському глуму а la Буревій-Стріха. (Див.: *ІБТ. Розбиті окуляри* // Книжник-review. — 2003. — № 21. — С. 13). Див. також мою відповідь на цю, з дозволу, «рецензію» ІБТ: *Соловей О. Футуризм і велика дуля* // Кальміус. — 2005. — Число 1. — С. 174 — 182.

ще й прози ніхто йому не заборонить. І це, як на мене, правильно. Але варто також почути зауваження Ніли Зборовської, дослідниці, яка створює психоісторію новітньої української літератури, й відповідно, має на увазі не лише тоталітарних прозаїків 1960-х — 1970-х років, але, напевно, й теперішніх: «Імітатор не може створити роман»¹... А ІБТ, за великим рахунком, таки імітатор, переповнений купою комплексів; той, хто здатний створити хіба шум у каналі зв'язку, як дотепно зауважив Олександр Бойченко, запропонувавши в підсумку наступний діагноз для розуміння різножанрової діяльності ІБТ: «Сморід, дорогі регіональні товариші, тривіальний каналізаційний сморід — ось як це називається»².

жовтень 2010 р.

1 Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — С. 328.

2 Бойченко О. Шум у каналі зв'язку // Бойченко О. Шатокуа плюс. — Львів: ЛА «Піраміда», 2004. — С. 187.

ПОРОЖНІ ЛЮДИ

*Чернінька О., Чернінька Ю. Вілла «Райські пташки»:
Казка для дорослих: Роман. — Львів: ЛА «Піраміда»,
2011. — 180 с.*

Чи є щось подібне
В іншому Царстві смерті
Що саме прокидається
Тоді коли ми
Мліємо від ніжності
Заціловуючи в молитві
Виламане каміння
Томас С. Еліот. «Порожні люди»

Після одночасного виходу в світ восени цього року двох наступних книжок львівських письменниць, уже можна на повному серйозі говорити про феномен сестер Олени та Юлії Черніньких. Осердям феномену є той факт, що ці авторки з'явилися в українській літературі на початку 2011-го року буквально *нізвідки* й менш як за два-три місяці були вже відомі всім, хто читає українською мовою. Ніби насміхаючись над багаторічними кар'єрними зусиллями серйозних дорослих дядьків і тіток, сестри Чернінькі продемонстрували всім охочим, як потрібно користуватись медійним ресурсом (маючи до своїх послуг передовсім сайт «Буквоїд»), не особливо витрачаючись і не маючи в рукаві пухкого *пуляреса*, як колись говорили у їх рідному Львові. Скажу відверто: мені подобається те, що роблять сестри Чернінькі в нашій літературі. Попри навіть те, що в мене реально в'януть вуха від їх римування на кшталт: «завіса — куліса». Попри навіть таку позірну легковажність, їх діяльність мені, все-таки, відверто симпатична. Залишаю за лаштунками їх публічні імпрези, на жодній із яких я не був присутній (хоча письменниці активно постачають до мережі власні відеоролики та світлини, і ця їх активність також є доступною всім бажаним), бо для мене важать насамперед не компоненти шоу, а власне художня лі-

тература. А власне літературна діяльність сестер Чернінських представлена на сьогодні вже трьома книжками, — двома романами й поетичною збіркою, — і це, нагадаю, упродовж неповного календарного року. Чудова зібраність і працездатність. Як по-доброму іронізував над ними критик Богдан Пастух, — сестри, мабуть, поливають клавіатуру водою, аби не диміла від аж такої завзятої праці. Два романи, видані впродовж одного року, — це для наших авторів, напевно, незвично; це — не мало, але й не критично багато. Пригадаймо, як натхненно працював ув останні роки життя Олесь Ульяненко. До того ж, ніхто не знає, коли та в який термін писався перший роман «Хутір розбещених душ», виданий наприкінці минулого року. У письменниць відчувається неабияка спрага письма, самовираження та самоствердження; й нічого поганого в цьому немає. Принаймні мені так здається. Якщо такої романної спраги не відчуває, приміром, Ю.Андрухович, то це зовсім не значить, що й інші мають творити свої романи, витрачаючи на кожен із них по декілька років. До того ж, пригадується, що свої перші три романи Ю.Андрухович так само створив у доволі короткий термін. А потім щось сталося, втома або яка інша туга за Нобелем, — і колишній Патріярх уже відверто не тішить своїх шанувальників продуктивністю у романному жанрі. Втім, порівняння сестер Чернінських із Ю.Андруховичем, можливо, є не зовсім доречним або й некоректним. Письменниці-львів'янки походять із ментально іншого часу, інакше сприймають світ і себе в цьому світі, хоча, можливо, щодня ходять тими ж львівськими вулицями, на яких не зрідка можна зустріти і Ю.Андруховича. Приміром, на вельми відомій і прикметній для української літератури, вулиці Коперника.

З появою в літературному процесі сестер Чернінських українська література, крім іншого, отримала якісно новий образ українського літератора, бо *до них* тривалий час майже все обмежувалось рецептивними стереотипами, створеними небагатьма особами, публічність яких сягнула республіканського масштабу: приміром, Юрієм Андруховичем, цим

«вічно юним революціонером», що невтомно бореться з Національною премією ім. Т.Шевченка; Оксаною Забужко, феміністкою з обов'язковими великими кульчиками у вухах, та відірваною на всю голову Іреною Карпою, яка в літературу, як відомо, прийшла із рок-музики. Але значно вагоміше, що сестри Чернінькі привнесли до літпроцесу нетиповий для теперішньої доби імідж письменника-мораліста (у щирість і справжність моралізування письменниць не годна повірити критик Тетяна Трофименко, а я чомусь вірю). І все це читачеві ще треба перетравити, поєднавши із *незвичним* зовнішнім виглядом письменниць. Тим часом дехто вперто воліє бачити в них виключно молодих жінок у щедро декольтованих міні-сукнях (ставлячи, приміром, письменницям дивакувате питання: *чи не заважає їм їх сексуальність?*). Загалом, деяка нервозність довкола Черніньких особисто у мене викликає і подив, і внутрішнє задоволення. Так, Т.Трофименко кваліфікувала феномен сестер Черніньких як *«войовничу графоманію»*. «Глибока» аналітика, не інакше. Якого вона походження? Можливо, це наслідок деякої аберації зору, але швидше за все, це наслідок нечитання творів, а заразом і відвертої заздрости їхньому успіхові, що можна було спостерігати під час нещодавнього читачького голосування в соціальної мережі Facebook. А насправді, варто адекватно ставитись і до зовнішнього вигляду письменниць, і до їхньої творчості, — обидві ці складові неабияк інтригують і вже разом утворюють *феномен сестер Черніньких*.

Другий роман Олени та Юлії Черніньких «Вілла “Райські пташки”» є, у певному сенсі, ретро-романом, але не в чистому вигляді, а ніби як текстом-зв'язком між подіями вже глибоко історичними, що мали місце у Львові в 1939-му — 1940-му роках (коли, за іронічним висловом львівського композитора Станіслава Людкевича, «радянська армія визволила нас від польського панського панування, і на це нема ради»), і подіями буквально наших днів, — у все тому ж, хоч і вже в іншому, але все такому ж, як слушно стверджують авторки, «прекрасному та безсоромно красивому Львові». Львів є міс-

том середньовічним; містом, що по верхівки своїх кам'яниць напоєне легендами та іншими сховками досвіду й пам'яті. Ретроспективність роману витворює повноцінний неоготичний дискурс у цьому творі. Червоні зайти навіть не зрозуміли, куди вони втрапили, коли полізли до Львова, а потім ще далі — в середньовічну, в суті своїй, Європу. Про цей роман можна писати магістерську, а можна і кандидатську роботу — один лише *неоготичний дискурс* роману потягне на повноцінний дисертаційний розділ. Жанрова література в притомних руках може бути надзвичайно плідною у сенсі розширення меж приступного та уявлюваного. Вона здатна розширювати межі свідомості, уможливаючи пізнання на дещо незвичному, тоншому за звичний емпіричний, рівні. Що, власне, й маємо на прикладі цього роману. Особисто я, читаючи роман, відкрив для себе простий і вагомий факт: жанрова література може бути етичною, цікавою, технічно притомною та психологічно переконливою. За жанром, цей авантурно-містичний ретро-роман можна ризикнути визначити як *роман-притчу* та *роман-застереження*. І це, попри те, що самі авторки уточнили-конкретизували жанр роману, як *казку для дорослих*. Це та казка, з якої розумний повинен робити висновки.

Значна частина з числа небагатьох персонажів цього роману є повіями; на маргінесах зустрічаємо також і їх клієнтів, бо як інакше. Не сказати, що це хоч трохи знетямлює читача, але це привід для деякого з надто «моральних» критиків звинуватити авторок у схильності до пошуків «смаженого» чи пак, до «полунички». Насправді ж, ніякої «полунички» в романі «Вілла “Райські пташки”» немає. Повії в цьому романі, якщо не рахувати їх катів-убивць, є чи не єдиними персонажами-образами з кінця 1930-х років. Цікавий аспект подібного акцентування полягає, зокрема, в тому, що письменниці перервали нарешті одну доволі сумну та фальшиву традицію *демократичної* української літератури. Традиція бере свій початок, либонь, із роману Панаса Мирного «Повія». Відтоді образ повії прийнято трактувати у нас як образ неодмінно нещасливої та глибоко уполісвідженої жінки, *яка стала жерт-*

вою соціальних обставин. Росіяни, до речі, значно притомніше збагнули суть образу Христі з роману українського клясика, тому й переклали його своєю мовою цілком адекватно — «Гулящая». Вдаючись до жаргону, Христю з легкістю можна було би кваліфікувати ще і як *утриманку, блядь, шлюху, курву, шльондру, лярву* тощо. Перенаголошування цього образу зустрічаємо у поемі Миколи Хвильового «Поема моєї сестри» (1922). Типова та пересічна вулична повія названа автором сестрою, а ще вона втілює його власний, цілком утопічний мотив відродження в повії повноцінної жінки. Народження сина-байстрюка вкупі з соціальною революцією надає вчорашній повії, а тепер матері, шанс. Утопічні інтенції в ліро-епіці М.Хвильового зрозуміти можна і навіть потрібно. Але при цьому варто чітко розмежовувати художню утопічність і життєві реалії — хоч у часи Мирного, а хоч і в часи Хвильового. Пригадується при цьому, що нещасливий австрійський філософ Отто Вайнінгер у своїй основній праці «Стать і характер» чітко (сказати б: *експресіоністично*, — за магістральною вимогою своєї доби) розподілив усіх жінок на два основні типи — *жінка-мати* і *жінка-повія*. З філософом можна сперечатися скільки завгодно, але заперечити ці два базові поклики у жіночій «метафізиці» не спромоглися і найбільш войовничі феміністки, які за своєю тупою звичкою гамувати природні вимоги лібідо, — лише марнували власні життя, а часто й життя своїх рідних і близьких. Так от, уже в дещо пізнішій поемі «Трамвайний лист» (друга половина 1920-х) згадуваний М.Хвильовий радикально переглянув свою утопічну модель щодо певного жіночого типу. В поемі йдеться про *подолане материнство*. Жінка повертається трамваем додому зі служби й пише чи то уявного, чи реального листа своєму колишньому коханцеві, від якого народила сина. Поміж іншим, вона повідомляє, що отримала від нього посилку з кримським вином, а їх спільного сина віддала на виховання до інтернату; і все в неї, в підсумку, добре. Як розуміємо, повія — навіть народивши сина, — матір'ю все одно не стала. Тип повії у творах Хвильового явно домінує над типом мате-

рі. Чекістка Майя та всі інші жінки з «Повісти про санаторійну зону», жінки з новелі «Свиня», Гапка з новелі «Кіт у чоботях», Мар'яна з новелі «Заулок», Аглая і тьотя Клава з роману «Вальдшнепи», — все це тип жінки-повії. У повісті «Сантиментальна історія» молода селянська дівчина Б'янка приїздить до міста з інтенціями жінки-матері, але швидко розуміє, що в місті існує запит виключно на жінок-повій. До цього висновку дівчину підштовхують не лише розпусна сіроока журналістка та діловод Кук, але і мистець Чаргар. Не витримавши такого «відкриття», Б'янка впадає в істерику, втрачаючи будь-які моральні орієнтири й колишні переконання. Місто без особливих труднощів створило під себе ще одну повію, — не першу і далеко не останню. У повісті А.Любченка «Образа» героїня Ніна Сергіївна, колишня повія, за допомогою ззовні придушує в собі повію, але не без рецидивів. У одному з сюжетних епізодів жінка внутрішньо вкотре погодилась на рецидив повії, — намагаючись у такий спосіб урятувати свого нешлюбного чоловіка Костя від тюрми. Будучи, до того ж, уже вагітною, тобто рухаючись у бік повноцінного материнства, — ось так усе непросто. Але Ніні Сергіївні пощастило зі своїм «деміюром», тобто з Аркадієм Любченком, тож вона розриває стосунки з Костем, але впевнено стає на щасливий шлях майбутнього материнства. В романі В.Підмогильного «Невеличка драма» Марта Висоцька, попри далеко не розбещений свій вигляд, зовсім не нагадує потенційну матір. Це також є тип повії. Звідси й назва роману, що віддзеркалює історію *вільного кохання*, хоча вона є досить поліфонічною та інтертекстуальною. Дмитро Стайничий, інженер із Дніпропетровська, шукає в цьому романі матір своїх майбутніх дітей, але Марта йому відмовляє, а Дмитро, своєю чергою, не надто наполягає, бо вже розуміє, що призначення Марти — зовсім не материнство. Втім, це не означає, що Марта ніколи не стане матір'ю, вона просто залежить від власної глибинної метафізики. Романи В.Домонтовича, як видається, постачають виключно типи повій. Принаймні, ці типи (Зина, Вер, Лариса) значно яскравіші та переконливіші за типи жінок-мате-

рів. Що з успіхом можна проілюструвати не так на прикладі, можливо, навіть підлітка Зини з «Дівчини з ведмедиком», як на прикладі дорослої жінки, що перебуває в законному шлюбі, Лариси Сольської з останнього роману письменника «Без ґрунту». У випадку Домонтовича все напрочуд логічно, бо він звертався до образів ризиковано-неординарних жінок, або ж до жінок-мисткинь, серед яких материнство вважалось чимось на кшталт заважкого та недоречного обов'язку (не хочу наразі наводити приклади ані з нашої літератури, ані зі світової — вони всім відомі). В ляконічному романі Гео Шкурупія «Міс Адрієна» (1934) жінка-повія показана в цій іпостасі виключно з причини відсутності коштів на прожиття. Але треба знати, що увесь цей роман є наскрізь пародійним стосовно радянських пропагандистських штампів, — не минаючи й схематичного образу західноєвропейської буцімто (тобто не української!), повії. (Українську клясичну та радянську літературу, в принципі, варто фахово *перечитати*, написавши *зовсім інші* підручники та монографії, але хто це буде робити?). Втім, поодинокі приклади жінок-матерів трапляються і в Домонтовича (Мар'я Семенівна, дружина інженера Тихменева, та його ж старша дочка Леся), і у Хвильового (мати двох ворогуючих між собою синів з однойменної новелі «Мати»; нещасна мати шизофренічного чекіста з усім відомої новелі «Я (Романтика)»; сільська вчителька з новелі «На глухім шляху» (*попри те, що своїх дітей у неї немає й ніколи не буде*), безіменна дружина секретаря партійної організації з новелі «Щасливий секретар»; Ганна з роману «Вальдшнепи» тощо).

У повісті А.Любченка «Вертеп» молодь спокійно собі розважається в парку на траві; чути стогони й скрики жінки. Двоє випадкових перехожих-чоловіків вирішують, що жінці потрібна їх допомога, що її, мабуть, кривдять. Яким же кумедним виявляється їх розчарування, — вони дещо розминулись із життям, себто з новою мораллю ХХ століття, не інакше. В оповіданні Марка Вовчка «Козачка» жінка настільки міцно підпадає під владу свого лібідо й чар того, хто задовольнить голос плоті, що добровільно та легковажно відмовляється

від власної свободи. Із суб'єкта вона сама себе перетворює на об'єкт. Ставши рабинею, вона потрапить до подвійного та зовсім уже безпросвітнього рабства, — вона є однозначна та юридично схвалена власність пана-землевласника і, водночас, власність свого чоловіка, селянина-раба. Марко Вовчок, як письменниця просвітницького напрямку, не могла собі дозволити надто багато в межах тексту, але на його маргіналіях надто виразно й трагічно відсвічує доля колишньої козачки (вільної, за визначенням, людини), а тепер — сексуальної й будь-якої іншої рабині. Саме тому так жорстко поставились односельці до Катерини в однойменній поемі Т.Шевченка, бо Катерина, очевидно, була не селянкою (адже її кріпацтво не згадано в творі), вона є жінкою з козацької слободи, а в цих громадах не сприймали байстрюків, народжених невідомо від кого, — *вільні люди хотіли народжувати лише подібних до себе вільних людей*. Жорстоко, можливо, але справедливо та цілком виправдано, зважаючи на умови, в яких доводилось виживати українським козакам в оточенні одноплемінних рабів-селян та їх власників у реаліях XVIII — XIX століть. Цікавий приклад априорі захищеного материнства являють собою легендарні амазонки. Чи не єдині жінки, які великою спільнотою (ледве не народом) довели, що вони не повії, убезпечивши себе від довірливих контактів із чоловіками та зберігши при цьому пошану до материнства. Між іншим, випалювання грудей із правого боку може мати й інше пояснення, ніж те, яке всім відоме. Адже сучасні чемпіонки зі стрільби з лука не спотворюють свої груди, то чому амазонкам під час стрільби мали б заважати груди? Швидше за все, вони ставили хрест на власній сексуальній привабливості в очах чоловіків. Відтак, втрачали тілесну привабливість, перестаючи бути потенційним товаром на невірільницькому ринку; їх неможливо було вже продати навіть у разі потрапляння в полон. А що груди є прикметою товарного вигляду жінки, засвідчив і перший світовий стандарт фізичної досконалості, вигаданий у наші часи: 90 / 60 / 90. Перший показник, як відомо, стосується саме обсягу грудей. І про цей обсяг мрі-

ють усі жінки-повії світу, бо для жінок-матерів він не грає, насправді, жодної ролі. Цей невеличкий екскурс до історії української літератури був потрібен мені, аби врешті наголо-сити: сестри Чернінькі в цьому романі насправду підважують давню національну традицію у трактуванні образу повії.

Мабуть, ніхто не буде заперечувати, що й сьогодні де факто існують і користуються попитом борделі, попри те, що за законами цієї країни, їх ніби й не має бути. Тож погодимось із тим, що борделі в порівнянні з 1939-м роком, нікуди не поділись, не відійшли, на жаль, у каламутні глибини історії. Але чи читають у сучасних борделях вірші? — от питання. На віллі «Райські пташки» господиня Рената в останній із вечорів плянувала в якості культурної програми читання віршів і співи під гітару. Її дівчата й клієнти вілли залюбки собі бавились у такі, майже літературно-мистецькі, розваги. Тож навіть бордель із його повіями в сестер Черніньких доволі незвичний і майже вишуканий. Кожен із персонажів-повій на віллі Ренати Ружанківської знаходить для себе спокій у сьогоднішній, майже родинний затишок і, як часто говорять, упевненість у завтрашньому дні. Але причини їх появи на віллі не є виключно соціальними. Або взагалі такими не є. Про це ми дізнаємося фактично одразу, з другого розділу «Вілла та її мешканці», з розмови, що провадять поміж собою повія Іванка, давніша мешканка вілли, та новенька Марися, яку Іванка знайомить зі звичаями вілли «Райські пташки». Іванка, зокрема, розповідає Марисі про господиню вілли пані Ружанківську: «Шанує себе та щиро пишається власними життєвими досягненнями. Колись починала з вуличної повії. Згодом підіймалася все вище та вище. Але не любить поси-латися у спогадах на цю сторінку своєї біографії. Зараз вона майже королівна у власному королівстві «Райські пташки». До «роботи» вже не виходить. Хіба що за дуже великі гонора-ри та для власного задоволення. Працює тільки з клієнтами, що вже не можуть розпрощатися з її віртуозними «карамбо-лями» в ліжку. Дівчата говорили, що якось підслухали розмо-ву одного високопосадового чиновника зі своїм знайомим. То

хлоп той аж слиною заходився, коли оповідав про свій візит до Ренати. Колись назбирала капітал. Потім навіть заміж за багатія вийшла. Він помер, подейкують, під час любовців з дружиною, залишивши їй цю віллу. Тоді Ружанківська знову повернулася до улюбленої справи, але вже не простачкою, а господинею. Має великі зв'язки серед поважних чоловіків вищого світу. Не афішує їх. Та часом присилають за нею автомобілі. Рената приїздить назад завше у нових коштовностях та із загадковою посмішкою на устах».

Марися запитала про інших мешканців вілли й Іванка продовжила свою розповідь: «Є ще Ханна. Ми з нею колись разом у театрі перебивалися худенько крихітними ролями. Але тут набагато краще. Потім ще Ліза. Сліпенька ціпка. Залишилась сиротою. Ренатка підбрала її мало не з вулиці голодну-холодну. Мати померла, а хтивий вітчим почав розбещувати її своїм прутнем. Ліза втекла з дому, й вулиця мало не поглинула безпорадну бідаку у свої тенета. Ще є Ярчик. Хлопча, що марить бути жінкою. По його дупцю тут також приходять солодколюбні дідики. Зрештою, і сам пан Кунілик його постійний клієнт. Диригент з оперного театру. Це він колись відрекомендував нас з Ханною на віллу. Ярчик дуже сварився з мамою, і у чотирнадцять років утік з дому. Рідний вуйко надав йому пристанище, а заодно й розбестив. Ось таке товариство зібралося тут під одним дахом. А Рената Ружанківська — то наша друга мамця. Бо серце в неї велике й добре. Такого серця вистачить на всіх людей у світі». А ось що говорить Іванка про методу Ренати добирати «персонал» свого закладу: «Ренатка у підборі дівчат притримується лишень одного: кобіта має бути розпусною у душі мало не до патології та порядною зовні. Вона вишукує дівчат серед інтелігентних прошарків суспільства, у якому нам сумно та тісно, бо маємо шалений потяг до чоловіків. Тут ми знаходимо те, що хочемо. А вона — задоволена вкрай. Бо щиро вважає, що тільки її теорія у підборі персоналу найправильніша. І має рацію. Ми довго тримали у собі те, що тепер гарненько застосовуємо у роботі. Бо роботи не відчуваємо. Адже тепер — це наше

справжнє життя. Те життя, яке ми бачили лишень у мріях, коли засинали у своєму дівочому «порядному» ліжку». Тобто, у цих жінок не обійшлося і без соціальних поштовхів до кар'єри повії, але не вони представляється визначальними, а щось глибоко внутрішньо приховане від світу й навіть від себе, але непереможне в своїх бажаннях. Свідченням сього є і розповідь Марисі, яку чує від неї Іванка, а разом і читач: «У мене чоловік військовий. Дуже тяжко мені було вдавати порядну дружину. Але так вимагало життя. Я працювала у шпиталю. Йой, що то була за кара кожен раз, коли потрібно було доглядати за лежачим хворим чоловіком, мити його чоловічі статеві принади, годувати з ложечки. А ще як він ладний собою та не зводить з тебе спокусливого погляду голубих, карих чи зелених очей? Безпорадність та потяг — ось що приходилось мені читати в очах чоловіків щодня, щохвилини. Така реальна близькість. Моє декольте весь час на рівні їхнього обличчя, коли протирала спітнілі скроні, підносила воду чи тихенько на вушко читала улюблену книгу. Їх подих весь час мандрував по моїх руках, грудях, шиї... Я божеволіла. А ерекція? Кожного разу ерекція. Їхні ковдри весь час стирчали догори, наче військові намети. Мої груди напружувались. Пиптики починали тверднути, а в майтках робилося волого та тепло». А ось уже невдовзі Марися розповідає Іванці про свій сексуальний досвід на робочому місці в міському шпиталі: «Все сталося само собою. Моє декольте з оголеними грудьми та набубнявілими пиптиками — з одного боку. Його прутень, що одним оком з-під ковдри войовниче дивився на мене, — з другого. Я глянула на господаря спокусливої зброї, і мене враз кинуло в жар. То вже був не просто хворий, а шалено збуджений хлоп. Так само як і я вже була не просто сестра зі шпиталю, а навіжена психопатка, що втратила здоровий глузд та в одну мить вистрибнула верхи на красунчика — пана артиста. Саме так скажена відьма колись осідлала своє помело та понеслася на бісовий шабаш». Після цього Марисю зі скандалом звільняють зі шпиталю, а знайомий лікар рекомендує її на віллу пані Ружанківської.

Ось такими є повії в романі сестер Черніньких. Дешо несподіваними та викличними, як на жанрову літературу. А життя на віллі в січні 1940-го року закінчилось трагічно. На віллу прибули червоноармійці, очолювані чоловіком у коричневому костюмі (самим Сатаною), з метою вивезти мешканців куди подалі (це вже не перший місяць триває в місті, яке відверто занепадає, про що пані Ружанківську оповіщають, зокрема, клієнти), а привабливий будинок віддати *адекватнішим новим господарям* і цього міста, і самого життя. Ружанківська, на диво, гідно відповідає комуністам, що зі свого будинку нікуди не піде. І це була та помилка, що коштувала життя і їй, і її підопічним. Двох жінок червоноармійці спочатку гвалтують, а відтак убивають. Убивають, зрештою, всіх, окрім папуги. А позбавивши людей життя, трупи просто скидають до криниці в дворі та цементують. Звідси і починаються проблеми в наших сучасників, нових господарів вілли, Назара Слободи та його молоді дружини Дарини. Назар Слобода, один із головних персонажів роману, він затятий картяр і бізнесмен із відвертим кримінальним минулим. Зрештою, він і в наші дні не гребує кримінальними методами 90-х років: картярський борг він вибиває звичним для себе методом і таким чином отримує право власності над колишньою віллою «Райські пташки», навіть не підозрюючи, *що саме* він отримав та з яким непередбачуваним шлейфом метафізично обумовлених неприємностей. До речі, образ повії в романі часом набуває відверто алегоричного забарвлення. Так, серед клієнтів пані Ружанківської є такий собі пан Сікора. Він не сумує навіть за комуністів, залишаючись у доброму гуморі під час останніх відвідин вілли: «То що тепер? Не вішатись же мені, молодому хлопчу, через те, що в країні рейвах непередбачуваний. Я тут з одною комуністкою познайомився. Кубітка в літах, але при посаді. Квартирку їй вже виділили. Так що, де б Сікору не посіяти, — він усюди вродиться». Але повертаємось до наших днів і до нового господаря вілли.

Вбиті комуністами та абияк, поза церковним ритуалом поховані, мешканці вілли починають з'являтися у видіннях

і звукових галюцинаціях новим господарям будівлі, Дарці й Назарові. Спочатку молоді люди не розуміють, що відбувається, відтак Назарові випадає випробування у вигляді трьох діб перебування в тюрмі. В камері Назарові почергово, а одного разу одразу втрьох являються всі повії, включно з Ярчиком, і вимагають перепоховати їх по-людськи. Назар нарешті все зрозумів. Але чому він, навіть уповні зрозумівши, про що йдеться, не виконав волю колишніх нещасних мешканців вілли? Напевно, тому що все розгорталося за сценарієм самого Сатани. Ще від того часу, як він вирішив, що мешканці вілли знайдуть вічне життя у декоративній криниці побіля будинку. Цікавою, або навіть по-хорошому приголомшливою знахідкою письменниць, представляється граматична недбалість, із якою Назар, нервуючи та поспішаючи, сформулював уві сні своє бажання щодо недобудованого ще «Гулівера», коли Сатана озвучив спокусливу пропозицію стосовно своїх послуг: «Здоров'я до смерті і «Гулівер» — на мене». Можливо, це навіть не так недбалість, як розмовна конструкція довшого та повнішого на письмі вислову «переписати на мене», «перезадресувати на мене». Але Сатана мав своє уявлення і свої пляни на речі та на людей, зокрема, і на Назара, який іще з юнацьких років заплутався в не надто хороших вчинках. «Адже речі не такі, якими вони видаються», — це заклинання Сатани повториться в цій романній історії кілька разів, зокрема, двічі в коротенькому епілозі, в якому зустрічаємось із дружиною Назара, якій таки пощастило уникнути найгіршого й виборсатись із страшного тлуму подій. Але чи остаточно пощастило, хтозна, бо у фірмі чоловіка, яку вона успадкувала, не останнім із працівників виявляється все той же Сатана: «Він уже рік працював у «Козирному житлі», й жінка добре знала його. Але ніколи не пам'ятала імені. Був він якийсь надто колоритний та невиразний водночас. У всьому його вигляді гармонійно переплітались сіра буденність та театральна бутафорність. Смак і несмак поєдналися у негармонійну гармонію, краса рис обличчя у поєднанні з гнітючим потворством не дозволяли детально описати зовнішність

чоловіка, красивий загар шкіри на очах трансформувався у бруд та ріпицю давно не митого лица. Новесенький дорогий коричневий костюм віяв затхлістю». Ще б пак, іще б не віяв цей коричневий костюм затхлістю, якщо цей персонаж іще в січні 1940-го року був у цьому самому костюмі. А зраджує він себе дуже просто — вище вже згаданим заклинанням, яке невтомно повторює. І цього ж чоловіка Дарина бачить по телевізору позаду політика високого рангу, який пірнає в ополонку в день Святого Водохреща: «Дарка обернулася до телевізора й різко відсахнулася. На екрані біля ополонки стояв у одних плавках відомий політик, а позаду нього тримав наготові велетенський чорний махровий рушник невисокий чоловік у гарно скроєному коричневому костюмі. «Не може того бути», — Дарину кинуло у жар. Адже рівно годину тому цей чоловік приводив на віллу «Райські пташки» нових потенційних господарів... — Широ та радо вітаю усіх українців із Водохрещам! Сьогодні, у таке велике свято, я хочу іще раз запевнити наших громадян, що докладу усіх зусиль, аби добробут українців процвітав та множився, — впевнено промовив політик. — І нехай зараз важко, та попереду в кожного з нас світле майбуття. Адже речі не такі, якими вони видаються, — завершив чоловік та прийняв на плечі із рук охоронця в коричневому костюмі, наче мантию, чорний махровий рушник...». Хто саме з політиків увів моду на купання в ополонці на Водохреща, всі, напевно, ще пам'ятають. Зауважу при цьому, що роман Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» на початку 2009-го року був підданий остракізму та звинувачений у аморальності значно за менші пустощі. Письменник згадав у романі лише дружину тодішнього президента. Сестри Чернінські пішли дещо далі, тож можна сьогодні лише здогадуватись, яка доля чекає на їх роман.

До Назара Сатана прийшов уві сні у тюремній камері. Прийшов і забрав його молоде життя, формально зробивши винуватцем трагічного випадку самого Назара. І це зрозуміло: де вже тятатись пересічній людині з вигадливим винахідником із пекла. Після відвідин і доволі виснажливого для

Назара взаємнення з душею Ярчика, *призначений на заклання* нарешті відчув перспективу сну, а значить, короткого перепочинку: «Остаточно прийшовши до тями, Слобода нарешті пошкандибав до своїх нар. Зараз він вже стовідсотково знав, що до кінця ночі його більше ніхто не потривожить. Ніхто йому цього не казав, але якесь інтуїтивне друге «я» давало перепустку до «чистої години та спокою». Сон, тільки сон. Ось що найбільше було йому зараз потрібне. Здавалося, тільки цілющий та благодотворний вплив сну хоча би на деякий час вирве Слободу із чорних тенет чергового приступу шизофренії. ... Слобода гуляв центром міста. Проспект Академічний. Пообідній час. Весна. Краса. Життя спокійне та розмірене. Сонце лагідне. <...> Життя видавалося у цю хвилину якимось світлим та по-дитячому безтурботно щасливим. Перед Назаром йшов коротенький курдуплик у коричневому костюмі старомодного крою. Йшов, ніби кваплячись, скоренько перебираючи короткими ногами. Відстань між ним та Слободою весь час зменшувалась. Настав момент, коли курдуплик став вже мало не плутатись під ногами. Це почало нервувати Назара. Він вправо — і курдуплик ненароком вправо. Він вліво — і курдуплик зробив цей самий маневр. Так повторилось кілька разів. Ніби випадково. Назар почав закипати. У черговий раз, коли Слобода мало не наступив на п'яту недбайливому перехожому, той раптом різко зупинився. Поглянувши в обличчя перехожого, Назар чомусь одразу ж зрозумів, хто перед ним. Ця думка ляснула, наче батоном, його мозок та повністю пересканувала кількахвилинний марафон по проспекту (Виходить, у підсумку, так, що не Сатана йшов за Назаром, а сам чоловік його наздогнав, тож най не ображається. Але при цьому читачеві ясно, що герой ішов у напрямку Сатани всією повнотою своєї біографії, попри навіть те, що був іще доволі молодою людиною. — *О.С.*). «Звичайно ж, це він. Сатана. Як же я раніше не здогадався?» Весь незвично-звичний зовнішній вигляд збитого чоловіка говорив сам за себе. Смак і несмак поєдналися у негармонійну гармонію, краса рис обличчя й гнітюче потворство усього вигляду в цілому не до-

зволюли дати точний опис зовнішності, здоровий загар шкіри на очах трансформувався в бруд та ріпицю давно немитого лица, новесенький дорогий коричневий костюм віяв затхлістю та пафосом нутрощів.

— У тебе, можливо, будуть якісь побажання щодо власного життя? — запитав чоловік у коричневому костюмі.

— Можливо, — поволі відповів Слобода, не підводячи погляду.

— Речі не такі, якими вони видаються...

Тонка рука з набубнявілими суглобами потягнулась до горла Назара. Слобода не встиг навіть зреагувати (попри те, що був боксером. — *О.С.*), як засмаглий чоловік різким рухом за долі секунд зірвав з його шиї натільний хрест.

— Ось, — промовив чоловік у коричневому костюмі, передаючи хрест його ж власникові, — кидай хреста у цей смітник, що перед собою бачиш. За той короткий час, як він летітиме, загадуй будь-які бажання. Усе, що встигнеш побажати для себе до часу зіткнення хреста з дном урни, — сповниться.

Назар взяв хреста у долоню, до кінця не усвідомлюючи наслідків своїх дій. Його чомусь огорнула блаженна радість та сила особистої значущості й влади над усіма маленькими та великими людьми. Підкинувши хреста вгору, аби він зміг пролетіти довшу траєкторію, Слобода швидко проговорив подумки: «Здоров'я до смерті і «Гулівер» — на мене». У цю ж мить усе довкола залилося пекельним вогнем. Слобода відчув, як полетів кудись вниз зі своїм новим знайомим під звуки шаленого дикого реготу. Сміявся сам Сатана, ділячи свій власний голос на тисячі підголосків. Летіли вони пліч-о-пліч, і тільки права рука нового знайомого підтримувала Назара за горло, не даючи зірватись у бездонну прірву. Звірячий страх від такого несподіваного польоту повністю обкрутив Слободу липкими холодними щупальцями вологого спрута. Незвідане й жахливе майбуття. А що попереду?..».

А попереду — те, що Назар собі сам і замовив, не розуміючи, що з *такими* знайомими бавитись у жодному разі не можна. Втім, чи можливо уникнути подібної зустрічі для

того, хто давно уже став на широку й комфортну дорогу криміналу й гріха? Збагнувши, що це лише сон, Назар зітхнув із полегшенням, не розуміючи що страшна його доля вже вирішена, а згубна розв'язка лише відтермінована на кілька годин. Бо Назар іще мав урятувати ні в чому не винну дружину, передавши її у понад складному психічному стані фаховим лікарям. І, у свій таки спосіб, він ще має поквитатися з непокореними душами колишніх мешканців вілли, замість того, аби поховати їх по-християнськи, запросивши, наприклад, священика. До речі, показати Сатану в літературно-мистецькому творі й зробити це не карикатурно й гротескно, а так, аби в читача мурахи заковзали шкірою, — не таке вже й просте завдання. Сестрам Чернінкам у цьому романі, без перебільшення, це вдалося. Вони не лякають, зауважу при цьому, а лише торкаються *знаку нескінченности*, деякої неблаганної метафізики. Й, мабуть, чи не єдиним рецептом опору цій метафізиці зла вони бачать *пряmostояння* людини й тверде бажання не долучатися до примноження зла в цьому світі. Можливо, інших рецептів і не існує. Приблизно так повівся з розлитим у кількох людських поколіннях злом письменник Олесь Ульяненко в романі «Сталінка». А в пізніших усіх романах намагався винищувати зло фізично, не втомлюючись сам і не даючи відчутти втому своїм героям. Переконливість боротьби зі злом у цей спосіб є майже сумнівною, але необхідність уголос артикулювати його виразні параметри й координати, — і після О.Ульяненка, — не викликає жодних сумнівів. Таким чином, сестри Чернінки ввійшли до традиції серйозної та небезпечної, — навіть якщо вони й мали на меті *всього-на-всього* написання жанрового розважального роману з морально-етичними акцентами. Деякі речі не зовсім залежать від нас, вислизують, течуть крізь пальці. Або, словами найпомітнішого серед інших персонажів роману, — «речі не такі, якими вони видаються»...

Цікаво, що логіка розвитку романного дійства впирається в останній 7-й розділ із промовистою назвою — «Розплата». Назар вийшов із тюрми й поспішив додому на Паркову,

11, до дружини, яка навіть не знає, що з ним трапилося, та чому його вже декілька днів немає вдома: «А дужче всього хотілося побачити Дарку, обійняти, попросити пробачення за все, забрати її з цього чортового дому і врешті-решт поїхати кудись далеко-далеко... У цю мить Слобода зрозумів, що нічого не відбувається просто так, і можливо, ці три страшних дні були послані йому зверху як спроба підказки переглянути своє життя. Та тепер усе буде інакше... Усе...». Так здавалося Назарові, але не все так просто в задумах того, в чій тенета він устиг потрапити. Час розплати уже надійшов, залишився останній акт: «Слобода вже подумав було, що Дарка на Стефаника, як раптом у дверях з'явилася майже гола розхристана жінка. З розчахнутого халата стирчали білі груди, весь живіт ряснів подряпинами, між вкритих забоями синіх ніг заглядали (виглядали? — О.С.) блондинисті круцьки жіночого лона. Погляд у жінки був безцільний та блукаючий, вона дивилась повз чоловіка. Тільки зараз Назар зрозумів, хто перед ним. У вульгарній божевільній він впізнав свою дружину. <...> Дарка скавуліла тихо і далі щось промовляла, її погляд знову став до всього байдужим, жінка дивилася кудись углиб себе, у свій новий світ, світ — який бачила тільки вона одна... А Слобода вперше у житті голосно ридав, сльози котилися по неголених щоках і падали на вкриті синцями голі груди божевільної дружини...». Виявляється, людські емоції ще прибутанні цьому чоловікові, а під впливом дружини він міг би, можливо, змінити своє життя. Але біда вже почалася. Прилаштувавши дружину в лікарні, Назар добряче приклався до алкоголю, а відтак вирішив розібратися зі своїм будинком, який виявився причетним до руйнування його життя: «Події відбувалися ніби в якихось театральних декораціях. Все навколо здавалося несправжнім. Саме відчуття гнітючої ритуальності згущувало повітря, яким дихав Назар. Йому здавалося, що він навіть бачить дрібні чорні крупинки, які тепер застеляли йому перед очима весь світ». Ще б пак, *якщо усім керує Сатана*. Назар увійшов до будівлі: «Десь майже з-під стриху чулися звуки довоєнної музики і ніжний жіночий

сміх, що, мов дзвіночок, відлунював у повній тиші першого поверху... Та Назарові чомусь вже не було страшно. Здавалося, саме цього він і чекав. Зі щасливим виразом обличчя чоловік зіскочив з дивана і почав обливати спиртним меблі, штори та обтягнуті шовком стіни над панелями з червоного дерева. Все відбувалося швидко та без зайвих вагань. Коли спиртне закінчилося, Слобода дістав з кишені запальничку, чиркнув вогнем і просто поклав її на дерев'яний карниз. Одразу запалав шовк на стінах і зайнялося старовинне дерево антикварних австрійських панелів. За деякий час перший поверх вілли горів у вогні...».

Про те, що далі трапилось із господарем вілли, його дружина дізнається з плівки камери спостереження, встановленої на будівництві «Гулівера», яким так намарно спокусився Назар, спілкуючись уві сні з самим Сатаною: «Запис не передбачав звуку. Була тільки чітка картинка. За мить у дивному чоловікові Дарка впізнала Назара. Він впевнено насувався на камеру і, здавалося, сварився із кимось. Безкінечно розмахував кулаками і нервово жестикулював. Потім Слобода підняв із землі поодинокую цеглину і запустив нею кудись вбік від себе. Потім ще раз і ще... Ці безглузді маніпуляції тривали добрих п'ять хвилин. Раптом Назар кинувся у зовсім протилежний бік. Знову почав жбурляти цеглинами і щось кричати. На відео було чітко видно, як натягнулися вени на його шиї... Слобода розмахував руками. Потім в якийсь момент просто зник. Впав, кудись провалився... На цьому місці пішли смуги і запис перервався». Рустам Галієв, давній приятель Назара по кримінальному бізнесу, який і приніс плівку, пояснив Дарці, що Назар випадково зірвався у котлован і тепер похований у фундаменті недобудованого торговельного комплексу: «Там знайшов собі пристанище. Тепер «Гулівер» на ньому. Я освятив це місце, знайомий священик відправив службу. За душу його не переживай...». У цій сцені, що правда, читачеві кидається в очі наступне речення: «Царство йому небесне, — і Галієв швиденько перехрестився». Ще на початку твору читач дізнається, що кримінальник Рустам Га-

лієв — татарин за національністю та мусульманин за віросповіданням. Можливо, це для когось і дрібниця, але вельми симптоматична в контексті численних друкарських помилок і деякої загальної стилістичної неохайності. Письменницям явно бракує фахового редактора. Не говорячи вже про коректора. Без цих складових уже наступний роман сестер Черніньких ризикує наразитися на дошкульну, але справедливу критику, а у підсумку, — може знівелювати всі ті зусилля, які докладають письменниці, витворюючи цікаве явище в сучасній українській прозі.

Органічно, а часом і віртуозно виглядають у романі *так звані вірші*, які можна кваліфікувати як *інтермедії* або *епіграфу-замовляння* й *епіграфу-анотації* до окремих розділів і навіть міні-фрагментів у складі розділів. Подібні ж віршовані інсталяції письменниці використовували ще в першому романі «Хутір розбещених душ», але значно меншою мірою. Але й за таких умов, критик Т.Трофименко прокоментувала цей прийом наступним чином: «Не менш «стремительным домкратом» падають вірші, безсистемно натикані в тексті. <...> Вірші, вочевидь, також мають свідчити про глибокі філософські прозріння сестер Черніньких». Це критика — без найменшого натяку на об'єктивність і, поготів, без бажання збагнути задум письменниць та їх індивідуальні стильові й стилістичні особливості. А щодо віршів, то це, звісно, не зовсім вірші, відтак їх не варто й оцінювати поза цим романом. І це навіть попри те, що значну з них частину письменниці запакували до своєї поетичної збірки «Колись давно, як ще дерева говорили...». *Не будучи власне віршами*, вони тим не менше, свою роль й призначення утаємничених поведирів розділами роману виконують бездоганно. Вони ж, значною мірою, є призвідцями навіювання читацького настрою в процесі взаємнення з сюжетними перипетіями твору. Але це тільки у випадку тих читачів, які мають звичку уважно вчитуватись навіть у такі, дещо маргінальні, частини загального змісту твору. Втім, іноді псує від них враження деяка мовна неохайність, хоча водночас варто при цьому розуміти, що в

цих нібито віршах має місце активна стилізація під львівську говірку кінця 1930-х років. Подібне завдання письменниць виглядає не таким уже й елементарним, тож констатую, що вони з ним, усе-таки, дали собі раду. І ці вірші-інтермедії, вірші-анотації — в'яжуть дві віддалені епохи та налаштовують читача на розуміння подій у дзеркалі метафізики, у потці нескінченности боротьби добра зі злом. Власне, як такої, боротьби добра зі злом у цьому творі немає, зло всемогутне і при цьому його пожирає ще більше або ж *абсолютне* зло. Принаймні так розкладено романний пасьянс: жінки-повії та їх клієнти (які стимулюють розпусту й гріх, щедро оплачуючи сексуальні послуги й моделюючи, таким чином, цей «ринок») будуть знищені комуністами, якими керує сам Сатана. В наші дні первинні капітали, як от у випадку Назара Слободи, є повністю кримінального походження. Назаром займається, знов-таки, Сатана і забере до себе. Цей же Сатана наприкінці твору опікується високопоставленим політиком. По суті, Сатана не зачепив у романній історії жодної праведної людини, — всі постраждали тією чи іншою мірою встигли виказати йому прихильність власними, цілком усвідомленими вчинками, — починаючи від міркувань Марисі про жіночі потреби в розпусті, й завершуючи нестримним бажанням Назара відібрати привабливе майно (великий торговельний комплекс, який ще тільки будується) у його ж таки «колеги» Рустама Галієва. Замовляючи бажання, пов'язане з блискавичним збільшенням капіталу, Назар високо підкинув свій власний хрест, спрямовуючи його до сміттевої урни. Як на мене, письменниці достатньо переконливі у створенні образу Назара, хоча і навряд чи можна трактувати роман психологічним, або ж таким, що присвячений дослідженню людської психіки. Роман радше дещо умовно-схематичний і показує на обмеженій кількості персонажів, як гріх подібно до ненаситної ерозії роз'їдає духовну структуру людини, яка, як відомо, безпосередньо пов'язана з Богом. Але не дрімає і Сатана, мета якого відлучити людину від Бога. Ось про це, власне, і говорять сестри Чернінькі, обравши на позір всього-на-всього

розважальний жанр, а відтак, уможливлуючи розгортання у ньому надзвичайно складної та серйозної теми *боротьби за людину в планетарних масштабах*.

На окрему увагу заслуговують надзвичайно вагомі для задуму письменниць, такі собі прогнозовані інсталяції-мораліте, які апелюють до свідомости передовсім сучасної, морально «зацофаної» людини, та закликають її повернутись обличчям до життя спокійного, повільного, більш осмисленого, а можливо, і більш автентичного, себто праведного. В ідеалі, звичайно, — до християнського життя. Насправді, нічого складного навзаєм не вимагається, — просто віддихатись, згадати, що ти людина у світі людей; помолитись, можливо, якщо випадає нагода опинитися біля урочистого християнського храму: «Поведінка Василини не була чимось дивним. Вона просто не вписувалась у теперішній світ. Але ким прийняті такі правила, які не сприймають справжнього автентичного погляду на життя? Правила, яких насправді немає... У наш час у суспільстві вщент порушена єдність свідомості. Впевнено крокує неадекватність політики та моралі. А мораль стала солодко-квасною, з гірким післясмаком. Загальноприйняті норми поведінки розмилися, викривилися духовні і культурні важелі. З'явилась тріщина, гірська впадина. Первинність душі поросла густим павутинням та вкрилась безкраїм нашарком пожовклих газет, на шпальтах котрих вже розчинилась інформація. Духовну ініціацію стягнула поперек горла металева шворка інфантильності, часом тамуючи подих до задухи. І лишень примарні кажани в шкіряних куртках вигукують на мітингах про повернення нації до гурту. Та наростання неформальних об'єднань, у яких домінує лишень культ сили, не поверне нас обличчям до святого лику на престолі. Координати вже давно загублені. І лишень у забитих місцях, у глухих містечках або високо в горах може зберігатися водограй крижаних та кристально чистих емоцій без подвійного дна, без глибинних течій, а лишень з бажанням відкриватися перед людьми, як бутон на світанку. І тому навряд чи пихатий міський житель зміг би так безпосередньо вклонитися величі,

забути про темп дня і розчинитись у наївній дитячій молитві. Так, ніхто би не засудив цієї простої жінки, та мало хто б її і підтримав...». Як не дивно ці роздуми авторок про глибину падіння сучасної людини в ХХ, а потім і в ХХІ століттях, і про несправедливе облаштування сучасного світу (по суті, йдеться про безпрецедентний концепт «часу убивць», який повністю заповонив минуле століття з його двома світовими війнами та численними геноцидами і впевнено простягнув свої отруйно-небезпечні щупальці-метастази в століття теперішнє) не викликають жодного читацького усміху. Бо немає жодних підстав для веселощів — навіть напередодні Різдва, навіть у день Водохреща (на хронотоп основних романних подій, — як у 1940-му році, так і в наші дні, — варто звернути окрему увагу: якщо щось подібне може відбуватися в *такі дні*, то що вже чекати від днів, які іменують буднями?!).

Або ще один приклад такого моралізування. Водночас, на жаль, у цьому невеличкому уривку можна побачити одразу кілька прикладів вражаючої мовної недбалости з боку письменниць, якій особисто я не бачу якихось пояснень і щонайменших виправдань: «Часто зустрічаються у наш час люди, *затравлені* (зацьковані? — типовий, до речі, приклад мовної неохайности в цьому романі, яку чомусь не поправив літературний редактор. — *О.С.*) темпом життя, наче дикі звірі. Вони мимоволі втрачають цінності, які колись давно передала їм мати з теплим молоком. Гладка ніжна шкіра обростає вовчим хутром, добрий людяний погляд замінює насторожено примружена маска, а привітна посмішка еволюціонує у звірячий оскал з *капаючою* (?! — *О.С.*) на матінку-землю голодною слиною... А серце?... Серце перетворюється на спотворений рудимент, воно б'ється та не дає душі тепла. Оговтайтесь, людо-вовки! Зніміть розцяцьковані діамантами звірячі шкури! Та марно закликати до повернення. Для них це не буде спасінням, радше — ганебним атавізмом. Тому ці істоти з гордістю носять свої пророшені *копчики* (?! — *О.С.*). І в кого довший хвіст — у того більше авто, щоб раптом не прищемити його дверцятами. У грудях таких людей селиться маленький кар-

лик. Це спотворене та дуже зле створіннячко оберігає свого людо-звіра, наче альпійський троль — золото. Воно змашує усі гвинтики напівсерця, підливає *масло* (можливо, олію? — *О.С.*) до полум'я душі та вміло підбадьорює в момент скрути. Але рідко кому вдавалося вигнати вузластого троля після його остаточного заселення. Бо він швидше затягне «господаря» у прірву загибелі, аніж дасть вилізти на поверхню».

А от інший приклад, де моральні розмисли письменниць пов'язані з конкретним типом людей-хижаків, власне, присвячені кримінальним злочинцям, для яких не існує нічого, жодних інших чеснот, окрім грошей: «Азарт заповнив душі гравців. Пригнічені ефемерні істоти розпрямилися в затінку сумління і з неприхованим інтересом відбивалися у зіницях очей гравців. Душі, хворі на проказу. Ця скорбна хвороба, ця лінива смерть роз'їдала їх зі середини та не видавала жодних зовнішніх фізичних ознак. Тіло перетворилося на пересувний лепрозорій. Можливо, художник Поль Гоген, чи шотландський король Роберт I були значно щасливіші хворі, бо хвороба їхня звалася просто лепра. У них гнило та розпадалося за життя тіло, душі ж — очищалися у монастирських шпиталях-лепрозоріях. Тріо гравців, що розважалося на вулиці Замарстинівській, мало зворотню, але значно глибшу хворобу. У них гнила та розкладалася за життя душа, що відлежувалася, як хворий проказою, у затінку сумління. Невтомний карлик доглядав за нею із відданістю бергенського монаха, тримав у суворому карантині від очищення та щодня проповідував вовчі постулати». До характеристики внутрішнього світу Назара та двох його приятелів-картярів якнайкраще підійдуть рядки з поезії сестер Черніньких «Застигли почуття, як вариво свинне...»:

Бо на душі, у серці лиш одне —
Потерті дні без зоряного неба.
А на чолі лиш тінь безпечності та смертного гріха,
До самознищення, до безкінечності планет.
І вбивчий стукіт в скронях з часом затиха,
Тепер там гулкість пустоти та дзвякання монет.

У цьому романі все обійшлося без прикрих наслідків лише для тварин — для гіацинтового ари, неабиякого довгожителя цієї моторошної романної історії, та безіменного kota, що з помешкання на вулиці Стефаніка перекочував із волі своєї хазяйки до вілли в Стрийському парку, а потім уже самотужки повернувся назад на Стефаніка. Папуга в романі стверджує спадкоємність і пам'ять, він носій колишнього й теперішнього жаху своїх господарів. Він вижив у січні 1940-го року, якимось дивом урятувався з пожежі, що мала місце вже в наші дні. Він, як свідок, без якого в романі не була б зрозумілою історія вілли «Райські пташки». Чому саме папуга? Тому, що він відповідає задуму письменниць і тому навантаженню, яке має взяти на себе *ще хтось*, крім людей. Ось, приміром, як у романі «Лансароте» подає папугу Мішель Уельбек: «У клітці сидів папуга і дивився на світ круглими хижими очима. Він був величезний — зрештою, я чув, що папуги іноді доживають до сімдесяти або навіть до вісімдесяти років і ростуть упродовж усього життя; деякі з них сягають метрової довжини. На щастя, в цей час їх уражає інфекційна хвороба з летальним наслідком. Я оминув клітку й заглибився в засаджену кущами алею, як раптом почув за спиною: «Ти дурень! Ти дурень!» Я повернувся: так, це був папуга, наразі він верещав: «Дуррень! Дуррень!», не зупиняючись, зі зростаючим збудженням. Я ненавиджу птахів, і зазвичай вони ставляться до мене так само; якщо, звісно, папугу можна вважати птахом». Отже, по-перше, великі папуги живуть доволі тривалий термін. По-друге, папуга (не лише у цьому романі сестер Черніньких) виконує роль прихованої камери, що фіксує почутий текст і здатний пізніше його відтворити у будь-який мент. Це саме він, папуга Пунцель, повідомив новій господині Дарці про те, що сталось колись на віллі, запам'ятавши та відтворивши крик відчаю забитого червоними садистами хлопця Ярчика: «Гівулт, рятуйте!». І, по-третє, за влучним спостереженням М.Уельбека, папуги — ніби й не зовсім птахи. Принаймні через їх здатність запам'ятовувати й відтворювати мову людей. Кіт так само виконав свою роль, виступив-

ши на відміну від папуги, контактером із небезпечним по- тойбічним світом. Потрапивши вперше на віллу, він подавав своїй господині виразні сигнали про небезпеку, але вона не годна їх зрозуміти. Тим гірше для неї. А кіт, треба думати, так і не зміг примиритися з «напівлегітимними» мешканцями вілли: «Кіт тим часом продовжував дуже дивно поводитися. Хутро встало у нього дибки, хвіст піднявся догори, наче тру- ба. Спочатку тварина застигла на місці, вдивляючись у якусь йому одному видиму точку. Потім зашипів і позадкував. Че- рез хвилину зупинився й став протяжно м'явчати. І від цього м'явчання неприємний холод пробігся усім тілом Дарини...». Чому в романі пощастило уникнути можливих нещасть саме тваринам, папузі й коту? Мабуть, тому що вони не грішать і не мають за душею злочинів явних чи глибоко схованих. *Їх немає за що карати*, Сатані вони не цікаві, бо є ідеальни- ми божими створіннями, не маючи звички або й самої такої можливості — грішити усвідомлено та з рецидивами.

Є деякі зауваження до мови сестер Чернінських. Хоча б і оце, — і не російське, і не українське «м'явчати, м'явчання», — напевно, у цих випадках письменниці мали вживати єдино можливі українські лексеми: «нявчати, нявчання». Загалом, стилізації під стару львівську мову першої половини ХХ сто- ліття виглядають незле і нібито доречно, але читачеві з цим аспектом твору доводиться попрацювати. Для декого це буде непросто — попри навіть словничок старожитніх та жаргон- них лексем, який додається наприкінці книги. Тож дореч- ність мовної стилізації виглядає дещо сумнівною, хоча одно- значно її заперечувати я не беруся; над цим ще треба поду- мати. Стилізація привносить колорит і навіть сам дух епохи, але можна було спробувати передати специфіку віддалених часів у який-небудь інший спосіб. Зрештою, стилізацією на- вантажені передовсім згадувані вірші, якими густо засіяно цей роман. В одному випадку маємо доволі ризикований вірш, який фальшиві моралісти можуть потрактувати навіть як *тяжко еротичний*, що переходить наприкінці в цілком по- рнографічний. Єдине сподівання на те, що не всі спроможні зрозуміти текст:

Цьомай, любко, мене, цьомай...
Коло мене сypай...
Циці мої випинають...
Пиптики набухли...
Я до тебе притулюся...
Люблю карамболі...
Як на спинку завалюся...
Цюхрай мою льолю...

До речі, Анрі Пуанкаре, шанована у своєму часі й цілком достойна людина, колись сказав, анітрохи не озираючись на цензуру та будь-які інші комісії із захисту суспільної моралі: «Дорослому потрібна порнографія, як дитині потрібні казки». Чи був він при цьому чемним, не знаю, але, підозрюю, що він був максимально відвертим. І цього, як на мене, достатньо, аби не ховати голову в пісок, а дивитись проблемі чесно у вічі. У світі дорослих свої забави, й нема на це ради. І останнє, в продовження думки про дорослість цього твору: роман «Вілла “Райські пташки”», як на мене, виглядає цілкомовито кінематографічним. Більш того, він представляє собою вже заледве не готовий сценарій (якщо не брати до уваги специфічні прикмети-елементи сценарного жанру, які фахівцям буде зовсім не складно додати). Легкість, із якою можна екранізувати цей твір, полягає ще й у незначній кількості персонажів, а також у відсутності масових і витратних, у сенсі піротехніки, сцен. Навіть реальна сцена пожежі на віллі може бути легко замінена документальними кадрами будь-якої іншої пожежі, взятими з хронік надзвичайних подій в Україні або й поза нею. Шкода, якщо не знайдеться людини, яка б інвестувала в таке кіно якусь кількість грошей. Ясно, що це має бути *українське* кіно.

А завершити-підсумувати цей помітно інфернальний, але водночас і цілком реалістично-згубний романний спектакль від сестер Чернінських, я хочу цитатою з четвертого розділу поеми Томаса С. Еліота «Порожні люди» у перекладі Івана Андрусяка та Катерини Борисенко. Можна, зрештою,

ще довго говорити про порушені письменницями проблеми, що виразно вглибають у нескінченну й безрадісну метафізику, але переконливіше, притомніше та ляконічніше за поета, не скажеш:

Очей тут немає
Ні, очей тут немає
У цій видоліні гаснучих зір
У цій порожній видоліні
Серед виламків наших утрачених царств.

У цім найостаннішому місці зустрічі
Ми зберемося разом
Зберемося мовчки
Наперед ріки розбухлої
Сліпці, доки
Вернуться очі
Як вічна зоря
Стопелюсна троянда
Присмеркового Царства смерті
Єдина надія
Нікчемних людей.

5 грудня 2011 р.

АПОЛОГІЯ ЖИТТЯ, АПОЛОГІЯ СТРАЖДАННЯ

Процюк С. Аналіз крові. — К.: Грані-Т, 2010. — 144 с.

(Серія De profundis)

Він зауважив, ніхто нікого нічому не вчить,
спочатку в кожного студента скальпель затуплений,
а потім у кожного студента скальпель гострий
і ніхто нікого нічому не вчив...

Гертруда Стейн

Невмирущість деяких концептологій залежить виключно від нас, теперішніх, а не від авторів колись модних і авторитетних ідей, осянянь і знахідок. Історичний час є лінійним, і це зрозуміло; приміром, час австрійського клоуна, лікаря З.Фройда, з його всім відомою кушеткою, на якій не буває цілковито здорових людей. Але є ще дискретний екзистенційний час; наприклад, час Степана Процюка, поета й прозаїка, есеїста й затятого прихильника психоаналітичних практик. Як не дивно, після короткої моди на Фройда в 90-х роках, на сьогодні його прихильників годі шукати в актуальному українському просторі чи, поготів, пошукавши, знайти. Натомість, Степан Процюк демонструє на диво активне зацікавлення психоаналізом (не конче, звісно, Фройдом, а радше його невдячними учнями та послідовниками (від Карен Горні, мабуть, починаючи), що якимось дотягнули до нашого часу суцільного супермаркету, деякі полиці якого об'єктивно корелюють із проблематикою віденських наперсників початку ХХ століття).

Бо в чому, на правду, ховається суть? Балянси і противаги, добра стара надійна наука фізика — хай навіть і в межах колишньої радянської шкільної програми — це те, чого нам гостро сьогодні бракує. Від чогось аж надто вагомого ми відмовились безболісно й просто, довірившись досвіду при-

вабливих еврофасадів, не збагнувши вчасно найголовнішого, — не можна відмовитись від минулого не наразивши водночас на ризики власне майбутнє. Степан Процюк у інтродукції до своїх есеїв, чесно й наперед зізнається: «У цій книзі практично немає відповідей. Або їх мало й вони односторонні. Але є багато запитань». Ставити питання — заняття не менш складне, ніж давати відповіді й пропонувати рецепти. Центральною темою книги є роздуми про Порожнечу. Йдеться не конче про смерть та ймовірне тривання опісля неї. Декого порожнеча наздоганяє ще за життя й надійно обплутує своїми слизькими обіймами. Цей стан не може бути перманентним, людська психіка не здатна аж надто тривало опиратися цим речам, але стан цей відомий більшості з нас, має рацію лікар С.Процюк, тож про нього є сенс говорити й, відтак, — шукати шляхи порятунку: «Порожнеча — це застиглість і відмирання, а кров — життя, нехай часом ущербне, часто нестерпне, але завжди прекрасне. Ставити запитання — це одна із можливих форм аналізу крові й способів по-людськи гідно зустріти прихід уже згадуваної порожнечі».

Один із найбільших за обсягом есеїв присвячений саме цій проблематиці й має назву «Наодинці з порожнечею». Хороша, мабуть, назва. Хоча цей есей можна було би назвати й інакше — «Перед самотнім дзеркалом» або «Сходи, що провадять униз»; суть означеної проблеми цілком зрозуміла. Загалом, С.Процюк навіть не думає приховувати, що його міркування скеровані передовсім на його приватну людську ситуацію й мають призначення конкретно-терапевтичне. З іншого боку, його особистий варіант *боротьби з порожнечею* може бути цікавий або й корисний і для інших людей. Люди бо дуже подібні поміж собою, особливо — люди доби глобалізації. Всім катастрофічно бракує тепла й порозуміння в соціумі й навіть із самим собою. Про всі ці речі й говорить письменник, демонструючи відвертість особливого типу, даючи поживу різного кшталту пародистам і пересмішникам: «Я, буває, боюся темряви чи відчинених — нарзтвір! — дверей (можливо, тому що малим надто любив розкритість, про-

стір, світлий вітер у світлих кімнатах вигаданих мною казкових палаців), несподіваних телефонних дзвінків із поганими новинами, старіння та сивини у волоссі. Проте найдужче боюся самотності. Ізоляції. Можливості опинитися віч-на-віч із Нічим. Власне через це така розмова має сенс». В іншому місці письменник міркує про дискомфорт у спілкуванні з людьми, які мають схильність ним користатися: «Я, на жаль, мав у своєму житті кілька випадків, коли деякі — загалом, непогані — люди інтуїтивно відчуваючи мою прихильність і повагу до будь-якого штибу літературного хисту (а можливо, і мій надмірний потяг до теплих людських стосунків), починали паразитувати на моїх скромних можливостях їхньої підтримки. Я це переважно завжди бачив і розумів, не подаючи вигляду. Але до пори жбанок воду носить...». Анатолій Дністровий у власній книзі есеїв «Письмо з околиці» (2010) називає таких людей *хижаками* й короткою нотаткою «Приватне десятиліття і хижаки» завершує цілу книгу, ставлячи саме цим мікросюжетом вагому коду, в якій повідомляє про власне *звільнення*, розпочавши сюжет із гіркуватого зізнання: «Чомусь мені здається, що я жив і живу зовсім не так». Цікаве співпадіння, як на мене, й більш, ніж просто цікавий, письменницький самоаналіз. Головне, аби наслідком аналізу ставало звільнення. Звільнення й здобуття внутрішнього комфорту. Адже «порожнеча починається там, де закрадається сумнів. Він швидко виконує свою роботу. Можна сумніватися навіть у коханні». З іншого боку, як свідчить С.Процюк, «коли вибирати між ілюзіями і тверезістю, то вже ліпше ілюзії». От і спробуйте зрозуміти письменника, який добровільно та усвідомлено піддався психоаналізу: «Невроз — це завжди театр із присмаком трагедії, тільки на кону не маски, а люди. Зрештою, невротик не винен у нахилові до театральності, яка спустошує і знесилює його і є одним із способів так званого невротичного захисту... <...> Зрештою, фахівці знають: людині не можна руйнувати так звані невротичні захисти, коли нічого не дається взамін. Вважаю, що більшості ліпше жити під магічною попоною якихось ілюзій, ніж без них. Людина

не може витримати — око в око! — льодового погляду космічної порожнечі».

Чесно кажучи, подібні зізнання письменника мені дуже близькі й зрозумілі. Починаючи з телефонних дзвінків, які я маю звичку ігнорувати, не чекаючи від них нічого хорошого. Але це дрібниці в порівнянні з тим, що мені ще в ранньому дитинстві відкрився страх перед сумною перспективою, якої неможливо уникнути. Це перспектива переходу в посмертне *ніщо* і подальше перебування в *ніде*. Страшною насправді є не сама смерть, бо вона об'єктивна в силу нашої матеріальної білкової життєвої організації, а все об'єктивне схиляє не так до страху, як до розуміння й відповідного ставлення — з розумінням. Страшною є екзистенційна завершеність, вичерпаність або ж екзистенційне переривання процесу нашого тривання, який є духовним. А, можливо, й немає наглого переривання екзистенції, й нам немає чого боятись. Можливо, духовне тривання є безкінечним і тоді все гаразд. Але ми цього не можемо знати *напевне*, й навіть заяви екстрасенсів із цього приводу навряд чи спроможні всерйоз заспокоїти. Усвідомлена екзистенція, що прив'язана до певної форми-оболонки, таки втрачає свої конфігурації, які умовно називаємо людським життям. І це вже достатній привід для песимізму. Навіть, якщо ми повернемося, доведеться знову набувати досвіду, знань, витрачаючи дорогоцінний час, проходячи ті самі етапи народження, зростання, старіння, смерті... Шкода певної недосконалости людської природи — попри її видиму й подиву гідну досконалість у сенсі біологічної організації. Людське життя видається аж надто коротким, крихким і печальним. Й на це вже немає ради, окрім замирення із такими правилами гри, встановленими, звісно, не нами. «Бо всі ми намагаємося схватись від жаху того питання, на яке ніколи не буде оптимістичної відповіді, — говорить С.Процюк. — Напевне тому мою прозу деякі читачі чи критики називають песимістичною або сумною, — бо я не маю сили ховатися від цих питань за клоунаду випадкового сюжетного фарсу чи блазенський сміх анекдоту...». Як на мене, то дуже добре, що

маємо письменників, які уявляють собі джерела, масштаби й наслідки світового песимізму й не намагаються пресувати читача істеричними веселощами. Суто онтологічно, людина — істота сумна. І це, як на мене, — цілком нормально. Так створено світ, і не нам підважувати його справедливості, доцільності тощо. Щастя людини в тому, що вона спроможна страждати й відновлюватись, плакати й знову радіти. Щастя людини походить із того ж джерела, з якого походить її печаль, — із усвідомлення саме такої моделі буття, до якої ми нині вписані. А радіти чи переважно сумувати, — кожен обирає для себе сам. Зауважу лишень, що найулюбленіші пісні української нації — всі є сумними. Як на мене, це в жодному разі не свідчить про певну *нещасливу програму для певної нації*. Це може натякати хіба що на глибокі й пріоритетні духовні засновки нації. Чи слід цьому фактові окремо радіти чи, знов-таки, опиратися, змушуючи себе бути на позір, тобто на продаж, — усміхненими й щасливими? Варто приймати *себе і своє* такими, якими ми є вже не першу тисячу років. Варто відкрити *себе в собі* й не мавпувати успішні й щасливі нації, варто лишень дорости до своєї великості — історичної та внутрішньо-інтимно-особистісної — й жити своїм унікальним життям рівно стільки, скільки того побажає Бог.

У есеї «Наодинці з порожнечою» є цікавий епізод. Автор розповідає, як у цілковитій самоті ознайомився з книгою «Письменник і самогубство», після чого почувся морально доволі зле й навіть не зміг заснути вночі. З цього некомфортного стану його вивела «чиясь п'яна пісня», йому стало легше, «настільки, що навіть зумів заснути». Та українська пісня була не з числа веселих. І саме та пісня повернула автора на рейки буття-тут, бо книгою, яку прочитав у повній самотності, він виразно торкнувся буття-там; можливо, й не гіршого за буття-тут, але передчасного для розуміння й емоцій живої людини, в якій ще вистачає часу і справ у нашій системі координат. Тож *не читайте перед сном про самогубців*, — С.Процюк уже спробував, і нічого хорошого з того не вийшло.

Рефлектуючи про лабіринти людської душі, письменник висловлює настільки ж суб'єктивні, наскільки й загально,

сказати б, прийнятні міркування. Природньо, що він виходить на *тему письменника*. Якій вже давно було приділено спеціальний окремих роман «Жертвопринесення». Хоча, його короткі характеристики часом особисто в мене викликають деякий спротив, бо людина занадто складна; вона складна, зокрема, й на кушетці психоаналітика: «Можна, до речі, бути письменником, як той же Корнійчук, зробивши зі свого заняття ідеологічний бізнес. Для цього треба було не так уже і багато: написати у «Платоні Кречеті» під час національного голодомору про «мільйони сонячних днів». Тичина теж сотворив подібне у «Партія веде». Але його підсвідомо мордувала брехня. <...> Микола Бажан теж витворив сталінську класику — «Людина стоїть в зореноснім Кремлі у сірій військовій шинелі», — але я не уявляю його якимось функціонером за, так би іронічно мовити, покликом серця. Йому, як і Тичині, Яновському чи Довженку, лише трагічно не поталанило із часом народження...». Принагідно хочу спитати в письменника: а чи поталанило з часом народження Улянові, який перед заранньою смертю устиг зіткнутися з новітньою цензурою? Й проблема полягає навіть не у цензурі, а в тому *механічному ісові*, що має честь репрезентувати новітню добу супермаркетів і менеджерів-убивць, ім'я яким легіон. Герасим Люка, поет-сюрреаліст, наклав на себе руки в сучасному Парижі, стрибнувши в Сену й лишивши прощальну записку-протест, — він всього-на-всього відмовився жити у світі, в якому більше немає місця для поезії. То що робили б у нашому часі Тичина й Бажан, яке кіно знімали б сьогодні в Одесі Яновський і Довженко? Що могла б освятити своєю присутністю теперішня Іта Пензо? Все вже позаду, ми присутні в останньому (sic!) акті масштабної кризи духовності. Сьогодні все — не лише продається, але, здається, — уже й купується... Під ноги банкірів лягають останні з людських бастионів — наші тремкі сподівання й надії.

А ще С.Процюк повідомляє читачеві, *чому* він понад десять років тому покинув писати вірші. Й додає принагідні міркування стосовно майбутньої подібної ж долі для ху-

дожньої прози. Це, в разі чого. Я схильний вірити авторові, хоча відчуваю й деяку недовомовленість, — чи то артистичного кшталту, чи навіть цілком невротичного, — треба над цим ще подумати... Цікавим є есей, що має назву «Нарцисизм і страждання»; можливо, він є найвагомим у цій книзі. Принаймні, для мене. Автор звертається до праці американки Лін Ковен «Мазохізм» і висловлює свої міркування, не позбавлені сенсу і цікавості для ширшого загалу: «У цій праці мазохізм подається як несвідома спроба відновити спровофану сакральність. У пошуках болю людина може пізнати інші виміри буття». Не будучи фахівцем із психоаналізу, але *будучи однозначно причетним* до вивчення цієї проблематики, можу лише коротко зауважити: біль не треба окремо та спеціально розшукувати — адже він розчинений у нашому соціумі, його варто лишень зауважувати і — шанувати. Можливо, навіть — культивувати як окрему незайву практику задля збільшення суто людського компоненту в сучасній людині. Бо лише через біль відкриваються, — знов-таки, — цілком специфічні чакри, які дозволяють інакше бачити й відчувати цей доволі зужитий (збаналізований) світ і людину в світі, — людину без минулого та майбутнього: «Нині всюди пропагується культ насолоди і гедоністична візія світосприйняття: життя, мовляв, дається лише раз». Додам принагідно: таке пропагується не тільки сьогодні, людству таке вже було відомо. Але кожного разу періоди виняткового розбещення закінчувалися суттєвими порціями болю. Теперішня ситуація представляється мені катастрофічною з інших причин. Живемо у перепакаліптічні часи в тому сенсі, що нечуваною є подвійна мораль і відсутність принципу. Живемо в часи *розширення простору боротьби*, як написав Мішель Уельбек. І в цьому найбільша проблема постмодерністичної людини. Може статися так, що демаркаційна лінія неповернення вже позаду. А попереду — темінь, і виключно темінь. Тобто час без найменшого права на сповідь і покаяння. Чорний гумор доби виявляється в тому, що люди забули, що можна бути серйозними, щирими, справжніми. Що можна бути не клоунами. Що можна не бути клоунами. От, у чому біда і жах недалеких прийдешніх днів.

Міркуючи про моду на молодість, С.Процюк, на жаль, зовсім випустив зі свого овиду роман М.Уельбека «Розширення простору боротьби», та й не лише цей роман, присвячений саме цій проблематиці, але й увесь *дискурс Уельбека*, а в його приватному світі ця проблема обертається, судячи з усього, ледве не у режимі реверсу. В тому сенсі, що про що б не починав говорити Уельбек, він завше говорить про ті неможливі умови, в яких опинилась сучасна людина. Ця сучасна людина, за Уельбеком, не має жодного шансу, якщо терміново не визнає сакральність таких понять, як «добро» і «зло». Без урахування вже артикульованого Уельбеком, не можна говорити про цю проблематику, не наражаючись на певну провінційність. Серйозну проблему (актуальну не лише для письменників) зачіпає письменник у есеї «Заздрість і солідарність», але, на жаль, тотально уникає конкретики, уникає прізвищ, фактів і подій, чим радикально применшує вартість такої сутньої розмови. Втім, маємо досить політкоректний час, я прекрасно це розумію. Час, розмитий і розтягнутий на медійні квазіцитати, за якими зазвичай нічого немає суттєвого. А якщо навіть є, то не всім відкривається, і це — навіть попри паноптикум сучасного медійного простору. Що ж до Процюка, то від нього насправду жадаєш більшого, — наприклад, живого голосу ченця-єзуїта, а не фонограми короткочасної поп-зірки. Але я переконаний, — те, чого б мені так баглося хотілося від письменника вже сьогодні, невдовзі буде реальністю, але не все одразу, тут і тепер. У книзі вистачає й інших цікавих розмислів у дрібніших за обсягом, але не за проблематикою, есеях. Наприклад, роздуми про Тараса Шевченка і наші фальшиві з ним стосунки; про індивідуальне для кожного наближення до смерті; про індивідуальний людський волюнтаризм і своєрідні переступи; про відмову від невротичних «ритуалів» у вигляді кави, сигарет і алкоголю...

І, насамкінець, трохи утопії від С.Процюка: «... Усі наші письменники, незалежно від віку чи напрямків, професійних успіхів або невдач, збираються у якомусь селі чи місті. Відбувається перший з'їзд імені Української Літературної Солідарності. Там Пашковський тисне руку Андруховичу, а

той запрошує на каву Забужко. Всі співчутливо ставляться до власного життєвого вибору, сміються і радіють. І в сміхові над власними, приховуваними чи не дуже, проблемами народжується потужний вулкан нової творчої енергії. А там уже й до Нобеля недалеко...». Чи потрібно це коментувати? Кожна українська людина відчула від цього абзацу мороз, що продерся шкірою, лишаючи незабутні тремкі відчуття. Що нам до того Нобеля, якщо Пашковський реально потисне руку Андруховичу, а я, наприклад, повірю нарешті у реальне існування Любка Дереша, або запрошу на каву зовсім мені не цікаву Тетяну Трофименко з електронного ресурсу ЛітАкцент?.. На цьому *утопічному* етапі розвитку національної культури Нобель уже буде неактуальний. *Актуальною буде виключно наша соборна національна культура.* Заради якої всі разом маємо відчуті і радість, і біль, і єднання. Попри те, що подібна візія є однозначно утопічною та нездійсненною.

Хочу сказати наприкінці наступне: в теперішній час трансплентованого капіталізму в нашому суспільстві не так вже й багато великих і достойних людей. Одним із таких є Степан Процюк. Як не парадоксально, саме ця невеличка збірочка принагідних есеїв дозволяє це зрозуміти значно більшою мірою, ніж деякі з романів письменника. Попри те, що на створення романів він поклав значно більше часових та енергетичних зусиль, це всім зрозуміло, зокрема, й мені. Чому так стається? Думаю, відповідь полягає в тому, що в есеях Процюка значно більше автобіографічної складової, *особистісної інтимної екстремі*, дошкульних зізнань і плачів, хоча їх не бракує і в романах також. У есеях майже зовсім відсутня маска, і читач спроможний це оцінити. Остання на сьогодні проблема письменника — це його фірмові недомовленості, умовчання, алегорії й інша *езопова мова*, якої слід позбуватися, якщо він має бажання говорити зі своїм читачем по-дорослому, минаючи рівень медійних симулякрів, натомість, — перебираючи на себе ледве не сакральні функції середньовічної проповіді...

червень 2011 р.

ПЕРЕД САМОТНІМ ДЗЕРКАЛОМ

Степан Процюк. *Тіні з'являються на світанку:*

Есеїстика. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. — 216 с.

Завдяки специфіці сучасної доби
вияви любови сьогодні практично
зведені до нуля. Але ідеал
любови залишається незмінним.
Перебуваючи, як і кожний ідеал,
поза часом, він не здатний ані
змінитися, ані зникнути.

Мішель Уельбек. «Залишатись живим»

Степан Процюк знову приходить до читача із книгою есеїв. Значною мірою вона складається з текстів, написаних свого часу для газетної колонки у льокальному топі Івано-Франківська. Натомість, більші за обсягом і вагоміші за змістом твори друкувалися у всеукраїнських журналах і газетах, тож переважно, є вже відомими *уважному* читачеві. Я давно вже помітив і для себе відзначив (на прикладах есеїв Є.Барана, В.Махна, Ю.Андруховича, І.Андрусика, А.Дністрового, К.Москальця та інших авторів), що есеї значно цікавіше сприймаються в складі концептуально впорядкованої збірки. У такому вигляді вони зазвичай додають у семантичних обертонах, ніби «підіграючи» один одному й витворюючи цікаві й пишні інтелектуально-почуттєві ансамблі. Актуальним, як на мене, є цей нюанс і для збірки есеїв С.Процюка «Тіні з'являються на світанку».

Нова книга є чітко структурована за п'ятьма розділами. Перший розділ представляє твори глибоко інтимні для автора й, відповідно, вагомі або найвагоміші. Вони ж є і найбільшими за обсягом, вибираючи більше половини сторінок усієї книги. Це такі твори, як «Тіні з'являються на світанку», «Страх смерті», «У передпокоях Лабіринту», «Тричі викона-

еш, тричі засумніваєшся»... В цьому ж розділі артикульовані та осмислені основні концепти всієї книги. А один із найвагоміших концептів, як на моє прочитання, є *страх*. За законом будь-якої притомности (*діалектики*), цей полюс має врівноважуватись рівнозначним, тобто не менш вагомим, концептом. І, як на мене, його насправду не складно побачити та відчутти; у цьому випадку можна говорити про усвідомлену *покору* та *смирненість*. Зі смиренністю в сучасному світі справи не такі вже й прості. Ліберально-демократичні цінності відсунули на маргінеси поодиноких аристократів духу, а натомість активно популяризують типову *людину з натовпу*, сірятину і посередність, яка щиро вважає, що здатна схопити бога за бороду. Втім, лише справжній природній талант і людина в усіх сенсах самодостатня, спроможна заявити, подібно до Чеслава Мілоша, про себе наступне: «Звідки походить моє смирення? А звідти, що я засідаю за виписування знаків на папері в надії щось висловити, я вмю займатися цим цілі дні, але коли поставлю крапку, то бачу, що не висловив нічого». І це анітрохи не кокетування, це чітке усвідомлення реальних обширів пороженчі, боротись супроти якої тяжко, але необхідно.

Вже у першому есеї «Тіні з'являються на світанку» йдеться про страх, чи пак, *невроз безсенсовости*. Автор міркує про різні його формати, першопричини і наслідки боротьби з цим найбільш неприємним для людини відчуттям. Звертаючи увагу й на майже екзотичні його форми: «Невроз безсенсовости часто причаений у трудоголізмі, яким людина хоче захиститися від жаху залишитися наодинці із собою. Адже стосунки віч-на-віч із собою часто нестерпні для обтяжених гармонійними дисбалансами. Комппульсивний секс, кожен приватний донжуанізм чи мессалінізм, є, як на мене, також поверхневою захисною реакцією, потребою заповнення часу». Не забуваючи й про ситуації, в яких людина ніби як вимушено втрачає означений сенс життя: «Є люди, у яких життєві обставини склалися так драматично, що відчуття часткової втрати смислу життя назвати *неврозом* не повернеться язик. Особливо посилюються такі стани після втрати

близької людини. Я пам'ятаю, як моя, нині покійна, мама казала після смерті другого немовляти-сина, що не хоче жити... Але вона ще мала мене і чоловіка, а також стареньку матір». І тут не випадково постає проблема дзеркала, яку автор зводить до нарцисизму або відчуттів, породжених усе тим же страхом людської минушости, хоча, як на мене, все набагато складніше. Навряд чи обов'язково йдеться про катастрофічне роздвоєння особистости, але — про величезну потребу провадити майже подвійне існування, виправдовуючи власну *інакшість* навіть перед собою, не говорячи вже про інших. Сіре оточення не терпить інакшість у щонайменшому вияві. Такі речі бувають актуальними передовсім у дитинстві, про що ми чуємо, зокрема, і від С.Процюка: «Я часто любив ходити до лісу, що був неподалік. Не надто заглиблюючись у хаші, я сидів, відшукуючи гармонії поміж деревами. А ще безперервно грав у футбол, а зимою — у хокей. Такі виснажливі спортивні марафони послаблювали мою рефлексивність і нахил до безсоння. Від п'ятого класу я почав носити окуляри, чим ще більше став осібним на тлі тодішніх «дружбанів», від яких всіляко намагався приховати своє інше життя: поміж книгами і зірками. У такому подвійному вимірі проходили мої отроцькі роки...».

В уявному нашому дзеркалі завше буває *інший*. Але раптом ми усвідомлюємо, що у дзеркалі зовсім нікого немає. Зрештою, невідомо, що гірше, — коли у дзеркалі інший, чи коли там, на правду, зовсім нікого немає. Продовжуючи міркування про сенс життя, автор наводить приклади як великих святих із минулих епох (Симеон-стовпник, Августин, отець Піо), так і кривавих диктаторів (Гітлер і Сталін), — об'єднавши їх на підставі різних сенсів життя, але присутністю *мети*. На жаль, у цьому контексті в автора так і не прозвучало поняття *пристрасти*, тим часом, як на мене, — воно є центральним. Безсенсовість життя не відкривється тому, кого полонила пристрасть, — в широкому розумінні. Пристрасть випалює нашу млявість і змушує бути постійно в формі. Думаю, самому Процюкові пристрасть цілком відома. Наразі вона виявляє себе в його жертвої відданості літературі, власне, певному

напрямкові літератури, спільним знаменником якої є відчитування все того ж сенсу людського існування. Подібна стратегія і робить письменника безкінечно самотнім. Точніше, він виглядає *людиною перед самотнім дзеркалом*, а наскільки він сам є самотньою людиною, — не знає, можливо, і сам. І тут йому не зарадять ані деякі співрозмовники у Фейсбуці, ані рідні та найрідніші люди. На жаль. Бо ці речі — походженням із метафізики, яка залишається поза людським розумінням. У цьому може зарадити виключно література (або мистецтво), тобто його індивідуальна творча діяльність і творчість близьких за духом його колег, яких небагато, але трохи ще є. І вся ця література поруч із ним і разом із ним — вдивляється в тьмяне самотнє дзеркало, на іншому боці якого — нікого, лише неспростовна у своїй порожнечі вічність. Думаю, Степана Процюка передовсім напружує відчуття *вимушеної* остаточної дискретності екзистенційної самоти. Можна вірити в душу, варто вірити в Бога (точніше, *не вірити, а*, за прикладом Ігоря Костецького, — бути впевненим, *знати* про Його існування), але ж це нічого не змінить і не поправить у нашій *колись* перерваній діяльності в світі людей. І це, як на мене, найбільша драма людини, яка й провокує болюче відчуття безсенсовості існування. Навіть, якщо повірити в безсмертя людської душі, дуже складно собі уявити, що ми *колись* повернемося знову у світ людей і допишемо незавершені книги або народимо ненароджених дітей. На цьому глухому перетині і виникає відчуття все тієї ж безсенсовості буття, точніше, — однієї його форми, яка й представляє собою людське життя з усіма дрібними (з погляду вічності) його проблемами.

Гординя породжує страх, а смиренність повертає таку бажану рівновагу. Напевно, такий звичний для художніх творів С.Процюка автобіографізм, у цій книзі є щедро оплачений власними емпіричними дослідженнями (не говорячи вже про нарізку кадрів із власного реального життя у теперішній інкарнації), цілою системою здобутків і втрат, невдалих спроб, помилок і не менш реальних, натомість, саторі чи пак, щасливих і своєчасних осяянь. Можливо, хоча і не факт, на-

полягати не буду, висловлю лише ряд припушень, версій і змоделью внутрішню парадигматику книги, в осерді якої, як завше, знаходиться *автор*. Автор, якому не дозволено в жанрі есею сховатись за рятівну й непроникливу маску, як це можна (й навіть потрібно!) собі дозволяти в ліриці та художній прозі. Есей висвітлює не лише об'єктивну предметність, про яку автор має бажання й можливість сказати слово, але й сутність самого суб'єкта, — адже *суб'єкт відкидає тінь*, допоки він є суб'єктом. Цю реальність цілком усвідомлює і сам С.Процюк: «Кожен письменник, що досліджує не лише гармонію, але і моторош людської душі, сам має досвід спустошливих станів. Будь-яка словесна форма психотерапії завжди є трохи автопсихотерапією. <...> Тому вагомий автобіографічний елемент моєї есеїстики, гадаю, аж ніяк не пов'язаний із самозамилуванням. Швидше він нагадує тотальний експеримент над собою. Є «вичавлюванням» із себе раба пристрастей і залежностей. Боротьбою з власним тіньовим “Я”».

Цією рисою есей і приваблює інтелектуального читача, як, до речі, і певний тип письменника, не менш інтелектуального та, сказати б, емоційно розкріпаченого. А крім всього іншого, есей вимагає від автора якоїсь особливо тремкої правди, позбавленої зовнішнього театрального антуражу: «Десь у середніх класах я пережив дуже гостре своєрідне відчуття. У якійсь книзі я прочитав, що багатий син, котрий став буржуа, не захотів взяти маму, яка любила театр, із собою на прем'єру, бо вона могла його скомпрометувати своєю простацькою поведінкою. Я несподівано почав плакати — і не міг заспокоїтися протягом кількох годин. Пам'ятаю, як мені стало шкода мами цього новоспеченого буржуа. Власної мами. Можливо, першоосновою мого плачу було співчуття до своєї матері, а також осяяння, як мало я зробив для неї... Я подумав, що люди даремно гризуть і ображають одне одного, адже все закінчується смертю. Тобто я вперше тоді пережив болісне почуття солідарності з людиною із минулої епохи, іншого віку і статі. За тих кілька годин мені стало безмежно жаль *всіх*. Якщо би такі стани почали провідувати мене час-

тіше, то не впевнений, чи зараз я писав би цього есея...». А, в суті речі, що відбулося в описаному епізоді? Щось екстраординарне? Звичайна людська (дитяча) реакція на несправедливість світу. Ніби то й так, але чим більше таких ситуацій у людини в дитинстві та юності, — тим більше у неї шансів стати письменником. Принаймні, так уважав Мішель Уельбек у міркуваннях про генезу письменника та про обставини, які його формують. У цьому випадку можемо констатувати, що з дитинством і юністю у Степана Процюка все гаразд, усе склалося (якщо за Уельбеком). Пишу саме про цю генезу письменника, попри ті страшні випробування, яких зазнала родина С.Процюка, про які він сьогодні пише відверто і страшно (смерть через недбальство лікарів двох молодших братів-немовлят Ігоря і Тараса, деякі інші проблеми родини, пов'язані з батьком-політв'язнем тощо). І попри навіть те, що в наступному есеї книги «Страх смерті» автор зауважує: «Щастя середині формується з дитинства. Одним із найважливіших джерел майбутніх душевних метань і борінь є, як на мене, невдало адаптоване дитяче усвідомлення смерті». Зрештою, і щодо інспірації власної творчості автор так само висловлюється гранично чітко: «Напевне, одним із витоків своєї рідної палітри моєї творчості є дитяча травма подвійної брато-смерті». З точки зору *глибинної поетики*, шлях Процюка — це на диво чесна дорога письменника; не фантаста і белетриста, але автора творів, які, за великим рахунком, давно вже оплачені власним його стражданням. Направду, не можна спокійно читати рядки, присвячені матері або згаданим уже молодшим братам: «Мовчанка і розпач. Далі нічого не тямлю. Через кілька днів до мене прийшло перше усвідомлення тліну і жаху». Письменник був під ту пору лише п'ятилітнім. Звідси і його зрозумілий висновок: «Зрештою, переважна більшість наших фобій починаються з трагічного дитячого відкриття тлінності і відцвітання всього живого, що нас оточує, і вічного циклічного кола...».

Цілком зрозуміло, що письменник має бажання висловити свої міркування про «ідеальне» письмо, яким він його

уявляє: «Хоча есеїстика, а тим паче романістика, виключає — така природа цих жанрів — повну лапідарність вислову, але писати прозу чи есеї без словесних брязкалець — будьяких! — є моєю мрією, досягнути якої хоча би наполовину не так легко...». Йдеться про бажання письма без красивостей і афектацій. Що на сьогодні ще не завше вдається письменникові. Ну, а той факт, що *твердолобий* читач не сприймає сьогодні почасти й письменницький патос, говорить уже не на користь самого читача. Своєю чергою, від читача есей вимагає, можливо, ще більшої праці й не меншої відкритості, — принаймні, перед власними метафізичними дзеркалами, які, хоч-не-хоч, — а доводиться годувати, бодай на мить зменшуючи їх страх і самотність. Утім, читачеві все-таки, дещо простіше: він бо знаходиться не на освітленому подіюмі, а в темній і, по-своєму, затишній залі — він, можливо, і співучасник, але, передовсім, — реципієнт. Після, місцями довільних (особливо, щодо «людини-епохи» Майкла Джексона, бо для мене, приміром, цього персонажа в серйозному культурологічному значенні, — взагалі не існує) прикладів, які кожен із нас здатний множити безкінечно, — автор таки виходить на слухний і навіть оптимістичний висновок: «Ніхто із нас не знає глибинного сенсу життя. Незважаючи на це, кожен знає його найкраще, якщо вміє дослухатися до далекої і прекрасної музики власного ества. Наше справжнє «Я» таки здатне, під опікою Творця і природи, переступити через саморуїнницьке тління, несучи гармонійне світло собі і ближнім! Адже коли ми по-справжньому живі, а не є автоматами на ногах, керовані тиранією неврозу, смерті немає. Є лише життя, у якому нам потрібно так багато відчутти і зрозуміти, хоча би заради вічного поклику тремтливої зірки дитинства...». Зрештою, в певному сенсі, *це вже й не зовсім наша проблема*, якщо вже Творець вирішив дати нам шанс відчутти себе в людській подобі, пожити серед людей, пізнаючи складний комплекс емоцій і відчуттів, відомих лише людині.

Смерть або, радше, страх смерті, *чекання смерти*, — це один із найрадикальніших виявів анонсованого деструк-

тивного концепту в книзі С.Процюка. Страх смерти відомий, мабуть, усім. Або навіть так — усьому живому (а в безпосередньому контексті цього страху є ще таке поняття, як інстинкт самозбереження). І що з цим робити, хтозна. Втім, у С.Процюка є деякі пропозиції цілком конструктивного змісту. Значною мірою, саме цій проблематиці і присвячена вся нова книга есеїв. Це навряд чи психоаналітичні етюди в чистому (медичному) вигляді, але все-таки можна говорити, за колишньою радянською аналогією, що письменник виступає майже *лікарем наших душ*: «Моя мета — поставити певні питання, на які немає однозначних відповідей. Зрештою, у лікаря-психотерапевта, письменника чи священника є немало спільного, передовсім у сфері життя людської душі». Інша справа, чи кожна людина здатна довіритись лікареві, але це уже інша історія й інша проблема.

Есей «Двадцять чотири ритуальні часточки» присвячений темі кохання і, у певному сенсі, може вважатися повістю, — навіть деяку фабулу можна висувати. І природній перебіг цієї умовної історії кохання нагадає більшість таких історій. Особливо ж, якщо звернути увагу на фінал: «Ви вже нічого не можете дати одне одному. Навіть ненависті. Швидко наступить лише холодна байдужість. Вам уже не треба кохатися. Для вас, конкретних, статевий акт уже не був би насолодою. Навіть коли розглядати його як злучку самця і самиці. Але навіть ви вже розумієте це. Навіть ви, колишні коханці із тисячоручкою енергією і тисячоротими ликами...». Найцікавіше, що в такій ситуації пропонує автор колишнім коханцям. Навряд чи хтось відгадає, якщо не зазірав до цієї книги. Він пропонує цілком християнські речі, але під знаком акцентованого ритуалу; не просто мирне назавше розлучення близьких допіру людей, але *розлучення як усвідомлений крок*: «Тричі поцілуйте одне одного в голову. Тричі поцілуйте одне одного руки, якими ви так багато закохували і запешували. Тричі поцілуйте одне одного в губи, які ви цілували нескінченну кількість разів. Все закінчено. Підводьтєся із колін. Прощайтєся. І розходьтєся різними дорогами. Холодна кров ритуалу

поволі змиватиме ваші образи і ваш біль. Тільки доведеться довго чекати. А ви ж нетерплячі двоє. Але доведеться чекати. Довго. Можливо, усе ваше подальше життя». Все. Читачеві здається, що можна перевести подих і вдячно помислити про своє, особисте. Але на нього чекає наступний есей «Тричі вконаєш, тричі засумніваєшся», що має ляконічну присвяту — «Присвячую Р.». Намарно хтось узявся б до дешифрування цієї присвяти, не стану робити цього і я. А мова сьогодні вкотре про людські стосунки, про людські відчуття; можливо, про найголовніші в житті відчуття: «Сумно. Самотньо. Боляче. Чітке відчуття порожнечі. Щоправда, можна тричі засумніватися, чи це насправду порожнеча, чи лише один з її передпокоїв. Гадаю, людина не може витримати відчуття істинної Порожнечі. Те, що ми так називаємо, є лише грою світлотіней цього згустку великої таємниці». Процюк на деякий час забуває про Ірвіна Ялома і Карен Горні і говорить до нас як поет. *Зрештою, він і є поет.* Тому то слова, — початки абзаців, — «сумно, самотньо, боляче», — звучать тричі ліричним рефреном і лягають у душу важкуватим коштовним осадом. Читачеві вкотре є про що думати, у чому засумніватися, з чим погодитись і навпаки.

У другому розділі передовсім зацікавлюють короткі тексти майже мемуарного змісту, а присвячені вони рідним і знайомим автора. Хоча тут же додані, в певному сенсі, контекстуально «чужі», есеї про Ф.Ніцше й А.Шопенгавера, — «Кров і сльози Фрідріха Ніцше» та «Невротик у мантиї генія». Втім, і вони не чужі, — мова в них про все тих же невротиків, якими письменник опікується вже не перший рік не лише в есеях, але й у художній прозі. У Ф.Ніцше й А.Шопенгавера, можливо, інший масштаб, ніж у інших персонажів і героїв, та й у часі вони суттєво віддалені від автора, але в якості об'єктів короткочасного дослідження — цілком уद्याчні, мабуть, по-статі. Есеї, присвячені членам родини письменника, як на мене, є дуже вагомими не лише для розуміння художньої прози С.Процюка (і, передовсім, найновішої повісти «Бийся головою до стіни»), але і для взаємнення з його суто людською по-

ставою. Ці есеї дають можливість чіткіше зрозуміти, хто такий Степан Процюк, із якого дитинства походить, і де знаходяться всі його речі, умовно кажучи, — саме сьогодні та саме тепер. Герої саме цих есеїв невдовзі вже в якості персонажів пройдуть сторінками насправду пронизливої автобіографічної повісти «Бийся головою до стіни». Письменник укотре продемонстрував, *як саме і чим* він оплачується, теперішній його автобіографізм, який підкупає, дивує і заворожує. Втім, я свідомий того, що знайдуться й блазні, які відверто або ж приховано будуть душитися смішком у кулачок. Вони лише знайдуться, а письменник уже написав і про них — у есеї з цієї ж книги «Смішок у кулачок»: «Насправду, сіризна має багато приводів для злісного хіхікання у пещений кулачок. Не вірте, коли посередність стверджує, начебто вона вболіває за талановиту людину з близької сфери діяльності. Напевне, буває і таке диво, я не виключаю цього. Але значно частіше маємо заздрість, замасковану позірним співпереживанням, тиху безсилу ненависть, радість від тимчасової невдачі таланту й етичний сморід хіхікання в кулачок...». Особливо уваги заслуговує есеї «Історія одного донкіхотства», присвячений постаті університетського викладача С.Прощюка, Любові Миколаївні Кіліченко. Автор із вдячністю розповідає про дещо нетипову людину науки й освіти, яка навіть доживши до мерзотних ліберальних часів, зберегла у собі та намагалась плекати в учнях віру в абсолютні та позачасові цінності: «І тут з Любов'ю Миколаївною відбулася миттєва метаморфоза. Її лице то червоніло, то блідло. За мить я почув монолог про те, що кожний істинний український інтелігент <...> не повинен тужити за дебелими гонорарами, він має бути готовим працювати навіть задурно в ім'я любові до Вітчизни. Я почув про бідність Сковороди і Шевченка, Нечуя-Левицького і Свидницького, про зречення і незриму світську схиму, про непомітних сільських учителів-героїв...». Думаю, С.Прощюк тоді встиг почути значно більше, ніж наразі повідомляє в есеї. Подібний досвід удячного спілкування з університетськими учителями та науковими наставниками мали більшість

із нас, і в тому, зокрема, неабияке наше щастя. Пригадую, в останніх своїх книжках до постатей власних учителів звертався Є. Баран. Як на мене, це добрий знак, і добре, якщо зерно, яке кинули в землю, проростає і колоситься. Є у таких речах неабияка перспектива, тобто більш, а чи менш чіткі обриси будучини.

Третій розділ розпочинається із міркувань про жіночу істерію. На жаль, є відчуття, що авторові цей предмет відомий не з других рук. А крім того, в розділі триває розмова про стани людської психіки, що позначені буквально метафізичною неперехідністю: мазохізм, біль і гнів, депресія та мізантропія. Говорячи про ці, аж надто вагомими для кожної людини поняття, письменник частенько містифікує читача, вдаючись до формул: «одна моя знайома...», «один мій колишній товариш...», водночас щедро ділячись із читачем власним приватним болючим досвідом, це — поза сумнівом. Утім, автор не зрідка вдається і до сумної іронії: «Наш біль і гнів набагато небезпечніші за нежить чи грип. Хоча більшість із нас чомусь думають навпаки...». Цікавою є підсумкова думка щодо феномену депресії, втім, не знаю, наскільки наш автор є тут оригінальний: «За великим рахунком, депресія — це розплата за наші компроміси і помилки упродовж життя. Наша психічна культура залишається на вкрай низькому рівні, з тими всіма «візьми себе в руки», «ти мужик, а не дитина», «перестань сумувати». Адаже душі не накажеш! Нам лише здається, що тоталітарне ставлення до себе чи інших може порятувати ситуацію». Третій розділ непомітно переходить у четвертий, присвячений розмислам про різні, часто майже утилітарні речі. Як от міркування автора про друзів узагалі та про власних друзів зокрема. Вони видаються мені цікавими, і, хоча нічого особливо нового і не несуть, але незайве нагадують про вагоме: «До друзів слід бути терпимішим. Бо інших ми чомусь не маємо. Як відомо, наші приятелі — це ми. Або наші підлаковані чи погіршені тіні. Такими ж ми є для них». І тут я подумав, що Степан Процюк вважає мене своїм другом, а я, відповідно, — його... Фігура умовчання видається мені в

цьому місці значно доречнішою за дурнуватий смайлик. А взагалі-то, письменник ділиться власним досвідом, час до часу звертаючись до досвіду великих і відомих персонажів світової історії. Це завше цікаво, хоча і загальновідомо, що чужі помилки нікого нічому не вчать. Але, зрештою, мова не про підручник, а природні людські реакції на, знов-таки, світ подібних до себе людей, не більше.

Читачеві, який дістався останнього розділу, що складається з трьох невеличких есеїв, може здатися, що *нарешті* Процюк *бешкетує*. Зрештою, десь так воно і є, таки *бешкетує*. Але цей письменник і бешкетує по-своєму, специфічно, вдавшись до роздумів про алегорії, яких так багато, наприклад, у його романах, включно з романізованими біографіями Василя Стефаника та Володимира Винниченка. Нічого дивного в цьому, звичайно, немає, — це щодо письменницької любови до алегорій. На те він і письменник-експресіоніст, аби оминати примітив реалістичного зображення, віддавши перевагу *вираженню* глибоко-інтимного та остаточно невивчено-потаємного у людській свідомості. Останній есей має надто промовисту назву, за якою тягнеться досить примітний шлейф, — «Тріумф волі». Ясно, що читачеві одразу пригадається славетний кінорежисер Лені Ріфеншталь (1902 — 2003) з її чи не найвідомішими кінострічками, створеними в часи нацизму: «Тріумф волі» (1934) і «День свободи — наш Вермахт» (1935). Наскільки такі речі видаються провокативними, скажімо, сьогодні, — не знаю. Хоча, передовсім, у письменника йдеться про людську волю та, як розуміє читач, про її тріумф над спокусами, які знесилюють і винищують людську особистість, зокрема, й людське здоров'я. Не говорячи вже про бігуна на стадіоні, який цілком співвідноситься із самим письменником (це для тих, хто його трохи знає). Біг — це рух, а рух — це життя. Алегорія в першій частині диптиху «Тріумф волі» закликає до *живого життя* вже сьогодні, не відкладаючи це право й це щастя на завтра: «Доки живий — живи. Доки здоровий — будь паном свого тіла. Доки любиш — люби». Є щось особливо оптимістичне й здорове у цих коротких імпе-

ративних реченнях. В другій частині есею між рядками нехитрої розповіді звучить незайва молитва. Вона супроводжує намагання людини відродитися ще за цього життя. Зусиллями автора, чоловікові це вдається: «Новонароджений чоловік падає колінами на пісок і палко та безладно комусь дякує. І вдруге. І втретє». В есеї «Лялька» наш автор уже вкотре пояснює свою чи не найулюбленішу алегорію, яка відгонить і християнською містерією, і чимось досить інфернальним... Присвятивши окремий розділ алегоріям, письменник, можливо, натякає (або навіть гучно волає, вийшовши сього разу в етер на відкритій та загальнодоступній частоті) своїм інтерпретаторам: його не можна читати поза змістом і сенсом численних алегорій, якими так рясно всіяні його романи й значно давніші короткі повісті. Пристрасть до алегорій, як я вже зазначив, є, мабуть, нормою для письменника, який добровільно прийняв, як органічну для себе, поетику експресіонізму з її технічними можливостями та етичними вимогами.

Слова Мішеля Уельбека, винесені в motto до цієї рецензії, звучать як мінімум оптимістично. Втім, написані вони ще двадцять років тому. Прогнозувати ступінь деградації сучасного людства (зокрема, обсяги банківського кредитування і пов'язаних із цим проблем), — справа, мабуть, невдячна, — навіть для Уельбека. Але навряд чи сам Уельбек і сьогодні б відмовився від власного вистражданого ідеалу любови. Принаймні мені хотілося б вірити, — як у самого Уельбека, так і у твердість його, озвучених свого часу, переконань. Це я до того, що сьогодні, опісля виданих останніми роками книг Процюка, стає цілком зрозумілою причина нелюбови багатьох наших критиків і колумністів до його творчості. Процюк для них — занадто *серйозний*, він занадто мало сміється (зрештою, про це вже давно написав Євген Баран). У скурвлену добу суцільного блазнювання — він один із небагатьох, хто нагадує, що *світ є стражданням*, що колись було недобре, сьогодні — погано, а невдовзі — буде ще гірше. В такому суворому обрамленні він намагається донести до читача свою тремку й тендітну звістку про любов, тобто власний

вистражданий ідеал любови. Але не сприймають. Не чують. Не прислухаються. І це теж зрозуміло, сьому є логічне пояснення. Процюк нічого не відкриває заново, нічого оригінального не пропонує, не роздає аборигенам дешеві люстерка й буси, і навіть — не матюкається. Він всього-на-всього вкотре проходить тоненькою *стежкою небагатьох*. Але у цьому, як видається, немає і жодного подвигу. На те він і є письменник, а не просто *людина, що пише тексти*. Здається, він сам, без жодного стороннього втручання, обрав свій жереб, — ще тоді, коли у дитинстві мав необачність уважно вдивлятися у зоряне небо. Це небо мучить його, але й тримає.

5 січня 2012 р.

ПИСЬМО ЯК НАСОЛОДА

Іван Андрусяк. Дуби і леви: Статті та есеї. — К.: Грані-Т, 2011. — 168 с. (Серія De profundis).

Український видавець до недавнього часу тримав читача на відверто злочинній інтелектуальній дієті, майже виключивши з його раціону поживний жанр есеїстики. Тож, в актуальній українській літературі було хіба що троє есеїстів — Кость Москалець, Юрій Андрухович і Василь Махно. Оксану Забужко я залишаю за дужками цього короткого списку, бо її есеїстика завше була надмірно публіцистичною за змістом і формою, тобто безпосередньо «бойового» призначення (не говорячи вже про її відчутний кон'юнктурний присмак). Із такою публіцистикою можна сміливо йти на вибори або рухатись до здобуття Національної премії ім. Тараса Шевченка, але не до читача, який гостро потребує інтелектуального, але водночас і стилістичного свята. «Дуби і леви», найновіша книга есеїв і статей знаного письменника Івана Андрусяка, книга з дещо химерною назвою, — є, по суті, унікальним прикладом-зразком того типу письма, який я для себе визначаю як письмо-насолоду. Письмо І.Андрусяка — якесь особливо затишне й навіть інтимне, але при цьому воно завжди розгортається в суспільно значиму перспективу. Він пише просто, але не в сенсі примітиву, а в розумінні привабливої доступності. Можливо, цьому сприяє тематичний спектр, але, радше, тривала практика писання для дітей і про дітей. Я схильний до другого варіанту, й зрештою, це очевидно. Пишучи для дітей, письменник навчається чіткого й точного вислову, позбуваючись натомість вимушено-прикладної риторичної мішури, якою хворіють «дорослі» письменники або й читачі.

Есеї з найновішої книги І.Андрусяка виразно групуються в два тематично-стилістичні блоки, кожен із яких, своєю чергою, засвідчує актуальність рідного (мала батьківщина)

та прекрасного (література й мистецтво; зокрема, народне мистецтво), але водночас чужого й потворного (чужа церква й зовсім чужа політика). Осмисленню *актуальності рідного* присвячені есеї про Гуцульщину (село Вербовець Косівського району й околиці) та людей цього краю, а також про села Східної України, — Опішне, Гелон, Куземин, Більськ, у яких письменник останнім часом регулярно буває. Есеї про малу батьківщину автора мені особливо цікаво читати, бо цей край — Гуцульщина, хоча і є знайомий мені від раннього дитинства, але фактично ще й досі зовсім не пізнаний мною. Напередодні кожної зі своїх відпусток я починаю думати про поїздку в Карпати, але все не складається... Для мене цей край, до певної міри, — екзотика, а з іншого боку, — незаперечна актуальність свого, рідного, національного, автентичного і навіть метафізично позначеного. Я *знаю*, що *це* — *моє*, попри те, що я народився в степах, якими у 70-х роках були густо розкидані вугільні копальні, про які сьогодні нагадують такі ж численні терикони. Читаючи ці есеї («П'ятдесят сотиків України», «Пам'яті рядового Лаюка», «Ступа вуйни Яковихи», «Камінь» і, зрештою, «Подих генія»), я маю щасливу можливість бачити Гуцульщину та її людей очима І.Андрусяка, причому в помітному часовому діапазоні — від початку 1970-х (спогади автора про власне дитинство) і, фактично, — до наших днів. І це дуже хороший, добрий, людяний, вдячний погляд. Без зайвого замилювання, без зайвого патосу, але з незайвою синівською любов'ю. Що треба людині для щастя, крім солодкого й сталого тяжіння рідної землі? А, здається, нічого більше й не треба. В глобальному розумінні, звичайно, бо є ще родина, наші батьки й наші діти. Є наша домівка, і є посаджені нами дерева, є наші друзі й багато іншого, за що відчуваємо певну відповідальність. Але попереду всього — вона, Батьківщина. Й, зокрема, її свобода. На яку традиційно посягають численні мерзотники, навіть, якщо йдеться не про сьогодні, а про інтерпретацію віддалених історичних подій. Ось про всі ці речі й міркує І.Андрусяк, щедро вділяючи і потенційному читачеві зі своїх

розмислів: «Ось, скажімо, та земля, що одразу за моїм обійстям, — виходимо з хати, метрів зо тридцять ідемо до брами (тут я сумно зітхну, бо коло брами росла красива молода смерека, висока й розкішна, якою я все не міг налюбуватися, й, коли приїжджав, неодмінно фотографував на ній пташок: то чорного дрозда, то жовну зелену, то пліску гірську, то горихвістку чорну, то сойку; моя бабуся посадила тут цю смереку саме того року, коли я пішов до школи, а тепер, коли бабусі не стало, смерека забанувала за нею і всохла, так що цього літа мусили її зрубати), далі звертаємо ліворуч і йдемо метрів сімдесят до кладки (ми з вуйком Іваном, татовим найкращим другом, збили цю кладку в день бабусиною похорону, бо мали прийти старші люди, бабусині верстваки, хто ще дожив, вони рідко куди виходять, хіба на похорони, а молодші цей рівчак доти просто переступали) — й одразу за кладкою починається та земля, про яку мова» («П'ятдесят сотиків України»). Цей есей цілком доречно розташований автором першим у книзі, й має, крім назви, додаток-уточнення: «замість передмови». Лише на кількох сторінках І. Андрусякові вдалося в цікавій ненав'язливій формі простежити історію свого роду, а разом із ним і всього свого краю, плавно перекинувши кладку від його минулого до майбутнього: «Так минуло століття двадцятьє, а що було тут у дев'ятнадцятому столітті — я не знаю, й розпитати вже нікого, а що буде далі у двадцять першому — не знаю тим паче. Проте нещодавно зустрів сільського голову, і він сказав, що цю ділянку відвели під забудову — у Вербовці багато молоді, й усі хочуть зводити власне житло. Так що в мене, певно, невдовзі з'являться нові сусіди, а їхні діти вже й не пам'ятатимуть, що на місці їхньої хати колись була якась ферма... І знову все зміниться на цих маленьких п'ятдесятюх сотиках великої України...».

Розповідаючи читачеві про свого земляка, поета Тараса Мельничука, І. Андрусяк знаходить, знов-таки, цікаву форму подачі ніби-то загальновідомих фактів про автора збірок «Князь роси» й «Чага», але додає майже невловного власного чару, тому читач не пошкодує, що погортав цих декілька

сторінок есею «Подих генія». Цікавою є згадка про суперечку зовсім молодого тоді ще І.Андрусяка з Т.Мельничуком про вільний вірш і силабо-тоніку. Аби довести спроможність та актуальність силабо-тоніки, І.Андрусяк на вимогу старшого колеги прочитав власний вірш: «Я прочитав тоді котрогось зі своїх віршів, і поет чіпкою, жилавою рукою міцно схопив мене за потилицю і щосили вривав своїм лобом об мого — аж іскри мені з очей посипалися! Така була в нього форма похвали. Я прекрасно розумію, що надто вже специфічною була та похвала, як надто специфічним було в Тараса відчуття й розуміння поезії, та й багато кому, особливо за традиційною письменницькою чаркою, були роздані такі аванси. Але для мене досі саме ця похвала значно дорожча від будь-яких інших відгуків і рецензій знаних і маститих на мої вірші...». Дивне диво, один із останніх дисидентів і геніїв, поет Т.Мельничук, дожив до нашого, цілком осяжного пам'яттю, часу, але залишається й до сьогодні — майже недослідженим, а для молодих людей — фактично невідомим. Тим часом, на думку І.Андрусяка, «він доходив таких глибинних осянянь, так природно ув'язувалася в його світобаченні тонка тканина поезії в тонку тканину життя й навпаки, що світ крізь призму його міркувань і його творів бачиться дивовижно довершеним — саме таким, яким сотворив його Бог, а руйнує людина». Ці міркування автора змушують згадати про іншого й зовсім із інших часів українського поета, а саме — про В.Свідзінського, який творив свій тихий і людяний світ, ніби дивлячись у непомітне нікому люстерце, що в ньому відбився й промисел Божий, і природня людська доброта, що були потові за єдиний і непідробний камертон у власній неповторній творчості.

Мені наразі здається, що найвагомішим у найновішій есеїстиці Івана Андрусяка є час. Можливо, до такого відчуття реальності — передовсім через фактуру часу — схиляє наша доба перемін, яка затяглася й ніяк не випускає нас із лабетів совка, хоча перед цим уже закинула в жорсткі лещата асоціальної ринкової економіки, ринкової аморальної етики й су-

цільної глобалізації, головною ознакою якої є нав'язування світовими метрополіями всьому іншому світові уніфікованих цінностей і поглядів на життя (зокрема, на літературу й мистецтво). В одному з есеїв, зітканому з п'яти міні-рецензій, автор міркує, зокрема, про час, як найважливішу літературно-мистецьку категорію: «Одна з ключових проблем сучасного письменства — й українське тут не є винятком — полягає в тому, що воно, попри всі докладені протягом останніх десятиліть чималі зусилля, так і не змогло виробити єдиної оптимальної стилістики для художнього відображення часу, в якому ми тепер живемо. <...> Відтак люди мисливі не раз змушені були констатувати, що жодна стилістика в таких умовах не має ні найменшого шансу стати панівною. Тим не менше, охота до пошуків такої стилістики, — хай би це навіть було не більше ніж процесом ловлення вітру, — й досі залишається одним із найважливіших самозавдань літератури, якою б різношерстою й дезорієнтованою вона себе не почувала». Навряд чи в нашу добу розсіяння можна говорити про єдину оптимальну стилістику чи поетику. Але, мабуть, стриміти до цього треба, — відновлюючи та повертаючи втрачені за роки постмодерністських ігрищ національні й загальнолюдські цінності, у впровадженні яких стилістика відіграє не останню роль. Те, що І. Андрусяк назвав пошуком *оптимальної стилістики*, я би назвав *пошуком порятунку проти еклектики, проти вражаючої всеїдності* в сучасному суспільному та мистецькому дискурсах.

Відчуття часу для І. Андрусяка — це, передовсім, рятівний місточок між минулим і теперішнім (навіть, якщо він існує виключно в пам'яті автора). Порозуміння з часом — це ще й форма елементарної адекватності у взаємненні зі світом, який оточує, який є безмежним, — будучи одночасно лінійним і дискретним. У цьому сенсі прикметним видається есей «Ступа вуйни Яковихи». У тексті йдеться про щасливе дитинство автора, про майже казкові й сакральні обставини дійства, в якому задіяна така буденна, здавалося б річ, як ступа. Втім, вона анітрохи не буденна: «Унікальний старо-

житній інструмент — ступа для піхання пшениці — зберігся лише у вуйни Яковихи. Це була товстезна дубова дошка з видовбаною з одного боку круглою заглибиною і з прибитим посередині невеликим дубовим-таки кругляком. Зверху на неї старанно встановлювалася ще одна дошка, також дубова, з виїмкою посередині, яка ідеально допасовувалася до того кругляка; ось лише закінчувалася вона зверненою вниз круглою довбнею, яка падала точнісінько в заглибину. Тато поклав туди кілька жмень пшениці, а вуйна Яковиха додала трішки кип'яченої, але вже ледь теплої води. А тоді почалося дійство! <...>. Я міг би цитувати і далі, але хай читач насолодиться разом із автором і дізнається безпосередньо з тексту, в чому полягає те дійство піхання пшениці, з якої потім буде смачна кутя. З цього ж есею читач дізнається, чому син вуйни Яковихи, вчитель Петро, «старанно повертався в інший бік», щойно побачивши сільських дітей, які йшли до церкви святити *заборонену паску*... Все ж, не можу втриматись, тож, будь ласка, цитата в призабутому епічному дусі: «Тому що він добре знав, як стукає ступа життя»... І це теж майстерність автора у прописуванні колишніх часів і людей тих часів. За будь-якого часу, на щастя, знаходяться люди, які воліють лишатись людьми. Про це і нагадує нам Іван Андрусяк.

До часу І.Андрусяк ставиться з повагою і, водночас, твёрезо або об'єктивно. Він хотів би, подібно до свого тата, гукнути сьогодні своїх дітей і піти з ними напередодні Різдва піхати пшеницю, відновлюючи нитку традиції, й просто даруючи дітям казку й щастя: «Але куди ми підемо? <...> Світ уже інший, і люди в ньому інші. Повернути те, що було, на сорок першому році життя знову пірнути в таємницю дитинства неможливо...». Світ напевду змінився. Казковим і теплим він постає зі спогадів автора про дитячі роки або ж із картин, які він відтворює, розповідаючи про топоси, не позбавлені досі пам'яті й духу історії. Натомість, щойно автор торкається сучасного людського життя та людських стосунків, приміром, у місті Києві, як одразу ж з'являється відчуття *відчуження*, яке він ілюструє переконливо й цілком із власних спостере-

жень («Виклик мустанга»). Про не менш сумні речі йдеться в есеї «Бодріяр помер, симулякри залишилися». Зрозуміло, що кожна нормальна людина бажала б, аби Бодріяр ще пожив, а симулякри відійшли до історії. І Андрусяк уміє радіти і дивуватися напрочуд простим речам, — приміром, дубові, що його він зустрів посеред села Опішного. Рівночасно він дивується місцевим українським левам, не конче тим, яких так багато у місті Лева, а й тим, яких він зумів розгледіти у деревах-дубах центральної України: «Дуб спокійно ріс собі посеред Опішного, і в його поставі, в його обрисах, у його усмішці виразно відчувалися доброта, сила й грація лева. Бо ніщо не народжується з нічого». Воістину: «Раціональним сприйняттям неможливо охопити живу суть». Для цього потрібне серце, мистецький поклик, розуміння непроминального. У І. Андрусяка насправду дуже теплий, майже дитячий погляд на світ. Попри те, що він помічає (не може не помічати) й негідників, і мерзотників, і просто нечесних аморальних людей, що здатні маніпулювати на нашій пам'яті, прагнучи остаточно вкрати у нас майбутнє. Мерзотники, які потрапили до цієї книги, дещо псують її затишний культурологічний спокій, але читач розуміє, що прописування часу, чесна його обсервація — неможлива без висвітлення й найбільшої з наших хвороб.

Час у кожного покоління свій. Саме тому нам і здається, що він суб'єктивний, тобто він або біжить і поспішає, падає й летить, або ж уповільнює свою ходу до непристойности й заледве не завмирає, дратуючи нас. Зрозуміло, що він тягнеться як гумка, коли нам би хотілося швидше переступити в нову добу; й швидко вивірюється, коли нам кортить затримати приємні миті власного існування. Суб'єктивним є, звісна річ, не так час, як наша людська свідомість. Я говорю про *час Андрусяка* ще й у тому сенсі, що письменник Іван Андрусяк під теперішню пору перебуває на піку своєї професійної форми. Не знаю, чи можна писати краще, але сьогодні він пише і фахово, й глибоко, і читабельно. Це досвід, перемножений на талант, який у підсумку дає відчуття бездоганного поєднання форми й змісту, причому одразу в кількох літературних

родах і жанрах — у ліриці, есеїстиці й художній прозі (як «дорослій», так і дитячій).

Читачеві цієї книги, напевно, запам'ятається есей про Миколу Бажана. В цікавій читабельній формі автор дав ляконічно-конденсовану, але доволі вичерпну характеристику одному з найбільших українських поетів першої половини ХХ століття. Який, хоча й перейшов у своєму житті та творчості екватор того кривавого століття, але сприймається передовсім у контексті першої його половини, у колі репресованих, замучених, убитих. У скельцях Бажана, здається, відбиваються змучені профілі й Гео Шкурупія, й М.Семенка, й М.Зерова, й В.Свідзінського... — усіх, хто долучився в 1920-х роках до створення українського культурного феномену чи пак ренесансу. Історіософічне значення українських 1920-х — сьогодні годі перебільшити. Нація запрагла *бути* й голосно про це заявила своєю культурою. Бажан — ув осерді цього процесу. Водночас, він пережив і загибель червоного ренесансу, чинивши, як видно, посильний опір, консервуючи рафіновану інтелектуальну форму поезії, яку був таки змушений виповнювати брудною водою, безглуздим бляшаним змістом, нав'язаним ординцями-більшовиками. Але! — Бажан розумів, чим він займався, і що він у підсумку зберіг для *культури нації*. Він залишив нащадкам *форму*, як слушно наголошує І.Андрусак: «І в Тичини, і в Рильського, не кажучи вже про Сосюру, легко відрізнити власне поезію від ідеологічної каламуті, — у Бажана ж, такого собі Вергілія при Октавіані Віссаріоновичу, ідеологічна каламуть не випадає в осад, а міцно скріплена цементом довершеної форми, лягає в підмурівок високої та справжньої літератури. Це протиприродно, так не могло бути, так категорично не повинно було статися, — але саме таким є Микола Платонович Бажан, до якого, з відстані часу й незважаючи на жодні ідеологеми, визначення «великий український поет» достосовано повною мірою». Складно з цим не погодитись. А зміст-непотріб завше можна витрусити на смітнику, подібно до того, як ми звільняємо мішечок із пілососу від спресованого пороху. Й

нарешті наповнити досконалу форму, витворену Майстром, новим і прекрасним змістом. Чим, до речі, й займається вже понад двадцять років *поет* Іван Андрусяк, автор по-своєму унікального та комфортного циклю сонетів «Temporis», у якому є й вірш «Микола Бажан. 1962».

Єдиний нюанс із цієї книги І.Андрусяка, з яким я, можливо, хотів би посперечатись, стосується есею «Karl Marx Tour». Зрештою, сперечатись немає про що, швидше йдеться про щось на кшталт пояснення-корекції. І.Андрусяк слушно вказує на злочини більшовиків, *так званих лівих* у ССРСР, які нещадно експлуатували людину праці, періодично влаштовуючи лінгвоцид і геноцид; і доречно згадує при цьому відомих письменників Заходу, які свого часу *майже повірили* облудній більшовицькій пропаганді, як от улюблений Іванів е. е. каммінгс, але вчасно розібралися з *фальшивою лівизною совка* й цілком адекватно відреагували на сталінський зоопарк своїми віршами, есеями, памфлетами. До е. е. каммінгса, Федеріко Гарсія Лорки й інших, яких згадав автор, я би обов'язково додав ще американця Джона Дос Пассоса та француза Л.-Ф. Селіна, — їх більшовики намагалися так само приручити та завербувати, перекладаючи їхні твори й запросивши відтак відвідати ССРСР із гостьовими поїздками. Але ці письменники виявилися порядними людьми (на відміну від Л.Арагона або А.Барбюса), й прозвітували своїм читачам цілком адекватно та об'єктивно; і це навіть при тому, що їм, звісно, не показали Соловки або вимираючу від штучно створеного голоду Україну.

Селін (Луї-Фердінан Детуш), будучи мистцем із надтонкою чуттєвою мембраною експресіоніста, встиг за парадними фасадами та рестораціями розгледіти всю повноту жаху диктатури пролетаріату, про що й написав, повернувшись до Франції. Саме тому ССРСР наказав своїм служкам-васалам у Парижі цькувати письменника, невтомно та послідовно ліплячи з нього образ коляборанта й фашиста. Але час усьому надав корекції, і сьогодні Селін — заслужений клясик французької модерної літератури. Попри те, що М.Уельбек, при-

міром, уважає авторитет Селіна штучно роздмуханим. Але це уже наслідки так би мовити, компенсації. Людині, яка так гостро відчувала несправедливість світу сього й гучно кричала про це зі своїх абзаців, все одно коли-небудь мали віддати належне. Я знаю, що Селіна неабияк шанував наш Олесь Ульяненко. Це письменники, сказати б, одного *карасу*. Їх долі — у чомусь невловимому й дуже вагомому — аж надто подібні. Вони не зазнали щастя бути почутими та зрозумілими за життя. Селіна, можливо, ще й досі як слід не чують, але вже написали про його творчість чимало дисертацій і монографій. В Ульяна, сподіваюся, *все ще поперед*, — і вдячний читач, і дослідження творчости.

Загальна позиція І. Андрусяка в цьому есеї мені зрозуміла й не викликає жодних заперечень: «Одна з українебагатьох у цьому світі речей, яку я, хоч убий, ніяк не можу збагнути, — це «лівацтво» цілої низки молодих українських письменників». Але: Україні, як і будь якій іншій країні, потрібні *реальні ліві*, можливо, навіть *фанатично ліві* — у спектрі політичного життя і, звісно, у профспілках, у культурі тощо. Теоретично, реальні ліві мають подбати, аби будь-яка влада не забувала про основи соціальної справедливости й будь-якої іншої справедливости. Інша справа, — це символи, які прикрашають книгу вибраних творів С. Жадана, — серп і молот, зірка тощо, на які вказує І. Андрусяк. А от у назві («Капітал») і актуалізації імени Карла Маркса ніякого криміналу, як на мене, немає. Інша річ, що у виконанні видавців усе це відверто апелює до кічу. Це мені теж не подобається. А ще я зовсім не зрозумів назву поетичної збірки молодого киянина Ваню Крюгера — «Ніжна посмішка Берії». Бо коли вже ходить про актуальність соціальної справедливости, то про кіч варто забувати, пам'ятаючи натомість, про згадану соціальну справедливість і боротьбу заради цієї справедливости. До якої, між іншим, найкривавіший сталінський кат Берія — не має щонайменшого стосунку. Щось подібне, на правду, — і сумно, і зовсім уже незбагненно.

Книга І. Андрусяка завершується оптимістичним акордом, якому передують розмисли про найновіші забавки західних науковців-фізиків: «Можливо, це й стане початком нової — духовної — ери, яка, за припущеннями деяких філософів, мусить невдовзі розпочатися, змінивши нарешті часи тотальної бездуховності...». Я зі свого боку, приєднуюсь до подібного оптимізму, який зрештою, не раз уже артикулював у своїх рецензіях і есеях. Людство має отямитись, упершись у певну останню межу й змінити ставлення до життя, до еко-системи, до свого майбутнього. В Інтернеті чимало прогнозів щодо глобальних катастроф або навіть Третьої світової війни, яка має розпочатись у 2012-му році. З картинок, що зображують *Третю світову* починається, до речі, останній із завершених творів О. Ульяненка, роман-гротеск (або ж «фантастика», як приватно говорив про цей твір сам автор) «Перли і свині». Але, все-таки, хочеться вірити, що життя не лише утримається, але при тому ще й відродиться людина духовна, яка зневажатиме банкіра й менеджера тьмяної доби споживання й непевних реформ, запропонувавши натомість життя цікаве та перспективне в своїй нескінченності. Писав бо Ігор Костецький понад півстоліття тому: «Життя духу виявляється у сферах позапросторових. Ми знаємо про нього лише з відчуття. В царині реального ми не можемо діяти інакше, як тільки так, наче б усе залежало від нашої волі. Нехай це омана, але без цієї омани неможливо кроку ступити, не то що державу збудувати. Якщо ми діємо в оманній нашій волі, не відступаючи від законів Божих, Бог пробачить нам самоілюзію» («Етюди українсько-європейські»). Інакше говорячи, *дорогу здолає той, хто запрогне її здолати.*

червень 2011 р.

МІЖ КАНТОМ І КАНТОРОМ

Анатолій Дністровий. *Письмо з околиці: Статті та есеї.* — К.: Грані-Т, 2010. — 240 с. (Серія *De profundis*).

Рибалки здебільшого поділяються на дві категорії: «поплавочники» (пасивні) та «спінінгісти» (активні).

Анатолій Дністровий

Книга есеїв, нотаток і статей Анатолія Дністрового, — по суті, корпус суто приватних й іноді навіть інтимних текстів-роздумів, текстів-інтерпретацій, текстів-оскаржень, можливо, навіть записаних на серветках у каварнях, — тим не менш, досить вигідно доповнює та увиразнює есеїстичний дискурс сучасної української літератури. Есей — неймовірно цікавий і вигідний жанр — як для читача, так і для самого письменника. Есей дозволяє авторові уповні виявити свою ерудицію та інтелект, і водночас — продемонструвати здатність писати — легко і глибоко, читабельно та рафіновано. Читачеві ж есей дозволяє насолодитися інтелектуальним, але уповні *живим* продуктом, *красивим і корисним* одночасно, як сказав би, можливо, Максим Тадейович Рильський. Той Рильський, дача якого в Києві була зовсім неподалік від місця мешкання Дністрового в першій половині 2000-х: «Мимоволі згадую старого алкаша Максима Рильського. Хитрий був жук, знав, де поселитися — особнячок серед густих дерев. Тихий і симпатичний рай серед шумного міста. Я полюбив Рильського давно, навіть не зовсім за поезію. Маючи змогу посісти високу посаду за радянської влади, Рильський забив на це, вибравши звичайне життя. *Поет* у ньому подолав *кар'єру*. Я уявляв, якими ж милими були їхні з Вишнею пиятики в голуб'ятні на горищі, де їх не могли застукати розлючені жінки і рідні. <...> Мабуть, щасливим чоловіком був Максим Тадейович». Безперечно, він був щасливим. А це була цитата з роману

А.Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», який був презентований публіці через півроку після книги есеїв. Загалом, роман і ця книга есеїв є своєрідним «подвійним ударом» (в хорошому сенсі) автора, будучи, крім усього іншого, наповненими паралельними чи пак, спільними мотивами, домінуючими серед яких є етичні мотиви (передмову до книги есеїв автор не випадково завершує думкою про важливість *етичного* менту: «Я й справді вважаю, що найбільшим призначенням пізнання (наукового, творчого, життєвого) є не установка на «здобутки», а пошук оптимальної моделі співучасті зі світом»), пов'язаною з внутрішньою свободою людини та безупинною боротьбою за цю свободу. Свобода, вимагає самотности (центральний мотив щойно згадуваного роману А.Дністрового), завдаючи, таким чином, людині мислячій помітних травм, щонайменше, прикростей. Але водночас, компенсуючи тишею, яка народжує думку й різьбить почуття.

Можливо, хтось іще пам'ятає, у А.Дністрового була симпатична книга інтелектуальних есеїв «Автономія Орфея» («Акта», 2008), яка, на жаль, так і лишилася поза увагою критиків і читачів. Можливо, тому, що це була спроба *взагалі нетутешнього, сказати б, письма* — «варіації на тему поетичної творчості і навколо неї». (Хто стане читати подібну книгу, якщо А.Кокотюха пропонує безкінечний детектив, а Ю.Андрухович — роман, закамouflьований під інтерв'ю із собою рідним?). Таку книгу, наскільки я розумію, міг би написати Моріс Бляншо, і він би, водночас, міг її прочитати. (Але сталося так, що Бляншо безповоротно відійшов 20 лютого 2003-го року). Таку книгу міг би читати, відчуваючи радість і насолоду, Ігор Костецький, якби не помер за двадцять років до М.Бляншо. А от хто сьогодні читав би цю книгу, я, чесно кажучи, навіть не знаю. Але такі книги все 'дно потрібні, вони виокремлюють нас із побутового тлуму й занурюють у глибини емоції й думки. Власне, вони повертають нам мову у вигляді простору існування, — такий собі своєрідний автентичний *інший вимір* буття (*здатністю говорити володіє лише поет*, — категорично стверджував свого часу С.Маллярме);

вони повертають нам етику у первинному її розумінні, адже всім зрозуміло: спочатку була поезія. І поезія була підставою для сотворення світу.

Втім, наразі про книгу «Письмо з околиці». Ці, переважно короткі тексти, що структуровані в хронологічному порядку, нагадують щоденник, який обіймає час з 2000-го до 2009-го року включно. Десять років читання й письма, роздумів і логічних сумнівів, — суто приватний шлях сучасного інтелектуала, який, проте, може бути цікавий усім, хто вміє читати й хоч трохи мислити. Попри простоту й невигадливість такого підходу, його хронологічна «чистота» дозволяє простежувати не лише послідовність розвитку конкретної «людини читаючої», але й зрозуміти базовий стрижень цієї людини, незмінність деяких вагомих координат і концептів, етичних та естетичних орієнтирів. Скажи, кого ти читаєш, і я скажу, чи мені з тобою буде цікаво, — приблизно у цьому дусі.

Ірина Славінська писала, що цю книгу можна читати з будь-якої сторінки, в долі читача нічого, мовляв, не зміниться. Все одно буде цікаво, порушення хронології жодним чином не вплине на сприйняття всеї перегорнутих сторінок. Мабуть, до подібного висновку експерта «Української правди» підштовхнула принципова фрагментарність чи пак змістова дискретність книги, зітканої з клаптиків-нотаток, про що в першому абзаці книги говорить сам автор: «Я давно мріяв про книгу, яка б не мала “постановочного” початку й “резолюційного” завершення, яка була б настільки ж обов’язковою, наскільки й принагідною, в якій би довільно зустрічалися та розходилися різні почуття, теми, ідеї. Згодом я зрозумів, що це можна досягти в режимі *приватної* (курсив А.Дністрового. — *О.С.*) книги, неприховано суб’єктивної, необов’язкової, позбавленої установки на суспільний запит».

Але не все так просто, як видається оглядачці з «Української правди». В цих нотатках за десять років, можливо, й немає разючої еволюції-сходження автора, але є невпинне й добре помітне нарощування інтелектуальних або й стилістичних м’язів (зрештою, у випадку з будь-яким адекватним

письменником інакше й бути не може, бо час усіх нас кшталтує й різьбить на свій і наш розсуд). Тому книгу все-таки, варто читати в хронологічному порядку. Не говорячи вже про те, що вона має авторський вступ із промовистою назвою-кодом «Без Вергілія?», а також не менш авторський вихід із тексту, своєрідну *кodu* з не менш оптимістичною назвою-висновком із прожитого-занотованого «Приватне десятиліття і хижакі». У тексті, який виконує роль вступу автор пояснює *причини цієї книги*, ці причини пов'язані з необхідністю осмислення останнього українського десятиліття: «Навряд чи буде помилкою сказати, що строкатий час переходу, який, можливо, триває й досі, загалом стартував без орієнтирів, без концептів, без ціннісно-сміслових установок, без Вергілія (*і навіть без нації*, — як неодмінно додав би І.Костецький. — *О.С.*). Точніше він стартував як секонд-генд — із усім переважно “зношеним”, усім підряд».

Погодьмося, початкові інтонації автора доволі суворі й навіть похмурі. Де він, той іронічний і дотепний Анатолій Дністровий, якого так добре ніби-то знає наша літературна спільнота? Де він, той дядя Толя, до якого так звикли найдрібніші мешканці Facebook'у? Але можна занадто не хвилюватися: в книзі він виявляє себе у різні способи. Зрештою, це книга довжиною в приватне десятиліття, як говорить про неї сам автор, і вона має свої особливості: «По-перше, пропонувані тексти 2000 — 2009 років загалом створювалися “випадково” — як колонки в газетах і журналах, окремі рефлексії над прочитаними книгами, як публікації в пресі чи Інтернеті, як записи в нотатнику чи блогу, зрештою, як різні мої зацікавлення (історичні, філологічні, кінематографічні чи етико-філософські). По-друге, попри розгалужену тематику, вони виставлені в приблизно-хронологічній манері й показують (тепер уважніше, читачу! — *О.С.*) дивний і несподіваний сюжет, якого раніше я не помічав: переорієнтацію із захоплення “чужими” думками й поглядами на свій “внутрішній голос” і життєві спостереження, чим раніше я нехтував». Третя особливість цих текстів якнайвиразніше репрезентує

автора, який не визнає найменших прокрустових обмежень у своєму читанні й у своїх, відповідно, інтерпретаціях.

На завершення вступу до книги А.Дністровий розмірковує про читача загалом і про свого потенційного читача зокрема. Й, боюся, що він неабияк розчарує місцевих проповідників масліту на кшталт Андрія Кокотюхи, який стверджує обов'язковість підпорядкованої ролі письменника стосовно так званого читача, який сплачує гроші за товар, а відтак має більше прав. А.Дністровий висловлює діаметрально інше бачення: «У наш час дуже модно говорити про “права читача”, зважання на його смаки й запити, через що читач в уявленні автора перетворюється на якогось непохитного й понурого ідола, на безлику гайдегерівську масу *das Man*, від імені якої проголошуються ті чи інші табу для письма. Це більше стосується “пасивного” читача, якого ще називають “споживачем” і якому власне “втюхують” що завгодно. Мене ж цікавить читач складніший, небезпечніший, який знайде мою поразку чи успіх там, де я не очікую. Такого читача завжди обмаль, він дискретний, як лісовий партизан, і неочікуваний, як цунамі, він змушує рухатися кров, бо здатний піймати “на місці злочину” — коли я створюю міф чи легенду, коли впадаю в риторику чи кокетую». Сподіваючись на “активного” читача, А.Дністровий у такий спосіб демонструє ще й повагу до нього, постулюючи його рівноправність у стосунках зі світом письменників. Лише остаточно захланні не здатні цього зрозуміти. Запропонована вище цитата якнайвигідніше показує, як виглядає скальпель інтелектуально притомної та незалежної думки сучасної людини. На жаль, у нас мало подібних письменників, до того ж, у них ніколи не буде достатньої кількості читачів; маю на увазі, критично достатньої для того, аби такі письменники віддавали весь свій час виключно сродній праці, тобто спокійно собі писали розумні й потрібні суспільству книги. Зрештою, така ситуація не лише в Україні, хоча нас постійно переконують, ніби в нашій країні, порівняно з сусідньою Європою, взагалі ніхто нічого не читає.

Міркування А.Дністрового, викладені в різних жанрах і присвячені переважно етиці, художній літературі й кіномистецтву, немає сенсу переповідати навіть за основними сюжетними лініями й перипетіями. Читачеві доцільніше звернутися до самої книги. До того ж, у ній ідеться не лише про справи культури, науки, релігії чи політики, але, наприклад, про прикладний біогенез; маю на увазі, що оповідь про риболовлю в зоні відчуження може бути цікавою навіть людям далеким від літератури. Цей сюжет може бути також цікавий і для людей, байдужих до риболовлі, бо сюжет цей оповідає письменник. І хоча риболовля автора далека від тієї, про яку розповідав Ернесто Гемінгвей, але в ній так само присутні пригоди та небезпеки, не говорячи вже про задоволення від самого процесу спілкування з природою. Хоча, з іншого боку, навіть авторський розподіл рибалок на «пасивних» і «активних» цілком корелює з відповідним його ж розподілом читача.

Торкнувшись лише кількох принагідно обраних нотаток, можна дізнатись про автора досить багато, наприклад, про дивні його любові, нестандартні фобії й оптимістичні сподівання. Книга цікава майже кожним своїм абзацом; у цьому сенсі І.Славінська таки мала рацію. Ось, наприклад, як виглядає найбільша фобія письменника: «Найбільше боюся — писати без енергетики. Проте розумію, що це стає неминучим із багатьох причин. По-перше, сам режим теперішньої культури — не лише української, але й світової — настільки шаблонізований, стерильний, фабрикатний, що енергетика для нього — це вірус, що нищить комерцію <...> А друге, через що зростають мої занепокоєння щодо енергетики, — це досвід, досвід розуміння свого часу “аж до клітин”. На жаль, після підліткової вулиці, я більше не мав такого загостреного, психологічно важкого та трохи небезпечного доторку до реальності <...> Всі решта подальших років — це ніби плавання сонної шлюпки спокійною рікою. Були такі-сякі пристрасі, події, але не зарубцювалися в мені так, щоб я міг про них дуже переконливо писати. Якщо немає серйозних вражень,

то перше місце посяде робота уяви та розуму. Тобто млявість і стилістична самозакоханість. Про цей випадок дуже часто говорять, що книга не написана, а зроблена». У цій короткій нотатці А.Дністровий ґрунтовно пояснює, чому у нас майже немає серйозної літератури. В літературу прийшло вже як мінімум два покоління, які зовсім не мають життєвого досвіду; досвіду, який би на притомному рівні забезпечив у тексті так зване *що*. Бо із сакраментальним *як* у більшості сучасних українських авторів насправду немає проблем. Люди вміють писати фахово, *але їм немає про що писати*. Це не провина їх, радше — біда.

Одна із дивних любовей письменника пов'язана, як і слід було очікувати, з книгами: «Я страшенно люблю книжки маленького формату, мабуть, через те, що читаю їх переважно в транспорті й вони легко вміщаються в кишеню. Це фрагментарне читання, до якого нині причетна більшість людей, ніби саме собою вимагає відповідних мобільних книжок, а головне — їх мобільного змісту й манери викладу матеріалу». Залишається додати, що і сам я страшенно люблю книги такого формату. Якщо в А.Дністрового при цьому згадується книжечка про щоденне життя св. Августина, то в мене це, переважно, невеличкі романи французьких авторів, або роман «Серафима» О.Ульяненка, або ж книги есеїв від видавництва «Грані-Т», які й допомагають долати безкінечні відстані у міському транспорті. Що ж до оптимізму письменника, то його помічаю, як не дивно, у фрагменті з дещо серйозною назвою «Самогубство і література». Міркування про схильність письменників до суїциду, про творчість як порятунок, виводять автора на сучасний стан речей, який відверто не надихає; не надихає навіть на суїцид: «Сучасне самогубство доволі знелюднене, механістичне чи, коли точніше, автоматизоване: його ствердження не є драмою контексту, як було раніше, а лише драмою особистості; зрештою, такий крок (стратегію) ніхто й не оцінить. Відсутність самогубств у сучасній українській літературі свідчить лише про одне: в ній немає сильних людей, сильних — у фізичному та, можливо, в ідеологічно-

му розумінні (на рівні стабільного погляду на життя); немає ненормальних (у величному значенні)... Таке враження, що всі ми з нашими творчостями перетворюємося на функції... Індивідуальна свобода, у кантівському та фіхтеанському розумінні, стала атавізмом. Єдине, що залишається, — сподіватися, що цей “аморфний” час автоматизованих почуттів рано чи пізно закінчиться й почнеться нова “гаряча” епоха. Я хочу вірити, що саме так і буде, навіть коли в мене буде вставна щелепа і я ходитиму в туалет із палицею...».

Зі свого боку, можу лише приєднатись до віри А.Дністрового, бо й сам чимало думаю про ці речі; зокрема, про «гарячу епоху», яка нарешті прогріє кістки і м'язи конторських працівників, а до літератури нарешті покличе посправжньому ненормальних, а значить — обраних. Єдине, що, мабуть, залишу без коментарів, це — міркування письменника про відсутність самогубств у сучасній українській літературі. Я маю дещо відмінне пояснення цієї відсутності. Скажімо, Василь Стус зробив самогубцем Андрія Замкового, центрального персонажа своєї повісти «Дзвінок», але сам продовжував боротьбу. Сергій Єсенін, як відомо, запевняв усіх, що ніколи не накладе на себе руки, що й дає серйозні підстави для сумнівів у обставинах його смерті. Стефан Цвайг, перебуваючи у цілковитій безпеці в Південній Америці, розуміючи, до того ж, що нацизм, від якого він рятувався втечею, вже приречений, все-таки здійснив подвійне самогубство разом із дружиною. Чому? Чи творчість була в цьому випадку визначальним мотивом для суїциду? Яким має бути розчарування, аби людина відважилась на нищення разом із собою частки Господньої етики? А саме такими простими словами пояснював неможливість самогубства філософ Кант. Утім, це тема окремої й аж надто серйозної розмови.

Водночас, із «дискретністю» самого автора іноді виникає бажання посперечатися. Скажімо, він висловлює думку про відсутність у літпроцесі літературної критики чи, принаймні, про її непритомну якість («До речі, лише в кількох критичних рецепціях я помітив розуміння мого методу. Все

решта... мене просто жах проймає від рівня нашої критики»). Ніби все так і є, але критики у відповідь можуть закинути авторові (ще й популярному романістові, окрім інших його діянь) стосовно незадовільної якості сучасного українського роману й матимуть певну або й абсолютну рацію. Бо попри романи О.Ульяненка, С.Процюка, С.Жадана або й самого А.Дністрового, — сучасний стан українського роману далекий від задовільно-втішного. Принаймні хочеться, багнеться — значно більшого. Впадає в око, що автор у читанні художньої літератури віддає перевагу жорстким англосаксам, фактично ігноруючи еспаномовну, франкомовну та німецькомовну сучасну прозу. Звісно, це справа вибору і смаку. Про подібне не сперечаються. Але для імперативного звучання деяких авторських узагальнень, як на мене, дуже складно обійтись без врахування сучасних авторів на кшталт Мішеля Уельбека або Філіпа Джана.

Помітно також, що А.Дністровий чомусь майже не говорить про твори представників свого покоління, про літературну генерацію дев'яноститників, яка, в моєму розумінні, й винесла на своїх раменах постколоніальну українську літературу в її найвідповідальніше десятиліття: 1995 — 2005. Винятком виглядають хіба що розмисли автора про художню прозу Дзвінки Матіяш, якій разом із В.Герасим'юком і присвячена ця книга есеїв. Можливо, нотатки А.Дністрового, в їх редукованій для цієї книги частині, й містять міркування про своїх однолітків, але ми прочитаємо їх пізніше, років приблизно за п'ятдесят. Зрештою, сказати про когось зі свого оточення, що він графоман — це викликати, як мінімум, хвилю обурення, скандалізувати ситуацію в цілому. Подібне явно не належить до найближчих завдань письменника; це книга спокійної упевненої течії, метою якої є пошук простих і глибоких істин у максимально толерантній манері й такими ж засобами. Втім, можливо, проблематика літературних поколінь узагалі не обходить автора, про що він недвозначно говорить, переповідаючи телефонну розмову зі старшим товаришем, поетом В.Герасим'юком, зауважуючи при тому,

що «ніколи не мислив категоріями “покоління”, натомість завжди цікавився лише особистостями». За кілька сторінок А.Дністровий знову повернеться до міркувань про покоління, які знов-таки, будуть інспіровані телефонною розмовою з тим самим поетом. У цих міркуваннях автор відкривається пропозиціям і реаліям свого часу, демонструючи максимальну толерантність, у якій його не завше й запідозриш у ближчому спілкуванні.

У короткій нотатці про роман Генрі Міллера «Тропик Козерога» автор висловлює неприховане захоплення поетикою та персональною етикою великого американця: «Відважний, насичений колосальним досвідом текст. Одразу видно, що автор писав його, не гвалтуючи власний талант, не вимучуючись, не корчачись, наче наші славні письменники, над жалюгідними черствими реченнями з філологічними наворотами, — писав так, як лежало на серці. Це не просто письмо як літературна механіка, це щось більше — письмо, яке виривається за межі письма, можливо — супер-сповідь, можливо — феноменальний розлив одкровення, яке перемішане з не менш буйною, космічною уявою. Уміння переходити від подиву гідних деталей до не менш шокуючих і важливих узагальнень, уміння поєднувати буденне з тим, що ми називаємо “інтелектом”, — мабуть, визначальні риси цього твору». Все правильно, й характеристика найвідомішого американського письменника є просто блискучою. Але з цієї нотатки можна зробити висновок, що інші романи Міллера ще не прочитані. Принаймні, вони зовсім не беруться до уваги. І це, як на мене, шкода, бо можна лише уявити, наскільки повнішими були би враження й судження нашого есеїста про феномен Г.Міллера. А чого варта лише друга хронологічно трилогія «Троянда розп'яття», або два «паризькі» романи — «Тропик Рака» і «Чорна весна» із першої трилогії письменника. Я в жодному разі не беруся екзамінувати А.Дністрового, але маю відчуття, що доробок американця є не просто цілісним, але, фактично, тим вагомим духовним материком, який був уперше створений саме Г.Міллером. Ті молоді читачі, які люблять

прозу, скажімо, Ч.Буковські, мають знати, що перед ним був, як мінімум, Г.Міллер. І хтозна, як виглядала би сучасна проза без Генрі Міллера. Не конче американська, але й світова.

Цікаво, що термінологічні поняття (так званий *джентльменський набір сучасного гуманітарія*), автор здебільшого інкрустує лапками, наголошуючи не так на їх остаточній неадекватності, як на умовності та дискретності виявлених значень у певних контекстах. Це також є свідченням природнього скепсису філософа, науковця й літератора Анатолія Дністрового. Вузьколюбість більшості вітчизняних писак виявляє себе, зокрема, у їх категоричній серйозності й відсутності гумору. Про це, зрештою, писав іще Ігор Костецький. Письмо Дністрового — інше. Вигідно розташувались між книгами і рибальством (між Кантом і кантором, sic!), цей автор спостерігає і рефлексує про наш динамічний час, виявляючи неприхований скепсис щодо сучасності й водночас віддаючи перевагу метафізичному, території якого є не час і події, а виключно приватне мислення і внутрішня свобода людини. На користь Дністрового, як на мене, його базова вища освіта і, зокрема, кандидатська дисертація з філософії. Освіта у цьому випадку, як і повинно бути, виступає каталізатором і каталогізатором розвитку автора.

Завершує книгу зовсім короткий текст «Приватне десятиліття і хижакі». Цікаво, що про цих «хижаків» літпроцесу в книзі есеїв «Аналіз крові» згадує і Степан Процюк, із тією лише різницею, що він висловлюється м'якше й ставить їх у дещо інший контекст (психоаналітичний). Тож, певно, проблема насправду існує, а відтак багатьох, насправду талановитих, пригнічує та знесилює. А.Дністровий, з усього судячи, звільнив свою приватність від «зайвих людей» і надалі може розраховувати на відносний внутрішній комфорт: «Мабуть, у кожного з нас рано чи пізно настає час, коли навколишнім хижакам ми більше нічого, крім пісної дієти, запропонувати не зможемо, а тому за них не тривожитимемося, й вони не викликатимуть у нас ні любові, ні ненависті». А, можливо, це тільки ілюзія. У будь якому разі, віднайдена автором алегорія — цілком адекватна та й просто — чудова.

Найголовніше для «активного» читача цієї книги, — це густе, насичене культурологічними та етико-філософськими концептами, але водночас, іронічне й легке, письмо Дністрового; це дискретне й необов'язкове свято взаємнення з Автором. Саме з *автором*, а не безликою машиною, єдиним завданням якої, за нещодавніми одкровеннями А.Кокотюхи на Буквоїді, є продукування розважального читива, або ж, за Чарльзом Буковські, — *пульни* (макулатури). Есеїстична традиція, до якої останніми роками долучився А.Дністровий має переконливу перспективу. Бо вона, не останньою чергою, освячена етикою, а не лише інтелектом (який у багатьох інтелектуалів, перебуваючи поза етичною оптикою, досить часто тяжіє до цинічного нігілізму). Тобто, цій книзі мало чого бракує. Хіба, можливо, — забракне *надійного* читача. Але, зрештою, і виховання такого читача — це так само завдання письменника, не лише шкільного учителя. І хоча в ліберальному світі *ніхто нікому нічого ніби-то не боргує*, але така вже карма письменника, — опікуватись цим скорботним загрозеним світом, упевнено стоячи на сторожі простих, аж надто простих понять, приміром, таких як *добро і зло*.

І останнє, але, можливо, зовсім не зайве пояснення, адже сучасний читач, на жаль, не завше «активний» і «дискретний, як лісовий партизан»; він сьогодні, здебільшого, *масовий, ніби морський планктон*, і такий же безособовий, наче планктон. Так от, за допомогою *кантора* рибалки зазвичай на місці вимірюють вагу щойно спійманої риби, а *Кантом* доволі зручно відмахуватися від численних гуртів дрозofil. А разом вони, — і кантор, і Кант дозволяють тримати хоча б якусь, хоча б відносну та позірну *рівновагу*. Бо алегоричним кантором можна міряти не конче рибу в човні, але й значно серйозніші речі. Не говорячи вже про Канта.

липень 2011 р.

«БРОНЗОВА БДЖОЛА» ІЗ ГАЛИЦЬКОГО ВУЛИКА

Критика прози: статті та есеї / В.Неборак, І.Котик, М.Котик-Чубінська, М.Барабаш, К.Левків. — Львів, відділення Ін-ту ім. Т.Г. Шевченка НАН України. — К.: Грані-Т, 2011. — 328 с. (Серія De profundis)

Як на перший погляд, таке видання не виглядає щонайменшим одкровенням для читача, який постійно переглядає літературну періодику й два-три електронні ресурси, присвячені українській і західній літературі. Відгук на подібне видання літературно-критичних матеріалів, як би там не було, — передбачає, значною мірою, конвенційний дискурс і цехову солідарність. І я спробую їх виявити, залишаючись максимально об'єктивним і чесним щодо «звичайного» читача. Водночас, наголошуючи: пишучи про працю сучасних критиків, я цілком усвідомлюю, що є однієї із ними крові, й, до певної міри, маю той самий перелік хвороб у власному формулярі. Літературна критика в країнах із випадковою інфраструктурою книговидання є чимось курйозним і цілковито факультативним; власне, чимось таким, що формується за залишковим принципом. А тим часом, як вважає Остап Тарнавський, — «критика — це підстава мистецтва». Це треба розуміти приблизно так: нещасна та література, яка позбавлена повноцінного дискурсу літературної критики. Відомо, що Ігор Костецький вважав українського критика нічим іншим як «білою вороною», наголошуючи на випадковості та несистемності цього сегменту в українському літературному процесі. Певно, йому йшлося не лише про ситуацію в еміграції другої половини ХХ століття, а й про значно ширшу літературну топографію та хронологію.

«Критика прози» представляє собою збірку рецензій і есеїв на прозові твори, як українські так і перекладені зарубіжні, що були видані впродовж останніх п'яти років. Книга

створена колективом переважно молодих львівських критиків і науковців із відділу критики Львівського відділення Інституту літератури ім. Тараса Шевченка. Одним із найпродуктивніших критиків у цьому виданні мені видається Ігор Котик. Він автор значної кількості статей у збірці й, зрештою, справа не лише у кількості, а, передовсім, — у якості. Завдання критика полягає, напевно, у двох речах: по-перше, запропонувати одну з можливих версій інтерпретації твору (по можливості, уникаючи остаточної категоричності й залишаючи подібну можливість іншим), а по-друге, зробити це так, аби зацікавити максимальну кількість читачів і колег, залучивши їх як до читання-розваги, так і до читання суто фахового, підсумком якого є визначення місця і ролі певного твору в національному літпроцесі, компаративістичні кореляції до світового культурного процесу тощо. В ідеалі, критик має демонструвати ще й якості прогнозіста. Як на мене, по максимуму з цими завданнями дають собі раду саме Ігор Котик і Віктор Неборак. Рецензії І.Котика вигідно вирізняються тим, що критик зазвичай відзначає суспільно-значимий і камерно-естетичний аспекти аналізованих творів; причому, немає різниці, йдеться про зарубіжний або вітчизняний твір. У кожному прочитаному творі критик знаходить і виокремлює те посутнє, що робить його цікавим і вагомим у читацьких очах.

Щодо В.Неборака, то його літературно-критичні есеї представляють собою ледве не фундаментально-зразкове, а водночас — цікаве й іноді актуально-дискусійне осмислення найновішої української прози. В.Неборак, окрім фахового й жваво-зацікавленого прочитання творів, пропонує ще й виокремлення стратегічних інтенцій сучасної української прози, як це має місце, скажімо, вже в першому матеріялі цієї книги «Польоти над узвозами сучасної української прози. Від роману-автобіографії до біографічного роману», в якому розглядаються не лише заявлені книги Ю.Андруховича, Г.Гусейнова, В.Діброви, але й значно ширший за хронологією та персоналіями літературний контекст. Цей текст є напевно серйоз-

ним фаховим оглядом із залученням суб'єктивного есеїстичного досвіду автора. В огляді розглянутий широкий спектр проблем, пов'язаний із побутуванням української прози останніх двадцяти років. Урешті-решт, автор концентрується на автобіографічній прозі, розглядаючи її з усіх можливих боків і навіть ставлячи, словами самого автора, «запитання, на перший погляд провокаційне або й безглузде»: «Чи дозволено перетворювати власне приватне життя у прозовий текст і виходити з ним на публіку?» А далі йде цікава й достатньо аргументована відповідь на власне питання. Відповідь є фахова ще й із огляду на знання цехової специфіки, позаяк містить конкретні рекомендації для письменників, які бажають писати, спираючись на власний життєвий досвід. Як на мене, В.Неборак є цілком переконливий, висловлюючи, по суті, універсальний (міжнародний) рецепт успіху з додатком специфічно-українських реалій: «Автор дає безліч інтерв'ю, радо бере участь у теле- і радіопередачах, веде авторські колонки на сторінках періодичних видань, прикрашає своїми портретами обкладинки глянцевого журналу, бере участь у молодіжних фестивалях, майданних дійствах і врешті-решт у передвиборчих майданних революціях. Соціум спокушає автора публічною славою, й автор, вирушаючи на поклик спокуси, ризикує втратити свою приватність. Адже опублічена, розтиражована приватність — це вже не приватність, а щось подібне до еротичного шоу». (Пригадується, М.Уельбек радив молодим письменникам читати жіночі журнали задля вивчення психології найбільш масової читацької популяції й обов'язково бути присутнім у жіночих масових журналах задля здобуття популярності. Рецепт максимально простий і доступний, але в нас він чомусь не працює. І я навіть знаю, чому: українські жіночі журнали є майже повністю російськомовними, — в них немає місця для української прози). А цей огляд В.Неборака опісля «текстової конкретики», майстерно зітканої з рецепції трьох творів популярних сучасних прозаїків, завершується на диво притомною прогностикою — власне, тим, чого так гостро бракує нашій критиці: «Біогра-

фія проростає з автобіографізму, тому можна сподіватися на сплеск романів-біографій у сучасній українській прозі. Питання лишень у тому, чиї біографії приваблять сучасних українських письменників? <...> Чи проросте з українських автобіографічно-біографічних жанрів нова українська белетристика? <...> Так чи інакше, усі ми, читачі, критики, письменники, в очікуванні досконалих оповідачів, які спроможуться так талановито записати свої правдиві та нафантазовані історії, свідчення, легенди й навіть вигадки про себе та інших, дійсних і сотворених уявою, що рядочки літер самі собою перетворюватимуться у струми пульсуючого життя. І, можливо, тоді дійсне життя бодай частини українських читачів стане виразнішим і яскравішим хоча б у години читання».

Легкістю і майже філігранністю позначене письмо цього критика про книгу «Сльози речей» іншого віртуоза зі Львова, прозаїка й перекладача Андрія Содомори: «Меланхолія і сум з приводу минутих дорогих речей зрівноважуються у прозі А.Содомори увагою до того, на що інші прозаїки не часто зважають: не до яскравого, а до притлумленого, сірого; не до героїв, а до диваків; не до загального плану, а до деталі; не до опису, а до настрою; не до злагодженої гри інструментів у симфонічному оркестрі, а до їх настроювання перед грою, коли кожен інструмент визвучує сам себе без диригентського нагляду. Письменник наполягає на праві кожного бути самим собою. Як прозаїка його не цікавлять незвичайні сюжети, які інтригують не надто вибагливих читачів. Його цікавлять несподівані ракурси, невидимі порухи душі, стан “поміж” — напівтони, неословлювальне і неперекладне». В одному абзаці критик визначив етико-естетичні координати непростого автора, прищеплюючи потенційному читачеві однозначну й жваву зацікавленість книгою А.Содомори, прореклямувавши стиль письменника в своєрідний спосіб *поновлення*, тобто, привертаючи читацьку увагу невимушено й навіть артистично. Нестандартним і напрочуд читабельним текстом є «спроба переказу» В.Небораком роману Галини Пагутяк «Слуга з Добромилія». В есеї є все — і серйозність, і витончена іронія,

але найголовніше, це те як критик непомітно прищеплює читачеві непереможну цікавість — і до роману, й до авторки, й до сучасної української прози. В цьому й полягає непоказна, але переконлива майстерність В.Неборака.

Й, знов-таки, вже фінішуючи, критик висловлює перспективне й вагоме для всієї нашої літературної ситуації узагальнення: «Поява “Слуги з Добромиля” означає, як мінімум, те, що і в теперішній непередбачуваній Україні все ще твориться модерністична галицька проза <...> Увага до малої батьківщини аж ніяк не означає провінційності. Саме провінції присвячено всі найзнаменитіші романи, починаючи від “Дон Кіхота”. Одна зі стратегій “Слуги з Добромиля” — перецентрування. Периферія стає центром, центр відходить на периферію. Та Добромиль як центр Галичини — пропозиція не так територіального перезавантаження, як відновлення уваги до малих, хоча насправді багатовимірних і невичерпних, зігнорованих офіційними центрами часопросторів. Вони — поряд, і їхнє вловлювання радаром сучасної посттоталітарної української прози лише розпочинається».

Загалом, у книзі не бракує цікавих і насичених аналітикою матеріалів. Разом із тим, упадає в око кричуща відсутність у цій збірці *актуальної* літературної критики осмислення деяких знакових прозових творів останнього часу. І це при тому, що й самі критики усвідомлюють: «Критик не може писати лише для вузького кола спеціалістів. За встановленою не нами традицією голос критика мав би набувати суспільного резонансу». Досить запеклі розмови-дискусії виникали довкола всього-що-пише-і-ще-напише Степан Процюк, який лише впродовж 2010-го року видав у столичних видавництвах два романи й книгу есеїв. Не говорячи вже про Олеся Ульяненка, заборона роману якого в 2009-му році знаменувала, як на мене, неприємний і тривожний прецедент для всього сучасного культурного простору — не лише для художньої літератури. Цей письменник за останні п'ять років видав так само декілька романів і повістей. Не говорячи вже про те, що несподівана смерть О.Ульяненка в серпні минулого року мала б,

певною мірою, стимулювати активне осмислення його творчості, позаяк письменник нічого уже не додасть до свого добробуту, а на увагу до себе — він, як мінімум, заслуговував ще за життя, а сьогодні — і поготів.

Безперечно, не вистачає в цій збірці фахової критики ґрунтовного осмислення (в аспекті як ідеологічному, так і суто художньому) резонансного роману Василя Шкляра «Залишенець» («Чорний ворон»), стосовно якого ще восени минуло року було зрозуміло, що він упевнено рухається до здобуття Національної премії ім. Т.Шевченка. Критика мала би запропонувати відповідь на досить просте, але дискусійне питання: Шкляр — це *наше літературне все* чи всього-на-всього успішний комерційний видавничий проєкт (запущений, до того, під різними назвами одночасно в двох видавництвах, що є, по-своєму, також безпрецедентно), позначений слабким художнім рівнем і навіть відвертою мистецьки-смаковою неадекватністю письменника (чого варта, наприклад, сексуальна сцена у «Залишенці», яку інакше як гротескно, прочитати неможливо), яку він, зрештою, демонстрував і в попередніх своїх романах для читання в електричках, — «Ключ», «Елементал», «Кров кажана»... Читачі, які оваціями вітали Шкляра в столиці Галичини, збоку виглядали дезорієнтованими й навіть, у певному сенсі, ошуканими. Це ситуація, за якої віра повністю підмінила собою знання, відчуття та аналіз. Сподіваюся, така емоційна зустріч із письменником принаймні буде стимулом до прочитання й повнокровного осмислення цього роману.

Також львівські критики чомусь оминули увагою новий роман знакового прозаїка 2000-х років Анатолія Дністрового. А марно, як на мене. Роман «Дрозофіла над томом Канта» в читацькому рейтингу на сайті «Буквоїд» упевнено посів першу позицію. Попри те, що премію ВВС за роман «Ворошиловград» отримав Сергій Жадан. До речі, про роман С.Жадана, який відрецензований у цій збірці Марією Котик-Чубінською, можна говорити довго й не нудно, але про це трохи нижче. Роман Дністрового, до того ж, з'явився

після п'ятирічної перерви письменника в цьому жанрі, читає уже, можливо, встиг засумувати за його романістикою. Втім, сучасна критика в принципі оточила цей текст підозрілою мовчанкою, якщо не рахувати допису ІБТ на сайті УНІАН, короткої нотатки І.Славінської на «Українській правді» й абзацу в оглядовій статті І.Андрусяка на «ЛітАкценті». Це дещо дивна ситуація, як на мене. В цьому й полягає відверта неповноцінність нашої літературної критики. Минулого року Дністровий відзначився також цікавою збіркою есеїв «Письмо з околиці», яка так само проігнорована в «Критиці прози». Проігноровано також перевидання роману «Кляса» (2010) Павла Вольвача й чимало інших цікавих прозових з'яв, на кшталт провокативного роману «Моя остання надія, або Хутір розбещених душ» (2010) письменниць-дебютанток зі Львова, сестер Олени та Юлії Черніньких.

Можна, звичайно, говорити про те, що неможливо охопити все в одній збірці статей, але щось подібне звучатиме не переконливо. Якщо вистачає часу й уваги на другорядних (у сенсі *умовної* ієрархії) персонажів літпроцесу (включаючи й деяких із числа зарубіжних авторів), то для А.Дністрового, В.Шкляра, С.Процюка й О.Ульяненка час мав би знайтися і поготів. Тим часом, маємо деяке пояснення від І.Котика й В.Неборака, щоправда, так само непереконливе: «Ясна річ, не всі вартісні книги, що побачили світ останнім часом, ми прочитали й прорецензували. Та запевняємо: ми не виконували жодних корпоративних замовлень, а покладалися тільки на свій смак». Мабуть, маючи бажання не виглядати корпоративно ангажованими, критики оминули увагою навіть вельми цікаву есеїстичну серію видавництва «Грані-Т» «De profundis», у якій побачила світ і сама «Критика прози».

Водночас, дуже добре, що до збірки потрапив матеріал, присвячений роману Мішеля Уельбека «Можливість острова», — все-таки, це останній на сьогодні лавреят Гонкура, а не лише скандальний і підозріло-невдоволений усім, що відбувається у світі, французький чоловічок передпенсійного віку. От лишень рівень аналізу роману Уельбека з-під пера

аспірантки Ксенії Левків, — залишає бажати іншого — й глибшого, й значно цікавішого, й серйознішого в аспекті, наприклад, виявлення місця сього твору в європейському літературному процесі й прогностики стосовно розвитку літературних жанрів, ідей, формальних стратегій тощо. Власне, на матеріалі цього роману цілком можлива ґрунтовна розмова про сучасний стан жанру антиутопії. Враховуючи, що нині роблять банкіри із нашим світом, антиутопія має всі шанси повернути собі статус популярного й читабельного жанру. Особливо на тлі виснаження та помітної девальвації розважальних жанрів масліту: фентезі, фантастики й детективу. Зрештою, антиутопія значною мірою й акумулює найцікавіші складові цих жанрів, цементуючи їх актуальною ідеологією, пов'язаною з бажанням людства вижити попри усі намагання банкірів улаштувати загальну апокаліпсу (не конче фінансову). Рецензент, натомість, аж надто несміливо й обережно підходила до чіткого визначення одного лише жанру, так і не наважившись розглянути його *по-дорослому*, без комплексів щодо самої постати *монструозного* Мішеля. На матеріалі цього роману можна і варто розглядати фундаментальні проблеми етики в житті європейської спільноти на початку третього тисячоліття. Варто було поцікавитись і передісторією «Можливості острова», яка так явно закладена як у біографії письменника (частково відомій завдяки книзі Домініка Ногє), так і в попередніх романах — «Елементарні частинки» (1998) й «Лансароте» (2000). І не лише у романах самого Уельбека, позаяк «Можливість острова» — це ще й роман-полеміка, роман-дискусія з колегами, попередниками й сучасниками Уельбека.

А ще, пишучи повсякчас про безумство світу супермаркетів, Уельбек є дуже близький Україні, в якій супермаркети з'явились лише років вісім тому. Це взагалі прецікавий і трохи фантастичний сюжет — Уельбек і Україна, Уельбек і українська література. Якщо *карануз* Бєгбєде вже майже постійно «зависає» у київських клюбах, то від Уельбека я маю принаймні обіцянку, що він обов'язково відвідає Київ ще до того,

як встигне померти. Трошки не ясно, коли це станеться, поготів, що він уже встиг померти в своєму Гонкурівському романі «Мапа і територія» (2010), але такий уже він є, химерний та епатажний здалеку, й незахищено-вразливий у ближчому взаємненні. Весною 2008-го року я разом із Барбарою Редінг познайомив Мішеля з його українськими виданнями, надіславши скановані обкладинки трьох романів. Як і слід було очікувати, він їх до того не бачив. Як виявилось, він зовсім не міг собі уявити чогось подібного! Ось його міркування про дизайн палітурок його українських романів. Цитую невеличкий *фрагмент* листа:

Barbara, Oleg.

Je vous remercie beaucoup de m'avoir envoyé des photos de ces couvertures ukrainiennes de mes livres; elles seont absolument incroyables, je n'avais jamais vu des choses pareilles, dans aucun pays au monde.

Le château surréaliste au sommet du pic rocheux, je suppose que c'est "La possibilité d'une île". C'est... dans un sens c'est d'une laideur stupéfiante, mais sa attire l'oeil, indiscutablement.

Quand a la fille nue, de dos, sur une plage, je suppose que c'est "Plateforme". Cette ouverture est incroyablement sexy, ça donne vraiment envie de baiser. On peut continuer de vivre uniquement pour avoir accis a des fesses pareilles.

Enfin, l'Ukraine apparaot en résumé comme un pays assez extrême.

<...>

Je vous embrasse,
Michel Houellebecq.

Барбаро, Олеже.

Я вам дуже вдячний за отримані світлини обкладинок моїх українських книжок; вони неймовірні, я ніколи не бачив подібних речей, у жодній країні світу.

Сюрреалістичний замок на гірській вершині, я думаю, що це «Можливість острова». Це... в якомусь смислі одна рязюча мерзотність, але таке привертає увагу, безперечно.

Там, де гола дівчина, зі спини, на пляжі, припускаю, це «Плятформа». Ця обкладинка надзвичайно сексуальна, зображене справді викликає бажання поцілувати. Можна продовжувати життя лише для того, аби мати доступ до подібних сідниць.

Урешті-решт, Україна виявилась у підсумку серед доволі екстремальних країн.

<...>

Я вас обіймаю,
Мішель Уельбек

У Ксенії Левків у випадку з рецензуванням роману Уельбека трохи не склалось. У неї вийшов твір на задану тему, це — в кращому разі. Такі речі бувають цікавими хіба що самим авторам і їх шкільним учителям. Ширшому загалові, яким є аудиторія «Критики прози», це ні до чого. Я цілком усвідомлюю, що авторці буде неприємно читати ці мої міркування, але демони об'єктивності вимагають писати правду. До того ж, я б цього, можливо, й не писав, якби не вірив у розвиток авторки та її професійне майбутнє. Доклавши зусиль, вона врешті стане фаховою й цікавою авторкою. Про що вже й сьогодні виразно натякають абзаци з її ж рецензій на книги Галини Пагутяк і Анджея Стасюка. Але треба ще трохи повчитися. Наприклад, у найближчих до неї колег, у І.Котика й В.Неборака.

Не могу принагідно не зауважити, що жіночі рецензії, представлені в збірці, помітно поступаються якістю *чоловічій фракції*. Бачить Бог, я не маю жодних гендерних упереджень, просто констатую, з моєї точки зору, очевидний факт. Напевно, це можна пояснити трошки довшим (та й серйознішим) досвідом читання й письма (особливо ж, у випадку з авторитетним «вісімдесятником» В.Небораком). Ігор Котик у

найліпших своїх статтях демонструє окрім ерудиції і володіння фаховою технікою літературно-критичного письма, ще й здатність до іронічного відсторонення — як від предмету рефлексій, так і від майбутніх читацьких очікувань (натомість, критики-жінки у цій збірці є на диво серйозними). Хоча, як на мене, авторку нечитабельного гробуху під назвою «Музей покинутих секретів» він таки пошкодував, поставившись із максимальним розумінням і висловивши справедливі, але аж надто незначні (занадто толерантні й по-сучасному політкоректні) зауваження. Уже наприкінці рецензії критик пояснює відсутність у цього роману «шансів стати шедевром світової літератури (sic! — *O.C.*) початку XXI ст.» лише відсутністю доброго літературного редактора, «який би почистив текст Оксани Забужко від деяких надмірностей, інколи напевно спонукав би авторку поміняти ракурс оповіді, надати сюжетові стрункости». Тим часом як цей, вистражданий Оксаною Стефанівною на численних й комфортних європейських письменницьких віллах (які вона сумлінно перераховує наприкінці своєї *великої* книги) текст, просто пишеть і вимагає значно суворішої та прискіпливішої критики. Не знаю, звідки в Ігоря Котика аж стільки політкоректності (можливо, так впливає близькість до Європи, в якій принцип політкоректності подекуди виглядає залізобетонним догматом, що повністю нівелює та унеможлиблює відверті розмови про явища, людей і події). Адже це розмова не між чужими, а поміж своїх, на власній літературній кухні, на спільній нашій території. Варто іноді бути суворішим — в інтересах як самої авторки, так і всієї літературної спільноти.

Рецензія Марії Котик-Чубінської на роман Сергія Жадана «Ворошиловград», про яку уже згадував, є, можливо, усереднено-показовою щодо прорахунків «жіночого письма» у «Критиці прози». Власне, проблема, можливо, і не в цій конкретній рецензії. Бо читаючи інші рецензії й коментарі, слухаючи усні висловлювання про цей роман С.Жадана, я не можу позбутися відчуття, що цей текст залишається «непрочитаним». Більшість читачів або й критиків сприйняли

«Ворошиловград» як текст-апологію, заледве не сакрально артикульовану ностальгію за малою батьківщиною письменника. Подібні думки виникають і під час узаємнення з роздумами М.Котик-Чубінської, особливо в фінальній частині рецензії: «Поглинута подієвою інтригою («ворушінням») увага читача краєм ока фіксує у романі знаки непроминального, сакрального — *граду*. Автор не акцентує на цих моментах, але у творі вони важать дуже багато. Маю на увазі не випадковість таких деталей, як вік головного героя, наскрізний мотив повернення; віщі знаки, що супроводжують його на шляху. Ніби обмовившись, автор каже одного разу про Ворошиловград як про небесне місто — «небесний Ворошиловград». Це може свідчити про своєрідний зсув чи трансформацію історії: старозавітного і сучасного людського шляху до обіцяного небесного Єрусалиму» (курсив у цитаті належить М.Котик-Чубінській. — *О.С.*). З наведеної щойно цитати помітно, як близько підбралась авторка до *істинної* інтерпретації роману С.Жадана. Але все-таки, дечого не відчула. Передовсім, вона не відчитала іронічне дистанціювання Жадана від того «небесного граду». І це трохи дивно, бо Жадан без іронії вже годі собі й уявити. Хоча, це здебільшого досить сумна іронія. Письменник зовсім не випадково залучає совковий топонім теперішнього Луганська. Підозрюю, ходить йому не про топографію, не про дорожні знаки до реального міста чи регіону, а про знаки-маркери суто ментального призначення й вияву. Жадан означив територію, яка залишається незмінною впродовж двадцяти років незалежності. Втім, не зовсім так. Зміни таки помітні у топографії, яка розсипається та руйнується буквально перед очима під тиском кліматичних нюансів і діяльністю мародерів. Роман Жадана є анітрохи не реалістичним. Це густе вариво, що постійно наближається консистенцією до поезики сюрреалізму, попри видимий реалістичний антураж ув основі та на маргінесах (на узбіччях, якщо вже мова про подорож і побут станції-заправки) цієї виснажливої подорожі в *країну навпаки*. Жадан висловив і чітко артикульовав це одіозне явище — *совок*, який не бажає

поступатися лібералізові, натомість витворюючи химерні дифузні зони дотику з ним й вирощуючи мутантів у середовищі колишніх радянських людей. «Ворошиловград» — це роман-памфлет, роман-гротеск, — безжалісний і убивчий. Це порахунки з минулим, яке не бажає відходити в небуття. А той факт, що ця територія суто номінально співпадає з маюю батьківщиною письменника, є заледве не випадковістю. Втім, особливо прикрою й, певно, болючою для самого автора. Вже після виходу в світ роману письменникові не дозволили в тому совку виступити перед читачами. Жадан не помилився, і в цьому виявляється його непересічність. Хоча дехто й сьогодні схильний вважати його таким собі інфантильним юним Рембо, який з нудьги почав пописувати грубі романи. Нічого подібного, Жадан, як досвідчений лікар, упевнено ставить діагноз. Ворошиловград не менш упевнено тримає лінію оборони — фактично, сам-один проти всього світу. А от, чи лікуватися, чи й надалі бавитись зі своїм минулим — його мешканці мають вирішити самотужки. Станом на сьогодні — ніхто не лікується...

Роблячи серйозні закиди молодим критикам, я в жодному разі не маю на меті їх образити, поготів — засмутити. Більше того, спостерігаючи за появою в літературно-критичному цехові все більшу кількість нових людей, я неабияк радію. Бо усвідомлюю, що цей факт свідчить про *розширення простору* актуальної української літератури. Той відчутний дискомфорт, який Євген Баран (критик старшого покоління) неодноразово виказував у своїх статтях і передмовах до власних книг був пов'язаний не так із особистими екзистенційними сумнівами, як із тим прикром фактом, що він почувався аж надто самотнім супроти добре організованої *зграї письменників*. Яким, звісно, не потрібні були зауваження критика на шляху просування книжок тернистим ліберально-ринковим шляхом. Так само виключний і безпрецедентний невротичний егоцентризм Ігоря Бондаря-Терещенка, можливо, пов'язаний із тим, що йому ходило про самоствердження серед спільноти письменників, які плювати хотіли на пересічне рецензування академічного кшталту. Усвідомивши, що

з його радіоп'єсами та віршами в *добу супермаркетів* у люди не вибитись, ІБТ представив публіці щось на кшталт *жорсткого театру* одного актора, який заходився робити коляжі й аплікації з художніх творів і навіть із їх авторів. І це спрацювало, позаяк на цинізм у 2000-му році саме виникли мода і попит. Але, як видно, сьогодні ІБТ вже втомився від подібної ролі й помалу залишає кін, добровільно поступаючись молодій генерації — хорошій і різній.

Читаючи ці рецензії й есеї про вибрані прозові твори останніх п'яти-семи років, я — чим далі — тим ясніше уявляв собі не купку книжок, що були поймаєні «джерелами» на стор. 325 — 326, а одну-єдину велику (місцями, доволі цікаву та перспективну) книгу сучасної української та зарубіжної прози. Сама ж ця книга своєю чергою розгорталася в ширшу історію українського та європейського прозового письма, актуалізуючи постаті письменників із минулого більш а чи менш віддаленого. Так, читаючи есей Ігоря Котика про книгу оповідань і повістей О.Жовни, я не міг не відчути буквально фізичної присутності поруч із собою незабутнього Григора Тютюнника. А його ж есей про роман нещодавнього нобеліята Жана Марі Гюстава Ле Клезіо не міг не викликати цілу вервечку асоціацій і думок про побут і письмо французьких сюрреалістів від початку 1920-х років, либонь, починаючи.

Й, на останок, можливо, варто пояснити назву цієї рецензії. Початковий варіант був продиктований бажанням по-доброму (не конче в центонний постмодерністичний спосіб) підіграти одному з цікавих і змістовних критичних есеїв В.Неборака, вміщених у книзі (про роман Г.Пагутяк «Слуга з Добромиля») й назвати цей текст «Золота бджола» із галицького вулика». Але в процесі написання рецензії я зрозумів, що можу чекати від цих авторів значно більшого (і не лише від І.Котика й В.Неборака). Тож, перша «бджола» лише започатковує розмову й визначає конфігурації (отже, й назвімо її «бронзовою»; до того ж, є певні відчутні прогалини — своє здивування відсутністю в цій збірці рецензій на романи В.Шкляра, О.Ульяненка, А.Дністрового й С.Процюка я вже висловив вище); наступна збірка львівських авторів має бути

«срібною» (за аналогією до срібної кулі, що здатна назавше упокорити найстрашнішого упиря, не конче галицького розливу), — це має бути корпус гострокритичних текстів, покликаних посунути з високих п'єдесталів «цю закриту систему, комсомольську корпоративну застиглу групу під назвою “вісімдесятники”» (Анатолій Дністровий, «Письмо з околиці»), з невинувато роздмуханими авторитетами; а вже завданням майбутньої «золотої бджоли» я бачу витворення вповні аргументованого *сучасного канону* української актуальної літератури. Чому б і ні?

Вважаю, що сьогодні можна говорити про продуктивний анклав сучасної львівської критики та есеїстики, якщо до п'яти представлених у збірці «Критика прози» авторів, додати актуальних Андрія Содомору, Богдана Пастуха, Олену Галету, Ірину Старовойт, Тараса Пастуха й ін. Тож, від львівської критики можемо у найближчому майбутньому чекати нових і цікавих звершень. Вони *можуть*, а значить — *мусять*. Безперечно, мав неабияку рацію Остап Тарнавський, коли писав у статті про значення критики: «Треба пригадати, що критика — це підстава мистецтва. Якщо бажаємо, щоб наша література, наше мистецтво, наша культура зростали, тоді мусимо за всяку ціну добитись того, щоб у нас була критика». Направду, мусимо. Мусимо багато попрацювати, аби актуальні «десятки» й «двадцятки» сучасної української літератури визначали не видавці-товстосуми й хаотичний малопритомний ринок, а виключно — фахові літературні критики, які в цікавій інтелектуальній формі нав'язували б читачеві яскраві здобутки української та світової літератури, водночас застерігаючи довірливого читача від шкідливого спау масової літератури. Ліберальна економіка (наразі мова про видавництва) має рахуватися з критиком і читачем, але добровільно вона на це не піде, до цього її треба змусити; і у *критиків є такі механізми*. Варто лише хоч іноді відмовлятися від гонорарів, натомість пам'ятаючи про *гонор, власне, літератури*.

травень 2011 р.

З ЛІТЕРАТУРНОГО ПОБУТУ 90-Х

Євген Баран. *Дев'яності навиворіт: Есе.* —

Івано-Франківськ: Видавець Супрун В.П., 2011. — 172 с.

згряя слів і натовп перехожих
таке дахау лишається від цілого покоління...

Сергій Жадан. «Музика для товстих»

Глорифікація літературних дев'яностей
почалася не від сьогодні, однак саме
сьогодні зринула потреба канонізувати
не літпроцес, а історію літпроцесу.

Євген Баран, 2005 р.

Дев'ятдесятники тим і відрізняються,
що ніколи не трималися купи.

Саме вони виявилися найменш
присосованими до нових умов — до умов
виживання. Одиниці з нас лишилися в
«літпроцесі», та й ті змушені вести незрозумілі
ар'єргардні бої за сумнівні пріоритети.

Від початку дев'ятдесятникам було
тісно в літературі й вони схильні були
принижувати значущість один одного.

Це ще один гріх «гордині», за який
сьогодні доводиться розплачуватися.

Максим Розумний

Покоління українських дев'ятдесятників — це перше літературне покоління, яке кшталтував уже не звичний для вісімдесятників комсомол, а велика депресія першої половини 1990-х років. Звідси походять питомі риси цього покоління, як от загострений *індивідуалізм*, на який указують і Євген Баран, і Максим Розумний, інші автори. Є літературні 90-ті, представлені та зафіксовані у огромні книжок, у численних

антологіях, літературних угрупованнях, у більш чи менш кумедних преміях, в іменах переможців літературного конкурсу видавництва «Смолоскип», але також є 90-ті зовсім *із іншого боку* — у складних людських взаємненнях, у скандалах і плітках, у приватних листах, у дружбі й ненависті, у запоях і вродженні, і навіть уже — у людських смертях. Тобто, в усьому тому складному огромі деталей, які і витворюють дискурс *літературного побуту*, який зазвичай оминають увагою автори монографій, підручників, дисертацій і, цілком зрозуміло, ювілейних промов. І ця книга є чи не першою про літературний побут 90-х років; книга, що свідомо написана *не про книги, а про людей*, які написали ті книги або навіть *не встигли їх написати*.

Неймовірно приємно читати успішні книги. Особливо, якщо це книги твоїх добрих і давніх знайомих. Водночас, книги знайомих мені людей кожного разу беруся гортати не без певного остраху, — а раптом має місце регресія або й повний провал? У цьому випадку з мемуарами Євгена Барана, можу стверджувати, що *це одна з його найцікавіших книг*. (Шкода лише, що будучи виданою у провінційному видавництві, вона навряд чи отримає повноцінний розголос і, поготів, не дійде до більш-менш масового читача. Направду, шкода). Зрештою, літературним побутом у власній рецепції (у вигляді фрагментів із щоденників і листів, а також мемуарних есеїв), письменник насичував і більшість своїх попередніх книг, але домінуючим жанром допіру були есей, огляд і міні-рецензія. Сьогодні ж маємо повноцінні спогади, хоча сам автор невідомо чому виніс у паспорт книги жанрове уточнення «есе». Що це за партизанщина, складно збагнути, хоча спогади завше несуть у собі елементи есеїстичного письма, не заперечую. Значення цієї унікальної книги навряд чи зрозуміють читачі сьогодення. Натомість для наших нащадків, якщо вони, звісно, будуть, ця чемна тоненька книжечка про літературний побут *депресивних 90-х* може виявитись поодиноким джерелом істинного знання про літературний процес і людей літератури останньої декади ХХ століття. Пікантною

особливістю цієї декади є те, що саме вона відкривала нову добу в українській *постколоніальній* літературі; саме з неї та її людей у нас *укотре все почалося спочатку*. Цю скромну за обсягом, але аж надто вагому за змістом книжечку Є.Барана, читатимуть, як мінімум, двічі. Спочатку сьогодні, вишукуючи з безпідставною радістю інтимні подробиці про інших, і, не без зрозумілого остраху й трему, зустрічаючи згадки про себе. Але найголовніше призначення цієї книги полягає у її прочитанні в якомусь недалекому майбутньому. Після того, як усіх нас (окрім Т.Девдюка і В.Махна) ґрунтовно сховають в святую українську землю, будь-які подробиці остаточно втраять власний скандальний присмак і набудуть обрисів живого трепетного материка, складеного з усіх наших пристрастей і численних недоліків живих, аж надто живих людей. І залишиться тільки *історія української літератури*. І нічого, як мовиться, особистого. Просто цікава історія літературних людей, які подібно до інших людей сподівались і вірили, любили і розчаровувались; одним словом, — були.

Свої подальші міркування я хочу розпочати з ліричної інтродукції, що є цитатою із добре відомої в другій половині 90-х поезії Сергія Жадана «Пластунка N». Вірш написано 1997-го року. Це був час уже після поетичних рукописів «НЕП» і «Рожевий дегенерат», вірші з яких склали збірки «Цитатник» і «Генерал Юда», час попередніх підсумків і розмислів про літературні події першої половини 90-х, які буквально на очах углибали в лінійний історичний час, але водночас і відкривали шпарини непростої метафізики, що тримає тебе на долонях із усією твоєю літературою. Того ж, 1997-го року, поет написав ще декілька понад вагомих ліричних творів, у яких передовсім пропустив крізь свою свідомість, а потім викинув усе це назад на поверхню, — минуле, сучасне й майбутнє цієї дивної літератури. Твори ці, нібито, добре відомі: «Святий Георгій», «Пацифік», «Пам'яті В.К.», «Donbass Independent». Та, на жаль, про ці вірші так ніхто до сьогодні і не спромігся сказати притомне слово. Відтак, як це не парадоксально, Жадан і до сьогодні залишається *невідомим*

українським поетом останньої декади ХХ століття. Невідомим у тому сенсі, що багато хто може сьогодні сказати: «Я його знаю, я з ним пив...». Або навіть так: «Я читав його книги, я маю їх всі на своїх полицях, — маю навіть рідкісне донецьке видання вибраних віршів 2000-го року...». Але мало хто, мабуть, збагнув, наскільки серйозний і *наскільки останній* поет з'явився в українській літературі в каламутно-невибагливому потоці 90-х років. Тож надам йому слово, яке, за моїми сподіваннями, має ввести читача до спогадів Є.Барана в максималь-но комфортний, притомний і зовсім не нав'язливий спосіб:

Що нас єднало? Загоєні сварки
падали в ніч, як у воду весла.
Ми відкривались, творили шпарки.
Теплі вітри мимоволі занесли

смуток у душі, мов мед у соти.
Як ми трималися, Бога ради! —
попри усі божевільні гризоти,
попри задрочки радянської влади.

Цим і завершилось. Тлінь мажорна,
стишена хвиля, сутінь озерна.
Схиблений час розтирає, мов жорна,
спільного досвіду темні зерна.

Тільки я знаю — між гострого віття,
в перенасиченій біосфері
так лише варто вживати повітря,
так лише слід прочиняти двері.

Липне до уст почуття морфеми —
альтернативна прозора вода ця.
Те, що було, не розіб'єш на теми.
Так ми кохали. І нам — воздасться.

І най нікого не бентежать згадані Жаданом «задрочки радянської влади», у 1990-ті роки влада була ще цілком ра-

дянською, тільки от преференції для дітей із пролетарських родин кудись зникли, але то уже інше питання, пов'язане з технологіями первинного накопичення капіталу. Переходячи до найновішої книги Євгена Барана «Дев'яності навиворіт» хочу ще раз зауважити, що навряд чи маємо спробу есею, швидше за все, ми дожили до перших повноцінних мемуарів представників літературних 90-х, як перед цим уже мали нагоду читати письменницькі щоденники Костя Москальця, Петра Сороки (його денники — неймовірно, до речі, змістовні в сенсі відображення та уважної фіксації літературного побуту), Євгена Барана, Анатолія Дністрового... Зрештою, й мемуари про літературні 90-ті ми так само вже мали змогу читати, пам'ятаючи про книгу Андрія Кокотюхи та Максима Розумного «Лірика дев'яностих: Любити живих» (2004), в рецензії на яку Є.Баран, зокрема, писав про покоління 90-х: «Як би не оцінювали самі літератори моїх виступів — я був апологетом цього покоління, не тільки апологетом творчості С.Процюка, якого шаную, люблю і вважаю одним із тих письменників, які надають сенсу існування цій літературі. Я це літературне покоління приймаю таким, яким воно є: зі всіма проблемами, негативами і позитивами. Бо завдяки йому я позбувся багатьох комплексів і набув інших, я став тим, ким я є: шанувальником і популяризатором української літератури. Я став людиною, яка вміє цінувати найголовніше у літературі — людське спілкування». В цьому ж контексті можна згадати і фрагментаризовані та існуючі у вигляді досі ще не складеного еkleктичного пазла етуди про українську літературу 90-х років від Ігоря Бондаря-Терещенка («Текст 90-х: герої та персонажі», 2003). У теперішніх спогадах про літературне покоління 90-х є у Є.Барана думка, сенс якої полягає в тому, що воно «в силу історичних (об'єктивних) та особистих (суб'єктивних) причин не завершило поколіннєвого оформлення, але всіляко прагнуло сього на початку свого становлення»... Як на мене, суперечлива думка. Суперечливість полягає в тому, що складно, в такому разі, віднайти у нашій літературній історії хоч якесь покоління, якому пощастило вповні оформитись.

Шістдесятники? Сумнівно. Сімдесятники із прокурених кухонь і підвалів? Не знаю. Поети-комсомольці вісімдесятих? Можливо, бо в згуртованості їм не відмовити і до сьогодні. Письменники-блогери 2000-х, які абсолютно нічого уже не читають, лише, типу, пишуть у сиву безкінечність www? Хтозна, з цими останніми най розбираються лікарі. А щодо дев'ятдесятників, то особисто мені представляється, що покоління 90-х таки відбулося. Не без кричущих проблем, і не без численних ламких хвороб у процесі становлення й розвитку, але — відбулося. Всупереч ліберально-демократичним цінностям і завдяки нетривалому національному відродженню, попри те, що воно збігається з економічною депресією та з фінансовим пограбуванням нації в середині 90-х років. І саме з цього покоління, з генерації дев'ятдесятників, — Нобелівський комітет у недалекому майбутньому обере на свій страх і ризик першого українського нобелія. Я навіть знаю його ім'я, і прізвище знаю також. Але наразі розголошувати не буду. Не тому, що боюся зурочити, ні. Най це буде деяким стимулом для всіх інших українських читачів, — можливо, їм буде над чим помислити й про що поговорити у Фейсбуці. Скажу лише, що це не Юрій Андрухович. У цьому місці варто було би додати смайлик, але обійдуся уже без нього. І не тому, що шкода Андруховича, — просто повітря у цьому тексті поступово електризується, тож пора вже звернутися до рятівних цитат. І перекласти відповідальність на автора книги.

До речі, щодо хронологічних рамок літпроцесу 90-х, то хоча я і був призвідцем дивної дискусії, яка мала місце в на диво еkleктичному альманасі «Форма[r]t» напередодні його зникнення, але на сьогодні маю ще одну версію «кінця 90-х». Що ж до початків процесу, то я залишаюсь із думкою, що відкриттям трагічного літературного дискурсу 90-х були не бубабісти (вони — лише жваві підірвані комсомольці, такий собі «95 квартал» кінця 80-х років...), а таки «Нова дегенерація» та «Червона Фіра». Підсилювачем і могутнім ретранслятором ідей дев'ятдесятників виступили американсько-київське видавництво «Смолоскип» і однойменний благодійний

фонд з-за океану. Є.Баран дуже слушно вказує на значення семінарів для творчої молоді 90-х, видання перших книжок, якими опікувався «Смолоскип» тощо. Але повертаюся до дурнуватої дискусії у львівському альманасі «Форма[r]т» поміж мною та Є.Бараном. Суто провокативно (сподіваючись на збільшення учасників дискусії і, загалом, багато чого марно та безпідставно очікуючи від малоросійського літературного болота початку 2000-х років) я писав, що закриє хронологію літературних 90-х моя авторська поетична антологія цього покоління з робочою назвою «Грамати́ка» (існуючі на той час смолоскипівські антології та антологія В.Махна задовольнити мене не могли, але сам я, як слушно зауважив Є.Баран, так і не зміг видати власну версію). Ідею висунути на полемічний кін саме антологію (як спробу нового канону, себто уважного обліку найпотужніших сил конкретного покоління в часових його межах 1992 — 2002), а не чиюсь смерть або народження, підказав мені сам Є.Баран, пропонуючи закрити згадану хронологію літературного процесу більш ніж скромною, льокальною за значенням, і неоднозначною за концепцією та доборо́м учасників авторською антологією Олександра Гордона «Позадесятники». Між іншим, у розглядуваній наразі книзі спогадів Є.Баран пропонує за завершальну подію літературних 90-х вважати Помаранчеву революцію. (А під моїм балконом наразі сидять шість донецьких бабусь і полощуть біографії політиків, але чомусь — опозиційних, а не провладних, як того вимагає логіка. Але ж логіку треба спочатку ввімкнути, і лише тоді вона запрацює. Оце і є реальний наслідок Помаранчевої революції, бо й *останньому барбосові*, як сказав би Ігор Костецький, зрозуміло, що вирішувати питання прерференцій однієї частини суспільства за рахунок іншої можна, хіба що сидючи в Кабміні, але не у наметах на Майдані Незалежності). Тож навряд чи Помаранчева революція придатна до підсумовування суто літературних подій і явищ. І лише значно пізніше я зустрів кричущий факт гуманітарного життя, який сьогодні, поза всякими жартами, маю за правдивий кінець літературних 90-х (бо в 90-ті роки такого насправду

ще не було). Цей факт підкидає всім охочим Ігор Бондар-Терещенко, вістуючи про себе, за своєю давньою ворохобною звичкою, в третій особі. Втім, у цьому випадку він *нібито цитує* Віру Балдинюк за її ж таки блогом: «Захист дисертації. Уривок з вистави. Дійові особи: ІБТ, скандальний критик, претендент на здобуття наукового ступеню. Невменяєм. Лебединцева, його офіційний опонент. Терпляча. ІБТ відсовує фіранку на вікні, дивиться за обрій. Так проходить 10 хвилин. Зненацька: «І облиште ці ваші просвітянські закиди! Краще дайте відповідь на моє запитання, негайно і прямо тут!» Лебединцева (прямує до виходу). ІБТ (махає рукою): «Лебединцева! Куди?! Стояти!» Підпалий в жовтому піджаку ржот». Виявляється, таким може бути захист кандидатської дисертації. Цей абсурд намагалася, ще до його початку, зупинити Ніла Зборовська, друкуючи статті-воляння-про-допомогу в академічному журналі «Слово і Час». Але абсурд виявився сильнішим за неї, абсурд переміг. Причому, не лише у сенсі метафоричному. Крапка. 90-ті нарешті скінчились, і почалися *нульові* 2000-ні, які відчайдушно намагаються зачепитися вже за наступні 2010-ті роки, збиваючись у міцні гурти в соціальних мережах, але їх доля вже зрозуміла. Пустка і виродження, і жодного поета, який би умів римувати (поодинокий виняток становить хіба що Богдан-Олег Горобчук), — всі пишуть верлібром, а понад тим — *одна на всіх колгоспна віра в ліберально-демократичні цінності*. Втім, 2010-ті роки обіцяють радикально змінити цю ситуацію, відновлюючи етичні первні та високі модерністичні традиції української літератури. У романістиці про це виразно свідчить творчість дебютанток Олени та Юлії Черніньких зі Львова; в поезії — наполеглива та концептуальна творчість Костянтина Мордатенка з Білої Церкви. Хоча, як я розумію, поети 2010-х років іще себе вповні не виявили. Втім, про 2010-ті роки говорити, на правду, зарано, хіба що в аспекті виразних і плідних тенденцій, що їх анонсують поодинокі найперші представники сього покоління, яких особисто я із радістю вітаю і готовий усіляко підтримати.

Книга спогадів Є.Барана «Дев'яності навиворіт» нагадала мені книгу «спогадів і мемуарних нотаток» Віктора Шкловського «Жили-были» (1964), яка має ще й таке жанрове уточнення від автора: «повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г.». Що спільного в Євгена Барана зі Шкловським? Можливо, базові засновки оповіди, в якій суспільно-політичне тло, попри його незаперечну значимість, остаточно все-таки не детермінує вчинки людей і суто літературні факти та події. Тобто, *література* (в контексті національної культури), — *понад усе*. Шкловський писав свої статті для збірників ОПОЯЗу в кімнаті, яку він узимку опалював власноруч розчленованими меблями, бо жодних інших дров у 1919-му році в нього не було. Навіть у неможливих економічних умовах *люди культури завше продовжували самовіддано творити культуру*. Для таких, як Шкловський, це не було героїзмом, — це було само собою зрозумілим життям і такою ж повсякденною діяльністю. На початку 90-х у Києві, про який чимало цікавого знаходимо у книзі Є.Барана, — люди культури так само більше дбали про своє єдино можливе життєве призначення, пишучи й читаючи один одному вірші й статті у найманих помешканнях і убогих кімнатках гуртожитків, ніж про свій матеріальний добробут і рух у цьому напрямку. Втім, люди траплялися різні, і про це так само розповідає Є.Баран. А ще ця книга спогадів Є.Барана змусила мене пригадати мемуари Бенедикта Лівшиця «Полутораглазый стрелец», — безпрецедентне читиво для тих, кому смакують неформальні оповідки про літературний побут. Ясно, що Євгенові, на відміну від щойно згаданих достойників російської імперської літератури, відчутно бракує гумору. (*Всім нам у цій країні бракує гумору*, але навряд чи це наша і тільки наша, особиста провина. Зрештою, про це чи не першим написав І.Костецький у одній зі своїх статей). Ми не зустрінемо у нашого критика-мемуариста нічого подібного до яскраво-приголомшливих ескапад Шкловського, якими щедро пересипані навіть найсерйозніші та найспокійніші рядки мемуарів. Хоча б і такий епізод: «Тут дачники. Николай Иванович Кульбин дачу снял, Евреи-

нов Николай тоже. Волосы зачесаны назад, подстриженный, очень красивый, официальный садист, выпустил книгу «История телесных наказаний в России». К нему придешь — он похлопает в ладоши, придет горничная, молодая и толстая. Евреинов скажет:

— Подайте фазанов.

Горничная отвечает:

— Фазаны все съедены.

— Тогда дайте чай.

Это называется театр для себя»...

Ось такого *театру для себе* і для своїх читачів відчутно бракує українському мемуаристові. І нема на це, мабуть, ради. А ще, особисто мені у цих мемуарних нотатках Є.Барана не вистачає густоти та щільності тексту. Є.Баран є один із небагатьох *безпосередніх свідків і учасників* того складного та драматичного процесу, що зветься сьогодні *літературними 90-ми*; поготів, якщо говорити про західноукраїнський регіон і початки літературних 90-х у Києві. Тож його мемуарний текст міг би бути настільки щільним, що сучасний *звичайний читач* заволав би про допомогу чи пак пощаду. У хорошому, ясна річ, розумінні. Натомість текст Є.Барана позначений помітною дискретністю, умовчаннями і просто банальними пропусками. Це не закид наразі авторові, у жодному разі — ні; це лише моє відчуття багатьох *утрачених абзаців і сторінок* сучасної історії літературних 90-х. Те, чого не захотів написати про 90-ті Є.Баран, — уже ніхто не напише. На жаль. Напишуть, можливо, про інше й інакше (див. хоча б уже згадувану книгу про 1990-ті А.Кокотюхи й М.Розумного «Любити живих»), але зовсім не так. Не в сенсі, гірше, але — не так. Подібну власну відповідальність перед культурою слід усвідомлювати максимально чітко та щось із нею робити. Допоки є час, *допоки триває наше життя, допоки усе це для нас іще має смак і сенс...*

Це чи не перша книга письменника, героями якої є передовсім не художні твори, а їх творці — письменники та науковці, їх дружини (колишні й теперішні), діти, батьки, сусі-

ди, колеги, університетські викладачі, студенти і навіть просто якісь випадкові знайомці, що дивним чином спромоглись залишити свої відбитки на людях і речах. Тобто це книга про цілковито реальних людей, а не про персонажів, якими ці люди мають звичку заповнювати свої твори. Тож, повторюся, Є.Баран, як господар-власник своїх приватно-літературних спогадів, відкривається своїми глибокими знаннями про людей 90-х років хіба що ледве-ледве, іноді залишаючи алюзії для посвячених-утаємнчених, часом більш прозоро натякаючи на факти, імена і події, але в загальному враженні, він таки дурить свого читача, — пообіцявши відкрити лаштунки літературного побуту, а в підсумку — так і лишається сам на сам з усіма своїми скарбами. Якщо він так ніколи і не поділиться з читачами всією повнотою власних знань, ми багато чого втратимо, не набувши. Знань, до речі, вистачає у багатьох, адже багато хто ще живий, не помер, не залишив літературу, але більшість із цих людей — по-перше, не писатимуть мемуарів (принаймні, у найближчій перспективі), а по-друге, не здатні написати їх узагалі. Врешті-решт, це не тільки риса нашого часу. Не так багато мемуарів лишилося і з попередніх епох. Але ті, що лишилися, сьогодні є напевно золотим фондом кожної національної культури. Про це Є.Баранові варто добре пам'ятати, та й не лише йому. Ми всі відповідальні за власну добу, за участь у культурному процесі та за майбутню культуру Нації, хай би як патосно це не звучало наразі.

Але все-таки, з цієї невеличкої книжечки можна дізнатись про купу цікавих речей. І, найчастіше, ці знання-світлячки допомагають у розумінні як творів, так і всієї траєкторії чиясь письменницької поведінки впродовж багатьох-багатьох років. Дізнаємося, приміром, про те, що Віктор Неборак у 1980-х років учителював у ПТУ в Донецьку, успішно повернувшись після того до рідного Львова. Вірогідно, мав місце так званий тодішній *розподіл* з обов'язковим наступним *відпрацюванням* у сфері середньої освіти після завершення університету. (Для порівняння, донеччанин Василь Стус опісля донецького педінституту потрапив учителювати до села Та-

ужня Гайворонського району на Кіровоградщині). Можливо, тимчасове перебування письменника в Донецьку і пояснює той факт, що В.Неборак ніколи не дозволяв собі кричущої безвідповідальності в душі Ю.Андруховича або В.Шкляра. Можливо, В.Неборак устиг зрозуміти про Донецьк якийсь мінімальний мінімум, якого цілком достатньо, аби не блазнювати, коли йдеться про аж надто серйозні речі. Та й у спогадах Є.Барана вимальовується більш ніж симпатичний портрет письменника і науковця (попри те, що він із невідомих мені причин не захистив дисертацію, хоча й написав її): «Віктор Неборак залишається для мене одним із найталановитіших поетів свого покоління і одним із найрозумніших співрозмовників, таким собі варіантом українського Сократа (на якого він, здається, навіть зовні схожий. — *О.С.*). Хоча він не є настільки популярним, як Юрій Андрухович, гадаю, його літературний досвід викликати повагу. Крім того, Неборак об'єктивніший у потрактуванні літературного процесу, бо уміє бачити в ньому не тільки себе, але й інших...».

Про згаданого вище Андруховича маємо кілька згадок і, здається, Є.Баран намагається бути максимально об'єктивним, розуміючи, що йдеться про дещо минулий час, усі колишні порахунки лишилися давно позаду. До того ж, мемуарист засвідчує свою цілковиту повагу до цього письменника. Що, однак, не заважає вказати на деякі сталі й цілком від'ємні риси характеру цієї *людини на котурнах*: «Андрухович мав здатність піджартувати, не знаючи ситуації. Так, коли вийшла антологія українських поетів шведською мовою, і видавці надіслали йому примірник книги, він дивувався, що в антології є вірші якогось Василя Слапчука, не знаючи, що в згадану антологію потрапив саме завдяки Слапчукові, який консультував видавців щодо української автури...». Або ось така несподівана «роль» Андруховича у випадкових стосунках Є.Барана з польською україністкою Олею Гнатюк, якій наш автор подарував свою книгу есеїв «Замах на міражі», а тепер розповів, що з того вийшло: «Вже пізніше зрозумів свою помилку. Пані Оля дуже енергійно популяризувала творчість

Юрія Андруховича у Польщі, переклала один із його романів («Рекреації»). Тому будь-яку критику цього письменника сприймала негативно. Недаремно у своєму дослідженні «Прощання з імперією» пані Оля вивела мене в ролі такого «страхолоха», який люто ненавидить західну культуру. Особлива моя ненависть до католиків. Не збираюся цю «квалітературознавчу абракадабру» спростовувати, маю на увазі оцінки моєї літературно-критичної діяльності. Бо книга п. Гнатюк в цілому розумна і корисна. Просто дослідниця «обілює» свого «романтичного героя» Андруховича, протиставляючи йому «романтичного злодія» Барана. Майже шіллеровські пристрасті розгорнулися у тому невеликому пасажі. А все тому, що не можна так сліпо «закохуватися» у героя аналітичного дослідження! Треба знати ситуацію, а не однобічно використовувати упереджену і тенденційну оцінку, помножуючи її жіночими емоціями та симпатіями». Складно не погодитись із автором, попри те, що ці рядки позначені його власною емоційністю. Але що ж, усі ми люди, і наші емоції висвітлюють наші душі. Не вдалося уникнути емоцій і учасникам наступного епізоду, який ними давно уже, мабуть, забувся, але наразі виринув у цих спогадах. Йдеться про давню (1996-го року) полеміку Є.Барана з Михайлом Бринихом з приводу першої (і, мабуть, єдиної, хоч як це дивно звучить) прозової антології дев'яностників «Тексти»: «Конструктивної полеміки як такої не вийшло. Була спроба об'єктивного погляду Роксани Харчук, але вона не знала літературної ситуації. І мало що не істеричний крик Вікторії Стах, яка кинулася захищати свого молодого чоловіка після мого матеріялу «Дещо про досвід, набутий під ковдрою власної ночі». Здається, тоді вперше Вікторія Стах назвала мене особистим критиком Процюка, хоча це не було так».

А ще мені завше здавалося, що Є.Баран, як і більшість галичан, дещо упереджено ставиться до лідера літературної генерації 90-х, Сергія Жадана. І от, нарешті, я дізнаюся про зовсім інше ставлення. Дізнаюся з приємністю й відчуваю неабияке від цього задоволення. Ось спогад критика про виступ

Жадана у Івано-Франківську під час презентації поетичної антології «Молоде вино» («листопад або початок грудня 1994 року»): «Пригадую виступ Жадана: світло-русий, щось від молодого Єсеніна, батяркуватий (sic! — *O.C.*), у чорному осінньому пальто виліз на стіл і читав поезію. Читав добре, вірші задерикувати, дражливі, талановиті, з нетабуйованою лексикою і молодіжним сленгом». І в іншому місці, про львівський виступ тоді ще зовсім юного харківського поета: «Під час II-го Конгресу МАУ відбулася поетична акція в театрі імені Марії Заньковецької «*Загін Загону Загоном*», де серед відомих поетів — Оксани Забужко, Володимира Цибулька, Юрія Андруховича, Віктора Неборака, Петра Мідянки, Івана Лучука, «Нової дегенерації», виступала й творча молодь — Роман Скиба, Любомир Стринаглюк, Сергій Жадан, якому на початковому етапі становлення протегував Володимир Цибулько. Пізніше у літературних колах піджартовували, мовляв, Жадан розгублений і не знає, за ким носити плаща: за Цибульком чи за Андруховичем. Жарти жартами, але Жадан є одним із найталановитіших літераторів свого покоління... <...> Після виступу Сергій Жадан подарував мені машинописний варіант своєї збірки «Рожевий дегенерат», вірші якої склали основу двох його дебютних збірок «Цитатник» і «Генерал Юда» (обидві 1995)». Є серед інших і спогад про перший смолоскипівській семінар творчої молоді 1995-го року. З цього семінару Є.Баран привіз додому поетичну збірку Оксани Гаркуші зі специфічним автографом — з відбитком її губ: «Тепер вона у моїй бібліотеці з незвичним відбитком красиво окреслених дівочих губ...» (а цікаві подробиці цієї історії кожен здатний дізнатися сам із цієї книги). Лише ці дві згадки про машинопис збірки С.Жадана «Рожевий дегенерат» і незвичайний автограф у вигляді губ, — дозволяють читачеві збагнути, які раритети зберігаються сьогодні у домашньому архіві Є.Барана. Уже в недалекому майбутньому він має подбати про їх передачу до фондів серйозної наукової бібліотеки або до іншої поважної інституції, в яких подібні безцінні документи нашої доби будуть збережені для влячних нащад-

ків. Пишу ці слова без щонайменшої іронії, позаяк культура потребує уважного ставлення та спадкоємности.

Правдиві американські гірки, створені з рефлексій мемуариста, маємо у спогадах і оцінках, присвячених львівсько-київським поетам-клоунам Ігореві Павлюку і Романові Скибі. Персонажі це — настільки ж колоритні в літературному побуті, оскільки й нерівні в літературних своїх доробках, будучи позначені ще й відверто завищеними амбіціями, про що також говорить Є.Баран. Мемуарист увесь час намагається тримати паритет у їх оцінюванні, сягаючи неабияких успіхів у власній специфічній еквілібристиці. Сподіваюся, читачеві вистачить гумору, поставитись до подібної тактики без надмірної суворости, бо насправді, це не так уже й просто — писати правду та ще й про давніх знайомих, ще й про земляків-галичан. Особисто я щиро вітаю автора, відзначаючи його і напівправду, і толерантність, і виваженість, і бажання — все-таки, наскільки це взагалі можливо, дати максимально об'єктивні оцінки цим людям. І не лише цим. Тож трохи про Скибу і Павлюка: «Ми зустрічалися зі Скибою у цей період (1993 — 1994 рр. — *О.С.*), напевне, найчастіше. То в університеті, де Роман, хоча вже закінчив навчання, вчашав як до себе додому, то у львівській філії, то в кав'ярні. Дехто з дівчат умудрявся закохатися у Романа, й він двічі чи тричі одружувався, принаймні, дівчат міняв, як рукавиці. І тут Роман склав конкуренцію Ігореві Павлюку, котрий виявляє своє право на дівчат української філології. Думаю, що і внутрішнє суперництво між ними тривало не тільки в площині поезії, але й у площині *«навішування поетичної ланші»* студенткам... Роман видавався талановитішим за Павлюка. Ігор виглядав штучним, йому не вистачало поетичного дихання. Він забалакував власні оригінальні ідеї й моментами був невиправно глухий до поетичного слова. Десь Юрко Бедрик підловив Ігоря, коли той читав свою поему про козака Якова Павлюка (Бута). У Ігоря проскочив поетичний рядок: «Я — Павлюк! Я — Бут!». «Хто-хто ти?» Перепитав Бедрик, іронічно усміхаючись... Але Ігор залишався упертий й талановитий у поетичній імпрові-

зації. Він розширював тематичні межі своїх віршів, залишаючись довгий час у силовому полі есенінської поезії. Скиба був одноманітним, у темі домінувала інтимна лірика і інтимно-інфантильна сповідь ліричного героя. У формі — все, що Скиба міг запропонувати — дактилічні й анапестні форми вірша з наспівно-альбомною ритмікою. Сьогодні, знаючи набуток одного й іншого, віддаю перевагу Павлюкові. Що їх об'єднувало — виразний егоцентризм. Вони обидва зациклені на власній літературній значущості, хоча в цьому Павлюк дає фори Скибі. Петро Сорока написав есей про нічну розмову з Павлюком, коли той весь час говорив про себе, а під ранок подякував Петрові за цікаву і змістовну бесіду...».

Як і варто було очікувати, окремим яскравим персонажем кількох мікросюжетів виступає у книзі письменник Степан Процюк. У середині 90-х, як пише критик, із С.Процюком його пов'язувала ледве не спільна літературна доля. Принаймні, тоді так складалося їх життя в літпроцесі: «Просто у той час ми справді йшли єдиним «фронтом» (а спільних «ворогів» таки не бракувало, чого вартий лише «Станіславський феномен» — *О.С.*), і зараз не можу однозначно сказати, чого більше у нашій спільній ході — приятельської підтримки чи спільної естетичної платформи. З мого боку була приятельська підтримка, але мені справді тоді подобалося майже все, що писав Процюк. Думаю, голий розрахунок не був притаманний жодному із нас. Це своєрідна вимушена імпровізація, адже ми обидва в станіславському літературному середовищі опинилися в ролі *вигнанців*. Вчорашні селяки називали мене «*вискочкою*» і «*парвеню*», долучаючись до хору *хулителів*, в якому вгадувалася диригентська рука Андруховича, який не терпів критики по суті, і будь-який виступ подібного плану сприймав за особисту образу...».

Із цієї ж книги читач, приміром, може дізнатися, що С.Процюк не знав, де знаходиться бібліотека ім. В.Вернадського, хоча й мешкав, будучи аспірантом, неподалік неї, тобто він не дуже заморочувався з написанням дисертації, присвяченої Б.Грінченкові. Адже, *Процюк був поетом*.

На цьому неодноразово наголошує і сам Є.Баран. Але, водночас, із цієї ж книги читач дізнається про *фееричний* дисертаційний захист Процюка не де-небудь, а в стінах Інституту літератури НАНУ ім. Т.Шевченка. Сам Леонід Новиченко, за словами, Є.Барана, назвав його *блискучим*: «Захист Процюка «пройшов блискуче». Це не моя оцінка, а констатація Леоніда Новиченка. Процюк перевершив себе, його захист перетворився у театр одного актора. Ми почали святкувати у відділенні Інституту, а продовжили в аспірантському гуртожитку на Ежена Потьє, 9... Пригадую, там були Микола Кодак, талановитий український літературознавець, який тоді переживав кризу «*середнього віку*»; Вікторія Стах <...> Василь Задорожний, Юрій Бедрик, Іван Ципердюк... Степан на радощах добре підпив, зрештою, ми всі не просто раділи за успіх Степана... Він уже починав співати свої улюблені блатняцькі російські куплети «Ах, Мурка, тебе ничем не удивишь...», з високо піднятими бровами над запітнілими окулярами, що надавали йому вигляду вічно здивованого. А ще невелика чорнява борода, що вузькою смугою всіялася по овалу обличчя, — все це надавало йому містичного вигляду. Я не втерпів і, нахилившись до Василя Задорожного, тихо сказав: «Тобі не здається, що Процюк нагадує молодого гетівського Мефістофеля?». Василь не здивувався моєму коментареві, лише додав: «Це тому, що в ньому зараз багато деструктиву, й він не може собі з ним дати ради»...».

У спогадах розсипано чимало цікавих (а іноді — і несподівано-відвертих) деталей, пов'язаних із цим усім відомим сьогодні прозаїком і есеїстом: «Зі Степаном ми познайомилися ще навесні 1989 року на конференції молодих учених, куди я приїхав уперше з Сімферополя. <...> Степан учительвав на Черкащині, мав пишну шевелюру і теж читав свою поезію в традиційно-революційному ритмі. Його вірші нагадували щось середнє між Грінченком і Олесем з одного боку й Семенком з іншого. Словом, це була «*гримуча суміш*», але вона мені подобалася. Мені взагалі подобалися творчі люди. У мене завжди був внутрішній пієтет перед ними. Скидаю

це на перевитрати мого сільського виховання. <...> Теперішній лик Степана мене вразив, він якось змужнів, із молодого хлопця перетворився на зрілого чоловіка, позбувся пишної шевелюри й набув перших ознак полісіння. Окрім того, мав якісь особисті проблеми, з Черкас перебрався до батьків під Івано-Франківськ і вже працював у місцевому педінституті. Усі ці метаморфози трапилися з ним за два роки, яких я його не бачив. Наше співмешканство пізньої осені 1991 — початку 1992 року складалося непросто. Степан у побуті виявився невибагливим, а моментами й відразливим. І якщо з Юрком у нас ніколи не було сварок на побутовому ґрунті, то зі Степаном вони вибухали по декілька разів на день. Степан довго десь ходив, потім довго сидів, щось писав, інколи брався за дисертаційний текст про драматургію Бориса Грінченка, але де знаходиться бібліотека Вернадського так і не знав до закінчення аспірантури. А тоді знову писав свої *верші*, читав їх уголос, із Юрком подовгу обговорювали ці творіння».

У київському аспірантському гуртожитку автор спогадів мешкав із Юрієм Бедриком. Про ці часи є чимало цікавих записів: «Ми з Юрком багато часу проводили у розмовах про літературу, ходили на літературні вечори, а одного разу до нас *«напросився»* в квартиранти Степан Процюк, який на останньому курсі аспірантури перевівся із заочного відділу на стаціонар. Просився Степан бодай на тиждень, бо я не дуже хотів третього мешканця у кімнату». Але цей третій мешканець (Мефістофель!), як згадує мемуарист, залишився з ними аж до завершення навчання. Думаю, цей третій і багато інших, пов'язаних із ним (хоча б і літгурт «Нова дегенерація»), — чимало дали майбутньому критикові в сенсі особистих знайомств і спілкування з молодими письменниками, розуміння їх джерел, підстав і овидів творчости, а значить, — і всієї постколоніальної української літератури. Коротше кажучи, доля не кожному критикові підкинула у співмешканці Бедрика й Процюка, а у співрозмовники — Охрїмовича, Андрусяка, Ципердюка, Неборака, Махна... Воїстину, все відбувається так, як має відбуватись; зокрема, й наші зустрічі з людьми —

ніколи не бувають зовсім випадковими та недоречними: у кожному такому випадку — це або допомога, або, можливо, іспит. Складно сказати з певністю, бо Є.Баран найчастіше досить старанно приховує власні емоції, одягнувши непроникливу машкару літописця, але, думаю, він таки усвідомлює всі ці дарунки долі, і всі ці іспити теж. Без них ми мали би зовсім іншого Є.Барана, якщо взагалі би мали. Про це в коментарі до своєї ж таки, «дуже різкої репліки» на виступ бубабістів 1990-го року, зауважує і сам автор: «Там не було несприйняття чи упередження, як собі потім думали хлопці, прозвучав внутрішній жаль/розчарування з етерним відчуттям естетичних змін, яких ці поети прогавили, ще не вловили. Тільки й всього. І не потрібно було шукати в цій репліці *«замаху на святе»*, не потрібно було так реагувати нетерпимо. Але так сталося, і потім я сам не раз думав, що усе, що з нами трапляється в житті, має певну внутрішню доцільність».

Ще трохи літературного побуту з аспірантської кімнати в гуртожитку: «Тієї ж осені 1991-го, Юрко привів Андрія Охримовича, молодого журналіста і поета. Отоді вже в кімнаті був справжній Содом і Гомора: алкоголь, сигаретний дим, якого не терпів і не терплю, читання віршів і суперечки мало що не до ранку. Інколи рятувався тим, що втікав до кімнати Василя Задорожного, людини неймовірно талановитої, чудового мовознавця, близького родича братів Горинів, який тоді, як і ми, писав кандидатську дисертацію. У нього зі Степаном був свій, внутрішній конфлікт через одну красиву і розумну станіславівську панянку, яка все шукала собі теплого місця в житті, й таки знайшла його, здається, у Франції... <...> Уже не пригадую всіх, хто заходив до нас, у 39-ту кімнату. Пам'ятаю Бедрикових університетських приятелів і знайомих: Олександра Ярового, Андрія Кокотюху, Максима Розумного, Сергія Руденка... <...> Але справжньою апотеозою нашого аспірантського життя-буття став приїзд з Івано-Франківська Степанових приятелів, двох Іванів, з якими той організував літературний гурт «Нова дегенерація» — Ципердюка та Андрусюка. Це було, здається, вже у квітні 1992-го».

У книзі вистачає і суто побутових деталей, які, як на перший погляд, не надто близькі до світу літератури, хоча якимись своїми гранями все одно є дотиковими до того складного процесу, що зветься літературним. Ці деталі часом рельєфно відбивають і суто економічні, утилітарні прикмети першої половини 90-х, тобто до появи в обігу національної валюти гривні: «Наприкінці січня 1994-го в гуртожитку мене перестрів директор ПТУ й сказав, що ціна за оренду житла зростає майже в десять разів і складатиме понад 400 тисяч купонів на місяць. Ця неприємна інформація підштовхнула мене до чергової поїздки в Івано-Франківськ в надії влаштуватися на викладацьку роботу. Чому Івано-Франківськ?». А далі йдуть пояснення простих і прагматично вимушених життєвих обставин, які й обумовили той факт, що врешті-решт Є.Барана з дружиною прихистив Івано-Франківськ, а не Львів або Київ. А ось Є.Баран, щойно з'явившись у Франківську, зі Степаном Процюком на творчому вечорі Степана Пушика, присвяченого його 50-річчю: «Захід був помпезно-народницьким, у подібному руслі минув 60-річний ювілей Дмитра Павличка в Актівій залі Київської політехніки на початку жовтня 1989-го. Але я вже був інакшим, і час був інакшим, і сприймався цей вечір інакше... Тільки у провінціях час застигає, тягучий і липкучий, мов туман у ранковому осінньому лісі. Ми сиділи зі Степаном Процюком в залі і коментували виступи, підсміюючись над *донотопністю* ювілейної програми». А минулого 2011-го року вже і Євген Баран мав нагоду вислуховувати ювілейні здравиці з нагоди власного 50-річчя, — так швидко плине час. І чим далі — ювілеї стають все густішими і густішими, а промови — все довшими й довшими. Тим часом письменникові ще належить написати чимало книг, зокрема, і монографію про свої 90-ті, яку він, однозначно, боргує українській історико-літературній науці.

А вже у наступному уривку туго переплелися думки про літературу і побут, про минуще й вічне, про зовнішнє й глибоко інтимне, що буває ретельно приховуваним. Мова вкотре про Степана Процюка та найближчі життєві та творчі кон-

тексти: «Степан Процюк тоді лежав у лікарні з порваним сухожиллям ноги. Я відвідував його декілька разів. Літо 1994-го для нього не було вдалим: здається, тоді померла його улюблена бабуся; він ніяк не міг порозумітися зі своєю дружиною Галею, прив'язаною до рідної Черкащини, яка все хотіла виховати собі слухняного мужа-хлопчика, не розуміючи, що Степан до такої ролі не надається. Та й молоде івано-франківське середовище не сприймало Процюкового неприхованого егоцентризму. Врешті він усе більше опинявся в психологічній ізоляції, а тут приїхав я. Степан сприймав людей як літературних персонажів, які вкладалися або не вкладалися у схему сюжету. Я не зовсім вкладався. Степан не сподівався, що я відвідуватиму його хворого, тоді як для мене тут не було над чим довго мозгувати: мій добрий знайомий потребує моральної підтримки, чому би не зробити приємне людині... Саме мої відвідування Степана в лікарні змусили його прихильніше поставитися до мене. Крім того, він почав писати прозу, яку не всі в літературних колах приймали, а я міг підтримати його писання... Себто гадаю, Степан ніколи не був інтуїтивним і безпосереднім, він — логік. Часто істеричний, але логік. Однак сила волі у нього, поряд із працелюбністю, неймовірні, свідченням цьому кількість написаних книг за останні роки і той факт, що більше чотирьох років Степан не вживає навіть пива... Він одержимий літературою, ба навіть вірою у власну щасливу літературну зірку. Ця віра не тільки втримала його в літературному процесі, але допомогла зайняти свою нішу в цьому непростому письменницькому середовищі, де боротьба йде на виживання. Неймовірна працелюбність, здатність до аналітичного мислення, хворобливе відчуття літературної конкуренції (мені здається, що довгі роки Процюк, нікому в цьому не зізнаючись, вів внутрішнє змагання із Юрієм Андруховичем) — зробило з нього досвідченого і талановитого гравця літературного процесу...».

Дев'яності сьогодні згадують по-різному. Тобто, мемуарний дискурс може бути реалізований, наприклад, і в ліриці, як це практикує останнім часом Василь Махно, згадуючи

(вже на новій батьківщині, у США), але, здається, без жодної ностальгії, свій колишній Тернопіль часів літературного угруповання «Західний вітер»:

<...>

а я дивлюсь на них як ми двадцятирічні
крізь сніг густий що випав саме в січні
бредемо з пляшкою на трьох по підворітнях
попереду жінки поезія пів світу
ми на морозі розпиваємо півлітру
щасливі п'яні молоді та рідні

<...>

ну що ж мабуть це все поколінняві манси
а трійця ще сидить повз них проходять маси
заносить співом як дощем й озоном
і осінь і зима мов варвари наскочать
і янголи вже крилами волочать
вже й ними замітають площу сонну

Про Махна у Є.Барана є пару сторінок тексту, і ці сторінки, як на мене, позначені чи не найбільшим суб'єктивізмом: «Махно є егоцентриком, рідкісним егоцентриком і людиною розрахунку. Це ті риси, які завжди мене відштовхували. Нічого не зробиш: талановита людина і добра людина — дуже часто це риси, які не завжди поєднуються і дуже рідко ідуть в парі. Махна я читав до періоду його «Лютневих елегій...» (1998), окремі його добірки читаю і зараз, але він не є тим поетом, який може мене здивувати...». Утім, тут ідеться, зокрема, про літературний побут, у якому В.Махно мені, на відміну від Є.Барана, є зовсім не знаний, а відтак, і ступінь суб'єктивності критика лишається дещо невизначеним. Насторожує інше: будучи критиком, Є.Баран відмовляється вчитатися в творчість поета в його *американський* період. Не думаю, що це продуктивний шлях. Як і у випадку з Павлом Вольвачем, поетичну творчість якого Є.Баран свого часу гаряче привітав, а сьогодні, фактично, відмовляється розуміти. Можливо, це просто деякі (сподіваюся, тимчасові) переви-трати все того ж літературного *комунального* побуту, хтозна.

Є кілька невеличких абзаців, присвячених автором, зокрема, й мені. І все там, можливо, правильно. І я б ніколи про це не згадав у власній рецензії, якби не безглузде твердження Анни Білої стосовно моєї скромної особи, яке з пам'яті цитує Є.Баран. Коментувати, можливо, й немає чого, але все-таки хочу сказати наразі наступне: насправді, я не мав проблем із алкоголем; із алкоголем і тютюном мене завше в'язала міцна чоловіча дружба, і я ніколи не зраджував їм ані з наркотиками, ні з манною кашею. Товаришував із алкоголем рівно стільки, скільки вважав за потрібне, допоки мені з ним було цікаво. Сьогодні наші стосунки є іншими, сказати б, помірковано-толерантними та більш вишуканими, як того й вимагає мій теперішній вік. Але я у жодному разі не закодувався (sic!), як *дехто* з відомих літературних героїв-дев'яностників, нікого не зрадив і, поготів, — я ще не помер. Тож можу й сьогодні, в добірному та комфортному для себе товаристві, хоч би і в товаристві Євгена Барана, — випити чарку, і дві, і десять. Цей коментар мені видався необхідним, і на цьому питанні вважаю вичерпаним.

А завершується ця книга спогадів дещо мінорними та елегантними абзацами про долю одного літературного покоління, з яким Є.Баран давно і назавше кривно пов'язаний. Власне, якщо він не помиляється й має рацію, то це — його доля також (як писали М.Розумний і А.Кокотюха, — *він не лише свідок процесу, але і активний його учасник*): «Історія літературного покоління 90-х, яке не зуміло оформити своєї поколінневої переваги, хоча намагалося це здійснити, — залишається черговою історією *«втраченого покоління»*, яке ще довго не примириться зі своєю поразкою... Мені ж пощастило бути майже в епіцентрі нового літературного відродження, пройти через сумніви і розчарування, зазнати творчих і людських радощів, дочекатися зрілості і зрозуміти: втрат більше і вони неминучі. Але сам процес літературної боротьби був майже неповторним. А люди, яких я знав, інколи нагадують мені Олімпійських богів... <...> Комусь це може видатися байкою, але то були фантастичні часи, скажу я Вам»...

11 січня 2012 р.

КОМФОРТНА ГЕОГРАФІЯ ДИТИНСТВА

Гордон Олександр. Львівські легенди. —

Львів: Ставропігон, 2010. — 48 с.

Ця невеличка двомовна (українсько-польська) книжечка є зразком перетворення реальності теперішньої в реальність мистецьку, а значить, — позачасову. Постає ця невигадана реальність із комфортного дитячого сприйняття світу довкола себе та творення світу в собі. Йдеться про конкретний привабливий топос Галичини з її історичним центром, містом Лева. Олександр Гордон не випадково присвятив свою збірочку літературних легенд «своїм батькам, своєму дитинству й усім, хто досі живе дитячими спогадами». Дитячі спогади продовжують переслідувати людину впродовж усього життя, тож добре, якщо це приємні комфортні спогади. Саме такими постають вони у вигляді літературно опрацьованих легенд у версії О.Гордона, львів'янина, по-справжньому та беззастережно закоханого в своє місто.

Відкривається книжечка авторським уступом «Ніч темна, як майбутнє на небі», що за жанром представляє собою поезію в прозі. Є в цьому тексті, безперечно, щось від літературного характерництва Олі Кобилянської й Лесі Українки, можливо, навіть є щось і від Василя Стефаника, але ще більшою мірою тут відчувається похмуре чаклування молодомузівців. Починаючи з назви, текст справляє, як мінімум, амбівалентне враження: «Ніч темна, як майбутнє на небі. Шукаєш зірку своєї долі, а місяць кутиками вуст насміхається з тебе». А далі, суто за рецептурою львівських недосимволістів початку минулого століття: «Осінь усе життя співала тобі пісню прощання, а ти вичитував з пам'яті слова Великої Віри. Вірші — це завжди слова Великої Віри. Навіть якщо у них — плач і розпач». Як на мене, це дещо дивно, особливо ж, якщо пам'ятати, з яким пієтетом О.Гордон ставиться до

творчості Миколи Зерова. Зеров і вся група київських неоклясиків прагнули максимальної прозорості в текстах, зокрема, і поетичних, відтак — більшою чи меншою мірою, але наблизились до творення українського поетичного експресіонізму, про що, зрештою, натякав іще Юрій Шерех. Натомість О.Гордон сьогодні суттєво збочує з дороги прозорості, віддаючи символічне належне символістичним спробам колишнього літературного Львова. Можливо, на його думку, духовна аура міста потребує саме такого, тьмяного та символістичного заспіву, до «жмутку літературних легенд», чому б і ні. Констатую лише деяку анахронічність подібного кроку автора. А ще висловлюю власне факультативне припущення-застереження: подібна авторська інтенція, швидше за все, вступить у гостру конфліктність із надмір «конкретною» реальністю ХХІ століття.

Адже питомими рисами символістичної поетики виступають численні аберації, що супроводжують найсуттєвіші та найбільш зрозумілі з дитинства поняття. Навіть сонце є тут не просто усміхненим сонцем, а «сонцем смутку»: «Сонце смутку щодня зігріває наші серця. Коли ти вдивляєшся у цей світ, тобі відкривається світло минулого». Але на те й існує в літературі Автор, живий і непередбачуваний, а не бездушна [розумна] машина для продукування детективів або виссаного із пальця фентезі. Втім, ця книжечка, як на мене, адресована передовсім школярам молодшого віку, а вони навряд чи розберуться з витончено-штучним плетивом слів у останньому абзаці: «Кожне життя — лише нова легенда. Місто — як збірка легенд. Колись я прочитав одну таку збірку і сам став легендою для іншої збірки. Світ загубив у моєму погляді своє небо, а в ньому ж — Країна Великої Віри, де й досі живе легенда мого міста». Тобто нічого, нібито складного й немає, але дітки можуть стомитися й засумувати.

Розпочинає автор свій «жмуток легенд» розповіддю про Гору Лева. Ця проста й невибаглива історія з пуантом у вигляді перетворення юнака на лева, привертає увагу до незвичности та казковости щоденної львівської географії. Але

є в цій історії й деяка нестача фантастично-експресивного елемента. Надто буденну інтонацію бере автор як для тексту-заспіву, тексту-основи майбутньої низки подальших історій. До того ж, чому саме левом обертається звичайний галицький юнак? Де леви, а де Галичина? Утім, це моє суб'єктивне «доросле» враження і, все-таки, йдеться про топоси Львова, а не Ужгорода чи якогось іншого міста. Тож леви тут доречні навіть у тому випадку, якщо їх поява пояснюється в такий от, невмотивований спосіб.

Наступною є розповідь про те, як *постала перша Галицька держава*. Як на дитячу аудиторію, то це, мабуть, слухна й доречна інформативно-повчальна історія. От тільки специфічна дидактика особисто мене насторожує: «Із складних ситуацій він [князь Володимирко] завжди виходив переможцем, бо вдавався більше не до військової сили, а до *своєрідної* дипломатії та *підкупів*. Джерелом коштів для цього були податки та жвава торгівля» (курсив мій. — *О.С.*). У державних *обманах* і *підкупах* мені вчувається дика й блюзнірська Візантія. Яку, до речі, ставив на обидва коліна (але, на мій превеликий жаль, не розтер в історичний порох) воістину легендарний каган гунів Атила, а значно пізніше — не менш легендарний київський конунг Олег. А ще от, думаю, чи не замерехтить у дитячих очах від переліку галицьких князів, їх предків і нащадків? Хтозна. Потрібні практичні дослідження. А ще, історія Галицької держави, яка бере свій початок від князів Ростиславичів, «нащадків онука великого київського князя Ярослава Мудрого — Ростислава», виглядає не такою вже й давньою, — у європейському, скажімо, контексті. Якщо ж ходять про перетворення людей на левів, то тут свідомість вимагає *реально сивої давнини...* Такої давнини, яка не будучи зафіксованою документально, місцем прописки має виключно жанр легенди. Бо в контексті нащадків Ярослава Мудрого галицькі зверхники виглядають заледве не другорядними стосовно древнього Києва, який має ще й значно давнішу назву Гунгард або, простіше кажучи, «місто гунів». Як виглядали галичани до Ростиславичів, чим відомі в історії регіону,

з ким воювали і з ким укладали мир? Якщо такої інформації немає в бібліотеках, її треба створити вперше. На те й існують письменники, безперечні й найбільш надійні творці мітології будь-якої географії. А те, що Львів є вартий найфантастичнішої мітології, зрозуміло будь-кому, хто хоча б раз побував у цьому місті. «Безсоромно красиве місто», — як атестують його львівські письменниці, Юлія та Олена Чернінькі, — просто волає про таку ж красиву мітологію.

Про це й намагається розповісти О.Гордон уже в наступній оповідці «Місто вічних квітів та поезії». Йдеться у ній про молоде львівське подружжя: «Чоловік був літописцем і поетом — описував життя краю й оспівував його красу віршами, а жінка вела домашнє господарство і плекала квіти. Які ж вони були чудові, ті квіти!» Най вибачає мені автор, але попри його власну емоцію, засвідчену кличною пунктуацією, я не зміг побачити квіти, про які йде мова. Можливо, щось не так зі мною, але швидше за все, щось не так із квітами. Фінальний абзац покликаний, мабуть, пробудити читацький оптимізм, але натомість він абстрактно завис у повітрі: «Замки можуть стояти довго, але все одно вони колись руйнуються або ж їх руйнують. А справжня поезія і прекрасні квіти будуть жити, допоки люди живуть на землі». А цьому фінальному висновку автора передує розповідь про печаль князя Лева, який був змушений, виконуючи вимогу татар, «розкидати» свій дерев'яний замок. Тож «він спочатку довго бродив пагорбами у великій печалі, і не хотілося йому більше жити на світі. Та згодом, дослухаючись до пісень поета, приглядаючись до неземної краси квітів, Лев Данилович відчув жагу до життя...». Коротко прокоментую: князь, якого повертають до життя пісня й квіти, є як мінімум, підозрілим персонажем національного пантеону. Бо насправді, середньовічний князь (хоч би і Лев Данилович) мусив жити передовсім потребами своєї землі, забуваючи власну печаль і дбаючи про піднесення краю, а значить, і власної величі. Відроджуватись через пісні поета й красу довколишніх квітів — не соромно, але надто вже фантастичною виглядає подібна версія

й такого роду стимули для середньовічного володаря. Хтось не в міру розумний може подумати, що можливо, саме тому й «розкидалися» власними руками замки, й пустою часто стояла Руська земля, бо її можновладці занадто переймалися квітами й поезією. Красиво, але проблематично. Як тут не пригадати Євгена Маланюка, який вважав, що українцям у їх тривалій історії відчутно бракує мілітаризму, без якого не буває міцних і великих держав. Вірші — замість мечів, квіти — замість ракет — це, мабуть, красиво і поетично. Але, кривно пов'язаний із Україною Атилла, посадив на коней десятки тисяч вершників і таки розтрошив непереможні до нього римські легіони. Київські студенти і гімназисти залишили книги й вирішили загинути під Крутами. Серед них могли бути й майбутні поети, але час зажадав не їх віршів, а їхньої жертви, їхньої крові на олтарі майбутньої державности України. Аналогічно, й галицька молодь не раз відкладала мистецькі втіхи заради майбутньої державности України. Про що, приміром, і розповів Ігор Костецький у незавершеному романі «Мертвих більше нема», присвяченому Степанові Бандері.

У наступних двох історіях йдеться про сакральні топоси міста. Передовсім про Високий замок та причетних до нього історичних і легендарних персонажів: це князь Лев і принцеса Високого замку. Обидві історії наголошують на патріотизмі львів'ян; принцеса Високого замку не наважилась залишити рідне місто навіть заради коханого поета з інших земель: «І зустрічалися вони так не один місяць, не один рік. Однак принцеса таки не наважувалась поїхати зі Львова з поетом назавжди до його родинного міста. Вона не могла залишити своїх рідних квітів та львівських пагорбів, а коли поет вкотре від'їжджав додому, завжди сумувала за ним і довго плакала. Плакали разом з нею і її квіти, омиваючи ранковою росою землю. Плакало разом з нею і львівське небо, заливаючи місто дощами...». Зрештою, читачеві судити, наскільки є переконливою така мітологія й мотивація вчинків її персонажів.

Далі йде досить прикметний текст «Королівське місто Львів», який зраджує особливе ставлення самого автора до

предмету оповіди. Мабуть, невипадково, автор починає з нібито зайвої для галицького контексту Римської імперії та її імператорів. Тут же автор повідомляє, що «Київська Русь тоді була поділена на князівства на чолі з *князями*, в той час як на захід і на південь від Львова, в усій Європі, правили державами *королі*» (курсив, звісно, мій. — *О.С.*). Автор, розповідаючи про львівських королів, щиро дивується наступному фактові: «У 1253 році Данила Романовича уже коронували як короля усієї Русі. Королем у Європі називали і його сина Льва, який сам себе чомусь більше полюбляв називати *князем*» (курсив знову мій. — *О.С.*). Маю підозру, що князь Лев досить гостро відчував європейську ситуативну ворожість і подвійність стандартів; чужий для найсхідніших слов'ян прагматизм та інші, можливо, від'ємні та неприйнятні для галицького князя речі. Наголошення на таких невинних речах, як термінологія (*король*, а не *князь*), потрібне авторові для наступного аксіоматичного твердження: «Отже, Галицька Русь вже у XII столітті жила радше за європейськими, а не за давньоруськими традиціями і звичаями; її міста отримували магдебурзьке право, усі правителі виховувалися й навчалися при різних королівських дворах, а князь Лев певний час навіть претендував на краківський престол». Ось така *інтимна географія* від сучасного львівського письменника. Мабуть, йому в ній комфортно. Бо, інакше, для чого? І для чого, зокрема, він опускається до риторики сектантського проповідника у фінальному пасажі про цю *вимучену* королівськість? Але ліпше знову процитую, аби не бути голослівним: «Так, Львів завше був містом королів. Королі живуть, правлять, творять і помирають. Але ми, львів'яни, повинні знати й відчувати, що живемо у королівстві Духа. Це знання й відчуття і стане найбільшим пам'ятником усім нашим королям, нашим героям — справжнім володарям Духа, Чину і Творчості». Автор навіть не зауважує, як його міцно полонить *буква* в ущерб власне духові. Особисто ж мені (*можливо, я просто не королівської крові*) відчутно бракує в розповідях О.Гордона присутності звичайних пересічних львів'ян, — тих, які своїми руками збирали

каміння на будівництво Високого замку, які падали зі стін під монгольськими стрілами і, врешті-решт, висаджували та доглядали прекрасні квіти в *королівських садах*. Автор зосередився на блакитній крові, ігноруючи міський простолюд. А тим часом, європейськість міста Лева безпосередньо пов'язана з толерантним ставленням до усіх громадян, до всіх міщан, бо це саме для них існувало так зване *магдебурзьке право*.

Таким чином, автор доволі тривало випробовує читача (принаймні, читача з-поза Львова) на міцність, пропонуючи лише наприкінці книги три найцікавіші історії: «Вавилон ХХ століття», «Місто розпочинається з тиші», «Поет і вавельська королівна». Складається навіть враження, що в усіх попередніх творах автор лише шліфував як техніку письма, так і власну думку, місцями грузнучи в матеріялі. Із цих трьох прикінцевих лише перша історія відповідає жанру легенди. Бо вже друга нічого легендарного в собі не містить, будучи зразком якісної ліричної мініатюри. А третій текст узагалі, як на мене, не має стосунку до топографії міста Лева, бо розповідається в ньому про польське місто Краків, про місцевого поета, набережну Вісли, «прекрасний Вавельський замок» і про красуню королівну, що мешкає в тому замку. Можливо, цей останній, на польському матеріялі сюжет, уміщено спеціально для польського читача, — адже книжка двомовна (до речі, твори О.Гордона польською мовою переклала Гражина Добренько).

Що прикметно й відродно, в легенді «Вавилон ХХ століття» змінюється авторська інтонація, вона реально гуманістична; й навіть дидактика в цьому творі відчутно інша. Йдеться про заповіт львів'янам від князя Льва, який вони не обачно не виконали. Стосувався той заповіт мурів Високого замку, які варто було зберігати від руйнування в якості символу та оберегу княжого Львова. Але сталося так, як сталося: «Уже давно немає серед нас тих людей, які споглядали ще доволі високі замкові мури середини ХІХ століття, — перед тим, як було вирішено на місці твердині насипати пагорб Люблінської унії. Уже давно немає княжого Львова, він зник разом

із столичним замком князя Льва». Разом із мурами зникла й колишня львівська велич. Аби читачеві було зрозуміліше, що саме мені так сподобалось у цьому творі, наводжу ширшу цитату: «Спочатку прийшли совети, які повивозили та повбивали багатьох українців, поляків, євреїв, людей інших національностей. Потім прийшли фашисти, які винищили майже усіх місцевих євреїв, а багатьох українців і поляків вивезли на примусову роботу в Німеччині. Відтак знову прийшли совети, і вдруге повбивали або вивезли у Сибір, Мордовію, Казахстан тисячі львів'ян. З 1918 року Львів уже не мав сейму; місто принаймні на найближчі 100 років утратило темпи свого розвитку і своє значення. Отож, княжий замок, до решти зруйнований львів'янами, помстився їм, і вони, можна вважати, зазнали недолі будівничих Вавилонської вежі вже у ХХ столітті». Автор у ляконічний і стислий спосіб переповів апокаліптичні біди міста в ХХ столітті й пов'язав їх із проблемою занедбанної пам'яті, що зрештою, зовсім близько до істини, хоча й зрозуміло, що навіть мури Високого замку не вберегли б місто Лева від дикої більшовицької орди.

Лірична мініатюра «Місто розпочинається з тиші» читається на одному подихові й свідчить про неабиякий талант автора в цьому жанрі. Варто йому лише уникнути псевдосимволістичного патосу, як одразу виходить і цікаво, й притомно, й душевно. Урбаністичний хронотоп цього твору якимось чином набуває винятково інтимного й теплого звучання: «Кожне місто завжди розпочинається з тиші — у хвилини, коли над ним від зоряного сну прокидається небо. І ось ранок ще наче в ліжку, а перші будинки й перші коханці вже заповнюють місто денними звуками: рипінням підлоги, клацанням клямок і замків, стуком відчинених дверей, шурхотом мітли двірника, гучним цоканням підборів на кам'яній бруківці вулиць... <...> А от увечері, коли місто потроху позбувається людського гамору і самотнішає, кожен із нас залишається з ним віч-на-віч, наодинці з його і своїм життям, які часто несумісні, бо далеко не кожному дано прожити долю міста, та й не кожен розуміє, що його власні мрії й надії збуваються

тільки у вічному часопросторі міста. Міста, яке зникає разом із нами і відроджується до нового життя разом із нашими нащадками».

Ця невеличка, ошатно видана книжечка, — без особливих претензій, але все-таки додає щось вагоме до містерії міста Лева, духовні мури й духовні леви якого уможливають його незаперечне й красиве майбутнє...

вересень 2011 р.

ДІВЧИНА З ВЕДМЕДИКОМ

Бандурович І. Зліпок янгола: Поезії /

Ірина Бандурович. — Львів, 2012. — 64 с.

Дещо старомодна й нав'язлива куртуазність, що сліпить читача з обкладинки цієї дебютної збірки поезій, може мати лише одне-єдине виправдання у вигляді повнокровного комплексу інтимних, любовних та еротичних віршів. Так воно, зрештою, і є. Читач не буде розчарований. Це збірка чудової, хоч подекуди ще технічно невиробленої, любовної лірики. Книжечка оздоблена старими галицькими листівками із зображенням пешених дорадянських панн, які й самі по собі є поезією. Крім того, цих листівок стосується один цілком конкретний вірш («Вони пахли цинамоном, ружами, м'ятою, і цигарками...»). Таке художнє оформлення збірки доповнює та увиразнює деяку несучасність цих віршів, їх випадання із центральних дискурсів теперішньої молодшої поезії (зокрема, й жіночої). І це, як на мене, прекрасно, — хтось-таки має випадати із загального кредитно-колгоспного хору доби: «А мені не потрібно нічого, лиш спокою би. / Не цікавить нітрохи скільки в ночі з'явилось валюти. / А мені би хоча б на хвилинку заснути / На протертій білизні гіркої, мов втрата, доби» («Стихло місто старе, ніби серце, що вже не болить...»).

Авторські спроби штучного філософування та ширших метафізичних узагальнень із використанням духової конвенційно-книжної емблематики (Атлантида, Сфінкс, Содом, Карфаген, Лета, Варавва, Іуда, Понтій Пілат, Мойсей, Фавст, де Сад, Ван Гог, Захер-Мазох, Берлінська стіна) навряд чи знайдуть удячний читацький відгук. Натомість еротична й любовна лірика в її, незамуленому цивілізаційними консонансами варіанті, — не може не вабити, місцями викликаючи правдиве захоплення. У цих *найліричніших* жанрах авторка

нарешті доростає до себе справжньої, шемко відбиваючись у магічних дзеркалах кохання й болю, спричиненого цим дивовижним почуттям: «Хтось спізнило порипує снігом до світла в вікні. / Кіт, скрутившись у вузлик, посапує біля каміна. / Ти лежиш на дивані, мої підібгавши коліна... / Я ж лежу на дивані, твої увібравши дні...» («Стихло місто старе, ніби серце, що вже не болить...»).

Минулого року І.Бандурович оприлюднила в альманасі «Форма[р]т» шикарну поезію «Притулися до мене, ведмедика, — та й заснем...». Дитяча безпосередність, із якою лірична героїня звертається до *свого* чоловіка, її ніжність, виповнена коханням, і з ним же пов'язаний сум, — заледве не причаровують, а ще — викликають повагу і співчуття. До подібного промовляння-замовляння багнеться прислухатися та співпереживати. Ясно, що йдеться про двох безкінечно самотніх істот, які нарешті *собі віднайшлися* в широкому світі. Також зрозуміло, що героїня значно молодша за свого «ведмедика» (з пам'яті при цьому виринає роман В.Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», 1928), який і відкрив їй уперше інші (теплі, комфортні, надійні, солодкі) світи, яких їй, вочевидь, бракувало, і тепер вона прагне хоч на деякий час злитися з ним у єдину сутність, занурюючи його у теплі води жіночої ніжності:

Притулися до мене, ведмедика, — та й заснем.
Ти тепленький і ніжний, ти маєш м'яке волосся.
Я свічки затулю, а тебе запалю вогнем...
І любити буду твою перестиглу осінь...

У наступних двох строфах, знов-таки, йдеться про прикрасу різниці у віці (хоча, швидше за все, саме різниця у віці й забезпечує ліричну героїню емпіричним знанням про справжню, не імітовану пристрасть, ніжність, надійність тощо). Можливо, цим двом залишилося бути разом недовго. Це відчуває, ставлячи цілком риторичне питання, й сама героїня, втім, вона уже знає, що варто дякувати Богові і за те, що має сьогодні. Той, хто витягнув її *з-під зимових пледів*, навчив її цінувати тепло почуттів і подарував бодай короткочасну мож-

ливість відчути себе напrawdę шасливою. Це суто людське, *занадто людське* тривання в часі, в його каламутних і теплих хвилях, таких терпких і солодких водночас:

Обійми мене лапками так, щоб відчула біль.
В мене зараз весна, а в тебе Північне сяйво...
В нас солоне життя (з очей витікає сіль)...
Та з обіймів твоїх вночі проростають мальви...

Притулися, ведмедику... Скільки нам дано днів?
Я була, мов зима, ти витяг мене з-під пледів.
В тебе тепла душа (з Північних, мабуть, вогнів)...
І тремтіла я так лиш від білих, мабуть, ведмедів...

Вистачає цікавих зразків інтимної й любовної лірики і в збірці «Зліпок янгола». Особливо ж, у двох останніх розділах. Між іншим, викликає запитання не вповні адекватна структура збірки, яка складається з чотирьох розділів, причому, впадає в око диспропорція в їх наповненні. У першому розділі знаходимо лише чотири поезії, до того ж, вони позначені тією лункою риторичністю, якої авторці слід було б уникати, «бо ж хіба то приємність — зимова засклена пташка?». Втім, і тут, зовсім поруч, зустрічаємо рядки, до яких із цікавістю тягнеться око: «Тільки хто це до хворого лоба приклав небеса / І молитву читав до ранку?» («На віконні рамена розлито розмови нічні...»). Лірична героїня — від розділу до розділу — проходить доволі складний шлях від самотності й «захоплення платонічного» — до значно природнішого взаємного кохання: «І сонце якесь браковане... І ніч у мішок захована... / І ліжко таке холодне... / Я листям пожовклим падаю, я вперше тебе не згадую, / А серце — пuste й голодне...» («І сонце якесь браковане... І ніч у мішок захована...»). Із багатьох віршів пробивається явно автобіографічний суїцидальний мотив, невіданий спогад про власне майже небуття. Показово, що в одному з таких випадків авторка скористалася мовленням від третьої особи: «Одного світанку на ліжку побачила скрипку / І взяла смичка до тремтячих пір'їн-долонь... / І заграла мело-

дію серця — гарячу до крику, / А з різаних вен на діл витікав вогонь» (Вона була втіленням ніжності, зради і муки...). Є в історії ліричної героїні чимало акцентованих травматичних маркерів, які і витворюють густий травмогенний дискурс драматичної любови: «Більше тебе не кохаю, просто жити без тебе — гріх...»; «Ти сьогодні кудись пішов / Так, що й літо кудись поділось»; «Крізь мої сухожилля листки пролітають — / Фотокартки твоїх очей...». Ці вірші й складають зміст другого (найбільшого за обсягом) розділу «Протерміновані квіти». Але вже в наступному невеличкому розділі «Вчорашнім недопалком осінь...» намічається психологічний злам: лірична героїня робить вибір на користь життя: «Кохаю тебе і осінь — аж гусну, часом... / Крізь тріщини світу сиплюсь до твоїх ніг... / Знайдися мені на гріх...» («Знайдися мені, коли трісне востаннє світ...»). Прикметно, що саме восени, ламаючи стереотипи, героїня розпочинає своє відродження: «Виливай чорну туш з душі, виливайсь до дна! / А світанку нове життя зацвіте акрилом...» («Цвітіння осени»).

Можливо, найцікавішим для читача та й просто, сповненим щасливих оптимістичних віршів, є останній розділ книги «Лився у венах тепло...». Завше приємно й радісно спостерігати за живою людиною з її дрібними, але водночас такими вагомими життєвими радощами. Як свідчить приклад ліричної героїні, для щастя людського не так уже й багато треба, — дрібка уваги, взаємности та любови. Здається, вона на це заслужила, тож можна хіба що радіти за неї. В цьому завершальному розділі панують вітаїстичні й піднесені почуття; героїня нарешті щаслива й анітрохи сього не соромиться, хоч і не вповні вірить своєму щастю: «Не могла відступити, просила далі не йти... / Бо печаль була вроджена, ніби хвороба серця... / А думками неслося: “Не сердься, тільки не сердься...” / І спліталися руки й губи, немов мости...» («Увійшов до душі, ніби в Богом забутий дім...»). Той, хто прийшов її врятувати, здобувся на досить виразний портрет: «був дивний як море / відпливи припливи штиль / я деколи навіть не знала числа й години <...> / зашив мої будні шовковим потоком

снів / і золотом осени вкрив заіржавілі шрами / глибоко вночі він багато писав про Львів / а я засинала / з Фемідою та мечами...» («він мав щось у собі...»). Але вона подеколи ще вагається: «я насправді гірка в мені меду ще кілька кварт / чи тобі для любови вистачить сеї дози?» («згасле листя осіннє міцніше від тютюну...»); «Я вже не холодна, я — ром, коньяк шоколад... / Та як перевірити, хто з нас насправді Фауст?» («Ця осінь назавжди залишиться в пам'яті й снах...»). Драматична людська історія має в цій книзі щасливий кінець: «ти рідніший за все життя і сплітаються між дерев / наші гаснучі тіні <...> я вдихаю тебе нараз / і любові п'янкий листок пролітає між нами...» («подивись як довкола нас догорає мідяний світ...»). Вона уже вчиться насолоджуватися життям, але рецидиви колишнього страху і болю іноді повертаються, і тоді знову буває страшно і боляче: «мені тебе мало навіть коли тремчу / тебе обійнявши <...> без тебе немає сенсу немає днів / немає нічого <...> мені тебе мало навіть коли мовчиш / і слів не знаходжу щоб це тобі розказати <...> мені тебе мало / в серці щемить листопад / і янголи десь повіялись зимувати / повзу поміж листя старезна ніби Белград / болюча мов рана / а знаєш як важко кохати?» («мені тебе мало навіть коли тремчу...»). Або в іншому вірші, «Мені холодно зараз, друже...»:

Мені лячно без тебе, друже,
Навіть янгол тремтить, мов свічка.
Відбиваються у калюжах
Його мокрі й худенькі плічка...

Привабливість лірики Ірини Бандурович значною мірою визначають майстерні та свіжі у своєму подихові метафори: «Загратованим лезом на руки сповзає страх», «Розірвався мішечок душі», «Як тихо й ніжно плентається сніг», «Когось куранти б'ють — аж до знемоги», «А сніг не йде — він від небес волочить ноги», «Так зимово закутався у штори холодний світ», «А ніч попиває пунш з кометошвидких вогнів», «Запилені очі життя прокисають крізь вічність»; «На деревах запахи довершено поминки літа»; «А ворони прокльони розсипа-

ли серед дороги»... Справді, ця лірика є винятково щедрою на метафори. Складна внутрішня психологічна праця поетки вже сьогодні презентує свої результати, — доволі незлі для дебютної збірки. Але їй і далі є ще куди рости, проростати, вглибати. Мова, звісно, про потребу подальшого вдосконалення форми.

14 березня 2013 р.

ВИХІД З МЕРЕЖІ Є

*Людина в (м)асьці: Повість / Книга без автора. — К.:
Грані-Т, 2011. — 256 с.*

звершиться все і погасне фейсбук
ангел таксі допровадить додому
пісню одну тобі тільки відому
злиє в навушники музику Бог
не заспіваєш нікому
В.Махно. «Anno Domini i Donna Karan»

головне це не паритися і насолоджуватися
життям, бо воно сука проходить
Pipiska23 (09:37:04 25/01/2009)

Про самотність у Мережі написано вже чимало. Принаймні, польською мовою. Ці книги перекладені російською і давно всім доступні. Зрештою, такі книги можуть писати й наші письменники, але чомусь не пишуть (хоча інсталяції у вигляді sms-повідомлень та електронних листів у художній прозі і верлібрах, — уже давно нікого не дивують). Можливо, не відчують реального попиту, відтак продовжуючи агітувати за детектив і подібну до нього сюжетну пульпу. З іншого боку, «Буквоїд» напередодні 2012-го року презентував український sms-роман, у написанні якого взяли участь понад тридцять авторів, і який за три доби виявився цікавим, як мінімум, для тисячі читачів (непоганий результат, хоча і не факт, що всі прочитали повний текст). У таких от проєктах є один цікавий нюанс, пов'язаний із тим, що текстові фрагменти (власне, електронне листування-спілкування), ненав'язливо або без жодної прагматичної думки приватно оприлюднені свого часу в електронних ресурсах мережі, пізніше через якусь егоїстичну потребу, все-таки, з'являються ще й на папері, у вигляді окремої книги, як от у випадку з

найновішим виданням від «Грані-Т», — «Людина в (м)асьці». Чому так відбувається і кому це більше потрібно, — тому, хто пише-писав-читає-читав, чи тим, які читатимуть сьогодні й завтра, — мають пояснювати, мабуть, психологи. Або ж фахівці із проблем глобальної самотності, тобто письменники. Деякі міркування з цього приводу маю і я. Тобто не лише стосовно цієї конкретної книги, але й щодо так званого *он-лайн дискурсу* та пов'язаних із ним проблем. *Он-лайн самотність* і *он-лайн ги-ги*, що мають місце у книзі, є лише наслідком небажання сучасних людей жити звичайним і звичним життям, — зустрічатися, знайомитися, закохуватися, страждати, насолоджуватися, розлучатися, знову знайомитись і закохуватися, розпочинаючи нову сторінку свого життя; жити, врешті-решт, повнокровним людським, а не вигаданим ерзац-життям.

Цю книгу я прочитав у перший день нового року. Абсолютно не сподіваючись, що зможу її дочитати до останньої сторінки, і навіть отримати певне задоволення й виявити, до того ж, бажання ще й написати про неї. Як на перший погляд, ця книга — не для мене; особливо ж, якщо врахувати, що в неї немає автора, а натомість — віддалені шуми у каналі зв'язку ІСQ, що його іменують в народі *аською*. Можливо, люди й події в асьці уявлялись мені однозначно чужими, бо я ніколи не користувався можливостями саме такого спілкування, особливістю якого, зокрема, є анонімність, реалізована в численних ніках або масках. Ця книга, що складається з нарізок реального людського спілкування в ІСQ кількох осіб, має незайве попередження-застереження від редактора Івана Андрусика: «Ця книжка-експеримент створена не «людською» українською мовою — а українською мовою Інтернет-мережі. Перш ніж узятися до її читання, зважте, чи готові Ви сприймати таку мову. Якщо ж узялися — то з усіма лексичними, стилістичними, граматичними чи пунктуаційними претензіями, які можуть у Вас виникнути в процесі читання, прошу звертатися в мережу». А в мережу — це, по суті, в нікуди, це як у дірку від бублика, або як дзвонити в рейку, якщо таку ма-

ете вдома. Але, мабуть, не маєте, я також не маю. Але менше з тим, народ попереджений, а значить, озброєний і готовий до найгіршого. Втім, із мовою в цьому *вибраному* спілкуванні все набагато ліпше, ніж навіть у популярній соціальній мережі Facebook. Тобто майже без матюків та іншої ненормативності, чим ця книга завдячує, поза сумнівом, уже згаданому редакторові. *Нефільтрована аська*, підозрюю, значно жорсткіша у цьому сенсі. Особливо ж, якщо це спілкуються давні друзі на теми жінок або алкоголю.

А от у якості motto до книги редактор обрав слова відомого ірландського парадоксалиста Оскара Вайлда: «Людина найменше може бути собою, коли говорить від свого імені. Дайте їй маску, і вона скаже вам правду». Цікаві слова. Зрештою, у найвідомішого в'язня сумління фортеці Редінг, не було нецікавих слів, на те він і Оскар Вайлд. Але якою мірою motto визначає концептологію чи бодай загальний зміст запропонованої книги, не знаю, не впевнений. Навряд чи у книзі ми знайдемо правду, попри те, що люди спілкуються анонімно. Здається, наші люди і в ІСР не надто говорять правду, — чи то бояться ФСБ і ЦРУ, або ж апіорі не вірять у можливість реальної конфіденційності в цій країні. Та й маска, як на мене, потрібна людині не так для виголошення правди, як для реалізації потаємних рольових ігор, хіба не так? Хтось уявляє себе недосяжною Сніговою Королевою, інший — нещасливим хлопчиком Каєм із пошту королеви, — і всі разом вони отримують (принаймні, намагаються) те, заради чого з'явилися в чаті. Не в пошуку ж правди вони діляться реальними чи (здебільшого) вигаданими історіями, шось просять або й вимагають один у одного, обмінюються музикою та анекдотами, картинками і мріями. Тож відповідність епіграфу до змісту книги цілком сумнівна. *Людина в масці* не скаже вам правди, не варто й сподіватися. Правда знаходиться в іншому місці й ліпше помітна за іншого трохи освітлення. Хочете знати, де? Добре, спробую пояснити. Пригадую, колись дуже давно Євгенію Кононенко спитали, чому в її творах так багато сексу? Власне, не сексу, якщо правильно переформулювати питання, а розмов *про це*

та подій *довкола цього*, але не порнографічних, зрозуміло, сцен. Не зможу точно відтворити відповідь письменниці, але суть її полягала в тому, що лише в ліжку можна пізнати людину в усій її повноті. Бо насправду: вдень, на службі, у супермаркеті, в транспорті, в численних шпаринах і дискурсах соціуму, — людина користується десятками масок і, зазвичай, ретельно приховує власну сутність. І зрозуміти її можна лише в ситуації, коли відпускаються гальма пристойності й решти правил, коли людина проривається до власних нутряних глибин, *коли вона свідомо не контролює себе, тобто, не грає*. Наприклад, у ліжку, коли немає зайвих очей і відсутні небажані свідки. Тобто, *ліжка — не зовсім те місце, де гра має сенс*. (Хоча, певно, і тут трапляються винятки, але в ліжку аж надто непросто грати невластиву собі роль, тут кожному багнеться бути автентичним собою). А маска у грі допомагає лише в реалізації алегоричних образів, тобто коли ходить про побудову майже сюжетно орієнтованих схем.

Ніки або мережеві псевдоніми в чаті виконують радше функцію заспокійливої анонімності для учасників листування і масками, насправді, не є. Бо, фактично, жодного алегоризму в собі не несуть. Знов-таки, використання масок дає найбільший ефект у тому випадку, якщо всі учасники дійства домовились щодо спільних правил поведінки (колишній європейський карнавал, який мусили толерувати навіть церковні зверхники, або стихія українського ярмарку, — як узвичаєні століттями народні традиції). Алегоричні, деякою мірою, маски двох помітних учасників книги, це — Кая і Ice Queen, — є актуальними хіба що в їх двосторонньому зв'язку, але та ж Ice Queen у спілкуванні з іншим учасником чату (це буде KORVIN) є вже зовсім іншою й *анітрохи не прохолодною*. Відчувається, що він їй цікавіший за Кая, з ним вона грається-спілкується на рівних, хоча й це спілкування врешті-решт упирається в глухий заулочок нерозуміння. Коли KORVIN звинувачує Ice Queen у приналежності до дівчаток легкої поведінки (бо вона багато із ким у асьці спілкується, нікому не відмовляючи у своїй увазі), пояснивши при тому, що «це все

образно», то вона реагує миттєво й цілком адекватно: «та іди ти нахуй ось тобі моя відповідь» (у цитатах зберігаю, як і редактор книги, правопис і стилістику оригіналу. — *О.С.*). Щоправда, за пару місяців вони знову знайдуться в чаті, але колишньої довірливості та зацікавленості у спілкуванні уже немає, — натомість є обмін кількома байдужими репліками у вигляді майже автоматичних запитань-відповідей, позбавлених, як на мене, жодної подальшої перспективи, — навіть у розумінні *спілкування в асьці*: «привіт) / *НІ* / як справи? / нормально / давай пограємо в щось / у що? / а в що ти хочеш, Маринко?)». На цьому й кінець. Мабуть, смерть у мережі є такою ж реальною, як і в живому житті. Смерть, що маркує прохолоді людські стосунки, маю на увазі.

У цій книзі *вибраного спілкування* кількох (знов-таки, вибраних редактором-деміюром, який виконує роль коментатора й регулювальника інформаційних потоків) людей, маємо три основні «сюжетні» лінії, чи то пари співрозмовників. Каї, він же PASTO (він же, в миру, — Олесь) і Ice Queen (в житті — Марина); Ice Queen і KORVIN; Pipiska23 (він же — Сергій, арабські числа, швидше за все, вказують на вік персонажа) і PASTO. Поза цими чотирма маємо ще кілька епізодичних учасників чату, пов'язаних передовсім із PASTO після того, як він відмовився бути Каєм, а разом і налаштував своє особисте (тобто сексуальне) життя у реальності. Така от нехитра історія, стежити за якою не складно, а іноді навіть цікаво. Починається книга поясненнями редактора щодо такого предмету, як *віртуальне спілкування*. Пояснення остільки ж іронічне, оскільки й ліричне: «Віртуальне спілкування — це коли ви лише тет-а-тет. Ніхто не вставить у вашу розмову свої п'ять копійок. Не вклиниться з недоречними фразами, недоречним настроєм чи жартами. Тут лише дві ваші душі — разом ув одному віртуальному вікні, наче два оголених тіла. Ви лягаєте на ліжко розмови, знімаючи щоденний одяг лицемірства та правил спілкування, а далі — хай буде що завгодно...». Всі редакторські втручання-коментарі у цій книзі для зручності виділено курсивом.

Після першого коментаря розпочинається історія «Kaj and Ice Queen». Дата: 16 вересня 2007 року. Її варто запам'ятати. Травнем 2009-го ця історія вичерпується. Принаймні, у межах цієї книги. Вже в першій розмові Королева чесно повідомляє Каєві: «у нас різне сприймання реальності». Й це мало б його насторожити. Водночас, щодо іншого учасника чату вона зізнається все тому ж Каєві: «Корвіну я можу розказати про свої проблеми, запитати в нього поради, як краще вчинити...». Але й це він пропускає майже повз вуха. Хоча міг би пошукати іншу співрозмовницю, адекватнішу до своїх вимог, ресурсів і потреб. Про що вони говорять? Здебільшого, ні про що, а потім починаються з'ясування стосунків. Хоча жінка кілька разів наголошує на тому, що співрозмовник навіть ніколи її не бачив, не уявляє, як вона може виглядати зовні тощо. Загалом, чоловіки (в нашому випадку — Кай, і Корвін) в асьці поводяться приблизно так, як і в житті, забуваючи однак, що віртуальну співрозмовницю, якщо вона розумна або знаходиться за тисячі кілометрів, набагато складніше схилити до продовження банкету, не говорячи вже про ліжку. Але мета, повторюю, приблизно та сама. І тактика навіть та сама. Що іноді майже смішить читача, а потім і втомлює. За романними майже законами, експозиція триває, й читачеві представляють початок паралельної «сюжетної лінії», історії під назвою «Ice Queen і KORVIN». Дата: 27 серпня 2007 року. Її також варто запам'ятати. А завершиться це взаємнення у березні 2008-го.

В розмовах із Каєм значно розумніша за нього жінка намагається толерантно йому пояснити цілком очевидні, здавалося б, речі: «Kaj: Мій висновок: Для соціуму нам потрібна наша копія Людина, яка буде так ж, як і ми Щоб серед різних людей ми не почувалися такими самотніми Ми взагалі відчуваємо себе самотніми, тому що не можемо знайти ідентичну копію собі Але в інтимних обставинах Віч-на-віч Нам потрібно, щоб ми давали одне одному те, чого не вистачає / Ice Queen: для цього є друзі і кохана людина це різні речі друзі — це люди схожі на тебе ті, з ким ти проводиш більшу

частину свого часу а кохана людина — це твоя протилежність / Кај: О Супер! Точно / Ice Queen: вчись)». З Корвіним Ice Queen спілкується помітно інакше. Між ними тривалий час існують досить теплі товариські стосунки. Що помітно вже на початку, в сцені, де він повідомляє про свою поїздку і майбутню відсутність у чаті, на що жінка реагує цілком широко, її стан зраджують емоції. Розмова 29 вересня 2007 року: «Ice Queen: :-* / KORVIN: привіт солоденька) / Ice Queen: як ти? / KORVIN: нормально готуюсь / Ice Queen: речі уже зібрав? / KORVIN: збираю / Ice Queen: і довго тебе не буде? / KORVIN: хз, десь із півроку, а може більше / Ice Queen: :(/ я буду тебе чекати / KORVIN: :-*».

Для розуміння одного з головних персонажів і взагалі для розуміння редакторського задуму чимало важить, здавалося б, типове спілкування двох друзів. З розмови Pipiska23 і PASTO, що має місце 13 жовтня 2008 року дізнаємось, що PASTO (він же Кај, він же Олесь) «живе з Леною» і вважаючи, *що в них це серйозно*, запрошує товариша в гості: «PASTO: приходь в гості — побачиш як ми класно разом живемо / ми ремонт робили, всьо таке / Pipiska23: Тож прийду мабуть». А в січні 2009-го PASTO повідомляє своєму другові, що Лена його покинула. Нічого не пояснивши. Точніше, це він був змушений «переїхати». Друг Pipiska23 пояснює, заспокоюючи товариша, в чому тут проблема. І все виглядає, як у житті, бо вони насправду знайомі в реальному житті. Ось їх діалог: «Pipiska23: ти просто інший: романтичний, ніжний і все таке... а їй, я думаю, треба жорсткий чувак, який би її за сраку тримав. дівки підсвідомо хочуть підчинятися чоловікові, відчувати себе, как за каменної стеною, а якщо ти їй даєш найменший попуск, вона сідає тобі на голову і почуття у неї проходять. спочатку вона думала, що ти такий, а коли ви почали жити разом, побачила що ти зовсім інший / думаю, тобі треба інша дівчина, яка б змогла оцінити тебе по достоїнству) / в усіх сенсах) / PASTO: я задовбався таку шукати / Pipiska23: так, таку знайти дуже важко, щасливих пар у світі взагалі дуже мало / головне це не паритися і насолоджуватися

життям, бо воно сука проходить / PASTO: угу) ти правий)». А вже у вересні цього ж 2009-го року PASTO вже неможливо впізнати. В нього в реальному житті з'явилися Катя, Аня і Оксана, про яких він розповідає в чаті незмінному другові Pipiska23. Коли друг питає, чи трахнув він Оксану, PASTO відповідає: «ладно / тут Ліза над душею стоїть / потім поговоримо)) про подробиці)». Тобто, в людини все гаразд у житті і їй уже не потрібна Королева з чату. А друг нагадує: «а помніш яким ти був гімном, коли зустрічався з Леною?»). А читач цієї історії листувань у цей час думає, що ще гірше PASTO, точніше, Каї, виглядав на сторінках свого розлогого спілкування з Ice Queen. Але все минулося, щойно з'явилися згадувані Аня, Оксана, Катя, Ліза... На віртуальні взаємини-залицяння вже й часу, певно, не залишається, — почалось інтенсивне нормальне людське життя. Зокрема, сексуальне.

Значно драматичнішими є віртуальні взаємини ніби як рівних Ice Queen і KORVIN'a. Ось характерне речення від жінки, в якому чимало болю й розчарування в своєму співрозмовникові: «от тут для образи місця нема, ти так само до цього йшов як і я, тільки я йшла через безвихідь, а ти просто, щоб задовольнити свою цікавість». Десь у цьому місці й виринають пунктирні овиди драми. Але драми, все ж, віртуальної. І добре, що лише віртуальної. А в реальному житті у Ice Queen (Маринки) все нібито добре. Принаймні так воно виглядає зі сторони, у картинці, забезпеченій читачеві редактором. Ця сцена в аеропорту, де Маринка зустрічає свого коханця-італійця, є підсумковою в усій книзі. Дозволю собі широку цитату: «Вона була в рожевій курточці й закутана в біленький шарфик. Хоч у приміщенні аеропорту не було холодно, та Марина завжди мерзла. Дівчина була справжньою дитиною літа. Посадка закінчилась, і люди вже почали виходити після митного контролю. Її карі очі пильно слідкували за всіма, хто з'являвся з дверей, а руки в рукавичках нетерпляче тиснули одна одну. Нарешті її обличчя осяяла посмішка, і вона ступила кілька кроків назустріч молодому чоловікові. <...> Поруч із чоловіком дівчина здавалася маленькою

і вразливою. Вона розправила шарфик — *Снігова Королева розтанула. Їй було вже не холодно*» (курсив мій. — *О.С.*). Все виявляється аж настільки просто — Снігову Королеву *просто не було кому зіграти*. Нібито вистачає друзів у реальному житті й прихильників у асьці, але не вистачало того єдиного, який здатний перетворити її на маленьку усміхнену дівчинку, якою насправді вона і є.

Ця книга про *людину в (м)асьці* (не в останню чергу зусиллями редактора з його виразними і завше доречними реченнями-підказками-інсталяціями-коментарями) змушує пригадати, що життя поза мережею все ще існує. І це реальне життя значно цікавіше та яскравіше, ніж іноді нам здається. Життя не підмінити жодним умовно-анонімним театралізованим маскарадом у асьці. До цієї простої, але вагомої істини апелюють долі двох основних фігурантів цієї історії — Кая і Ice Queen. Кай, він же пізніше, PASTO, — в розмовах із товаришем підтверджує, що як тільки у нього налагоджується особисте життя в реальності, його штучна гра в асьці втрачає будь-який сенс. Про що він, зрештою, натякає й самій Ice Queen, відкривши їй свій інший нік, демонструючи свою незалежність від неї, і скасувавши таким чином, зайвий драматизм у їх стосунках (його колишній шантаж із обіцянкою викинутися з вікна, якщо не буде прихильності з боку жінки, його перманентні вимоги її окремої уваги, численні нав'язливі дзвінки на мобільний тощо). Водночас, другові Сергієві (Pipiska23) він повідомляє про все нових і нових жінок із реального життя. Відчувається, що жінка в асьці, навіть така загадкова й приваблива, як Ice Queen, йому вже ні до чого.

Аська дозволяє гратися з людьми, за прикладом того, як кішка грається іноді з мишею. Але гра з людськими почуттями, з людськими емоціями — виглядає доволі жорстокою та неоднозначною. Така гра нарешті набридає навіть самим учасникам. Промовисто виглядає фінал цієї історії кількох людських узаємнень, представленої перед читачем самими учасниками (втім, усе-таки, за непомітної участі редактора).

Останніми двома реченнями цієї книги є питання й відповідь двох людей із реальності. Марина (Ice Queen із ICQ) зустріла свого італійського коханця, й він їй дарує справжню італійську карнавальну маску. Дівчина приміряє цю маску, а потім питає: «— Як краще? — Краще без маски, — посміхнувся чоловік і обняв маленьку Маринку». Побавитись можна у будь-що, але найголовніше — вчасно вийти з простору гри, повертаючись до реальності, суворої та ніжної водночас; місцями — страшної, але, все-таки, єдино можливої для кожного з нас. То для кого ця книга? Навряд чи вона для людей із мережі. Радше, для тих, хто ще не встиг ґрунтовно підмінити своє життя *тут* на життя *там*. Поготів, що Гейзінга, коли розповідав у праці «*Homo ludens*» про переваги *людини, що грається*, мав на увазі зовсім інші виміри гри. Хоча підґрунтям гри постулювалась людська *свобода*, яка, певно, має значення (у вигляді деякого розкріпачення та скасування гальм завдяки анонімності) і у мережі ICQ. А от людина, — що б там поганого про неї не говорили, — залишається все такою ж людиною. І варто про це пам'ятати навіть тоді, коли виникає непереборне бажання погратись, удавшись при цьому до послуги маски або й до кількох одночасно. Адже сказано: без маски — у будь-якому разі, — ліпше. Із живою людиною, а не з віконцем у ICQ, — незрівнянно тепліше, і це, на своє щастя, зрозуміли герої цієї книги, подаючи всім іншим виразний меседж: вихід із мережі є, і таки варто вдатись до послуг *живого життя*, віддавши йому перевагу перед життям у (м)асьці.

7 січня 2012 р.

СЕКС-МІСІЯ ДЛЯ «ЧАЙНИКІВ»

Неизвестный автор. Секс-fiction: краткий курс теории литературы. — М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2008. — 224 с.

Каждый МОГЕТ быть честен.
В конечном счете, третьей мировой
не миновать, но обстановку это
оздоровит. Как и эта книга.

Ульяна Шилкина

Нашел девушку у книжной полки
с современной русской литературой,
познакомился и выебал. Оксаной звали.

Неизвестный автор

Коли знайомишся із сучасною російською літературою, то зовсім не відчуваєш її несвободу. Принаймні, *соціалістичного реалізму* я там не бачу, хіба що гори дурнуватою читива для пенсіонерок і підлітків (приблизно те, що в нас роблять А.Кокотюха, Люко Дашвар, М.Кідрук, Міла Іванцова та ін.) і патріотичної макулатури для специфічного стурбованого читача. Передовсім це добре видно на прикладі художньої прози. Навіть більше, сучасна російська проза виглядає розкріпаченою, дотепною та самодостатньою. (На відміну від нашої, в якій ще й досі не помічено не лише Чарльза Буковські, але навіть свого Довлатова. Не говорячи про Генрі Міллера. Про якого наші критики, на кшталт Тетяни Трофименко з ЛітАкценту, згадують принагідно в рецензіях, не потурбувавшись про його хоч трохи ширше прочитання. А чи потрібні Буковські й Міллер українській прозі, — питання із категорії далеко не риторичних. Можливо, викладачам словесности наравду достатньо Нечуя-Левицького й Олесея Гончара, але чи достатньо їх сучасному читачеві? — ось у чому питання). Інша справа, що не з'являється у росіян творів *великих*, чи

пак епохальних, але це, напевно, вже зовсім інша проблема. Бо чи з'являються сьогодні такі твори у американців, німців, французів, британців?.. Дрібній добі — дрібна література, — це зрозуміло. Тож від сучасної книги починаєш вимагати вже зовсім-зовсім небагато: децицію інтелектуальності, зовсім трохи дотепності й хоча б мінімальну адекватність у вираженні внутрішнього світу персонажів і, зрозуміло, самого автора. Якщо він, звичайно, *автор*, а не товариство з обмеженою відповідальністю. А ще хотілося б трохи правди; тієї *правди*, про яку в есеї «Серйозний мистець» писав свого часу Езра Павнд; тієї, наприклад, *правди*, яку здобував для своїх читачів незабутній Олесь Ульяненко.

Книга *Невідомого автора* (у постскрипті він досить дотепно пояснює, чому прагне лишитися невідомим, — зовсім не з міркувань цензури або чогось подібного, навіть не думайте про таку дурню; це лише ще один притомний експеримент у часі, коли індивідуальне авторство багатьом представляється не таким уже й вагомим, підкреслюючи цілковиту факультативність індивідууму в сучасному комунікативному дискурсі), окрім розповіді на два голоси про невпорядкований побут і такий же випадково-хаотичний інтим, є цікавою *містифікацією*, яка полягає в жанровому означенні тексту: *короткий курс теорії літератури*. У вигляді назви й motto до кожного розділу найчастіше подаються реальні визначення базових понять із теорії літератури, але з теорії, сказати б, *для чайників*, — для менеджерів, домогосподарок або, приміром, для *відомих українських письменників* на кшталт вище згаданих К.К.К. — як це і прийнято в добу розвинутого постмодернізму (зрештою, вимагав же вітчизняний Андрій Кокотюха історію філософії викладати у вигляді доступних коміксів, то чому б і не викласти короткий курс теорії літератури на берегах чогось на кшталт порнографічно орієнтованого Декамерону). Містифікація полягає передовсім у пародійному ефекті, який виникає в зазорі поміж серйозними термінами з теорії літератури (хоча і в полегшеному популярному варіанті) й оповідками, що чимось напевно нагадують сучасний

Декамерон. У першому розділі, в назві якого цілком логічно й очікувано присутні терміни *експозиція* і *зав'язка*, жінка розповідає як вона 8-го березня відвідала почергово трьох своїх коханців, а від них кожного разу завітала до стареньких бабусь-сусідок, переадресовуючи їм подарунки-квіти: «День-то подходил к концу. Сидела я на кухне в трусах, курила и думала — как же я великолепно провела Восьмое марта, которое, собственно, ненавижу! Ебаться — наебалась и бабулек осчастливила. И рассказать есть что, а главное — вспоминать приятно. А! Забыла совсем! Утром меня еще муж поздравил. Тоже, собственно, выебал и подарил формочки для кексов. Так что со всех сторон охуительный день вышел. Я соседским детям кексов напекла». Ця розповідь жінки позначена деяким неврозом, не без того. Як і подаровані їй чоловіком формочки для кексів. Очевидно, щось не так у данському королівстві сучасного шлюбу. А що саме — не так, окрім формочок? — не таке вже й просте питання. Чи, радше, невичерпне: занадто багато різноманітних *не так* назбиралося в сучасному людському житті, — і в шлюбі, і поза ним.

Наративна політика книги визначається двома оповідачами: жінкою та, відповідно, чоловіком. І це, як на мене, доречно, позаяк ніхто, напевно, не заперечить, що секс (як і теорія літератури, sic!) очима жінки й очима чоловіка — не зовсім тотожні речі, принаймні їх відчуття, — як фізичні, так і будь-які інші. Хоча, що *іншого* може бути у сексі, крім дистильованої фізіології? Достатньо подивитися на зсудомлені людські обличчя під час оргазму (як це пропонує робити оповідачка Аня), — і ви все зрозумієте на рахунок, наприклад, духовності: «Ты себе даже представить не можешь, какие разные, какие странные лица у людей во время оргазма! Бывают ужасно сосредоточенные. Бывают такие, как будто сейчас заплачут. Был даже один такой товарищ с таким, знаешь, лицом... как у убийцы. Он когда кончал, его так перекосило, что я даже испугалась. Думала, ударит. Или убьет». Втім, не все так печально із сексом. Особливо, коли про нього вже ходить у спокійних, дотепних спогадах, а не в порногра-

фічному он-лайн. Крім того, сексуальні дискурси в чоловічому й жіночому рецептивних вимірах мають напевно суттєві відмінності. Якщо чоловік кожну наступну жінку сприймає як винагороду-артефакт його переможних зусиль (чи як прочитану книгу, як іронічно зауважив свого часу Майк Йогансен), то жінка найчастіше той же артефакт розглядає з точки зору успішної (або не дуже, буває й таке) гри на біржі. Або на нервах, — як кому пощастить. Утім, можливо я й помиляюся на рахунок жінок, адже писала у своєму безкінечному щоденнику Анаїс Нін, що жіноче щастя полягає не в дітонародженні, як традиційно вважає більшість жінок, а в тому короткому часовому відтинку, коли *він* знаходиться *в ній*, повністю вповнюючи собою її жіноче *єство*. Але Анаїс Нін була жінкою не зовсім, сказати б, типовою, про це також слід пам'ятати. Таких жінок ніколи не буває багато. Не говорячи вже про те, що деякий час її жіноче *єство вповнювали* такі симпатичні безумці, як Антонен Арто і Генрі Міллер.

А ще ця книга просякнута (як сказав би який-небудь доктор філології) раблезіянською спрагою до життя; я ж, не будучи доктором філології, можу відзначити більш актуальні традиції Г.Міллера й Ч.Буковські. Не випадково, вже в епілозі є тонка й позначена ледве прихованим гумором алюзія до Буковські, а саме — до його *двадцяти днів творіння* першого романного твору «Поштамт». Те творіння супроводжувалося розпиванням певної кількості алкоголю й випаленими сигарами. У Невідомого автора акт *сотворіння* твору зайняв лише 8 днів, але й твір його значно менший за обсягом, аніж перший роман Буковські. Це вже прикмета часу, сучасні романи не мають бути великими, їх визначає динаміка, тобто поспіх. Отже, пролог: «Тайна состоит в том, что писать книги — плое дело. Выбираешь время в графике — восемь дней. Запасается сигаретами и алкоголем. Сигареты — кто какие курит (тут может быть ваша реклама), а из алкоголя рекомендую виски — с него стиль жестче (тут тоже может быть ваша реклама). Наркотики почитаю за декаданс и слабость (тут вашей рекламы быть не может) — их не берите, если не соби-

раетесь писать последний раз в жизни. Дальше все просто. Выбираешь тему. Надо такую, что однозначно будут читать домохозяйки. Это — хорошая мишень творческого расстрела. Мишень, которую можно топтать и рвать без всякого зазрения совести. Мишень абсолютная. Идеальная. Мечта, а не мишень. Дальше — обязательно — выключаешь телефоны. И все».

Щодо слів, винесених до другого motto цієї рецензії, то вони з останнього абзацу епілогу до книги Невідомого автора. Завершує він, отже, оптимістичною та життєствердною інформаційною кодою. Поспівчувавши перед тим бідній сучасній російській літературі, твореній менеджерами та дружинами менеджерів для таких же менеджерів та їх дружин: «Зашел я в магазин. В книжный. Ну, в тот — самый главный книжный магазин. На Тверской. И народу в нем — пиздец. Не протолкнуться. А время — время полночь. То есть ночное время. А я ведь помню времена, когда никого в нем не было. И книжками пахнет, как и должно пахнуть. И люди берут книжки с полки и застывают, читая. И все разные. И со взором горящим — безумные. И такие, у которых скука на лице. И всякие разные люди. И так мне приятно вдруг от этого всего. Как в детстве, в библиотеке. <...> Но что я вижу при детальном рассмотрении? Шоб мои уши отсохли! Чего народ читает-то? Ладно — я. Я заработался. Заводы, епты, пароходы, менеджер, хули с меня взять? Отбросы общества. Мастер спорта. Деньги есть. Как жил пятнадцать лет — не помню. И что я вижу в тот редкий момент, когда вдруг понесла меня нелегкая в этот книжный? Пишут менеджеры. Те самые, что у меня работали. Пишут, бля, о том, как хуево им на работе было. Как они, сука, страдали. Менеджеры и жены менеджеров. И плохо пишут. Но самое плохое — что это читают. Ведь — вранье это все. От первой до последней строчки — вранье. То есть я пятнадцать лет работаю, страну, можно сказать, из руин поднимаю. А люди читают такую хрень, и она — бестселлер. И такая злость меня взяла — не передать. Нашел девушку у книжной полки с современной русской ли-

тературой, познакомился и выебал. Оксаной звали». Залишається хіба додати, що до епілогу, з якого щойно була цитата, в автора є відповідний епіграф: «Культура. Лучше Кьеркегора нету. “Культура, — писал он, — это вторая природа”. Человек отличается от животного тем, что он живет не только в рамках первой природы, но обязательно в рамках второй — культуры. Без нее нет человека». Ось так, а ви говорите — бестселер, Львівський книжковий форум, торгівля гарячими книжками-пиріжками прямо з бампера письменницького автомобіля...

Цікаво, що з цієї книги дуже легко зробити висновок про те, що жінка до власного сексуального життя ставиться легковажніше за чоловіка. Бо, насправду, «секс — это только секс. Развлечение. Как в карты. Или «салки-ножки-на весу». И все». Або ось ще такий висновок опісля численних практичних дослідів: «Да и технически одна ебля от другой ничем таким разительно не отличается. Ну у одного член длиннее, у другого короче. Один сзади любит, другой в рот. Вот и вся тебе разница». А от іще «смаколик» від оповідачки Ані. За мотивами її випадкового сексу, що має місце після кількох хвилин знайомства: «Трахал он меня по-разному. И было удивительно хорошо. Удивительно развратно. И удивительно ритмично. Было открытием, что трахаться можно долго и много. Что можно не стесняться, а просить чего хочется. И что минет не половое извращение, а просто член во рту. В общем, открытие на открытии. Еду я после всего этого домой и охуеваю, потому что должно же быть стыдно. Или неудобно. В общем, как-то должно быть. А ничего. Потому что выяснилось, что с незнакомым и нелюбимым может быть лучше, чем со знакомым и горячо любимым. Ну, может, не лучше, но уж не хуже точно. Что после случайного секса на лбу не проступают кровавые буквы. И мир вообще не меняется никак. И разница между любовью и просто еблей — только в разговорах. До и после. Любишь — есть о чем поговорить. И поговорить в радость. Не любишь — не о чем, да и не стоит. Развлечение, да и только. Физическая нагрузка в приятной компании».

Втім, із не меншою легкістю змінює партнерок і оповідач: «А с девушкой мы больше не виделись. И даже как зовут ее — не помню. Потому что нет никогда никакого завтра. Хотя и надо жить так, будто собираешься это делать вечно». При цьому він скаржиться, що з жінками треба завше бути напоготові, в жодному разі не варто їм довіряти: «Нет у меня никакой веры в ваш пол. Вы искренние, только когда вас трахаете, и вы кончаете. И тут тоже надо быть очень внимательным, чтобы не наебали. Потому что есть такие — и тут наебывают. Я вот, как в эту секунду писатель, очень хорошо понимаю Толстого, который граф. Жаль, не помню, что он говорил, но вот что-то про лживость вашу». Натомість я дуже добре пам'ятаю, що з цього приводу писав Генрі Міллер. Який, до того ж, у такому контексті значно доречніший за графа Толстого. Але ж росіяни нікого, крім Довлатова, Булгакова й Толстого не читають... І при цьому щиро ображаються, коли чують за кордоном, приміром, під Харковом: *«Я по-русски не читаю. Проезжайте»*.

Окремої уваги заслуговує дотепність Невідомого автора в тих місцях, де вона хоча б частково виходить за межі сексуального дискурсу. Хоча при цьому тримається завше неподалік. Одного разу оповідачку познайомили в Сочі з літнім і респектабельним чеченцем, власником нічного клубу: «Все про сына рассказывал. Что тот филологом хочет стать. Что исламист рьяный. Но человек хороший. А *хочет, сука, стать филологом*. — А кто такой филолог, Аня? *Никто. Нет такой профессии — филолог. Есть профессия — владелец*. Вот пусть он будет владельцем». А потім уже син власника клубу «*рассказал, что и впрямь хотел быть филологом. Хотел уехать в Москву. Очень хотел еще учиться. Но теперь же клуб. Теперь недосуг. Да и кому в Сочи нужны филологи? Кому они вообще нужны!*» (Курсив, звісно, мій. — О.С.). Після подібного залишається тільки привітати *популяцію власників*, — банкірів та всіх інших власників клубів, — зі стрімким здичавінням. Ще трохи, й вони почнуть рохкати з вікон своїх мерседесів (згадаймо «Перли і свині» Олеса Ульяненка!). Попри навіть

те, що нарешті зняли придуркуваті червоні пальта, а дітей віддають на навчання в Шенген. І останній нюанс: речення про нібито цілком *об'єктивну непотрібність філологів* виголошують по черговому чеченці, — батько й син. А чому не росіяни? Слабо? Щодо «слабо», то в оповідачки є окрема історія, але там уже про філологів не йдеться, — виключно про експерименти в царині екстремально-безвідповідального сексу.

Або от історія не без геополітичного присмаку. Вирішили двоє друзів відвідати Латвію зі специфічною сексуристичною метою. Мовляв, тамтешніх жінок, які говорять зі звабливим акцентом, дуже хочеться. Вирішили — поїхали. Але у *дружній* Латвії нічого з жінками не вийшло, адже ці росіяни приїхали не в пошуках повій, а з бажанням жінок *гостинно-легковажних*, назвімо їх так. Не склалося. Всі латишки говорили з очікуваним звабливим акцентом, але жодна з них росіянам *не дала*. Якимось чином, повертаючись додому з Латвії, ці двоє опинились у Харкові (sic!). І вже там товариш оповідача, Богдан, таки знайшов для себе якусь одноразову добру місцеву жіночку. Але на цьому — й промовиста крапка. Втім, перед остаточним поверненням на батьківщину на розчарованого оповідача чекала, без перебільшення, ще одна, найвагоміша, травма: «Утром ранним на таможене осматривала нашу машину такая девушка! Такой красоты! И такого акцента! И таких движений и пластики — видать, боги или черти смеялись над нами. От избытка чувств решил я подарить ей книжку Довлатова, которую купил, выезжая из Москвы. Уж не помню, как это вышло.

— А кто это? — спросила она. — Я по-русски не читаю. Проезжайте.

И так рухнула мечта. Рухнула и все. Нет на земле рая».

А нашому читачеві залишається після цього хіба що гадати: росіяни насправду такі дурнуваті, як показав їх нам Невідомий автор, чи, все-таки, він перебільшує? Дозволяє собі, так би мовити, художню гіперболізацію. Хтозна. Шкода лише, що мало у нас жінок, які так просто й спокійно, без жодної спідньої думки про геополітику можуть сказати туристові із

Москви: «*Я по-русски не читаю. Проезжайте*». Втім, зустріти таку українську жінку, хоча б і в російського автора, — доволі приємно. Хоч і смердить усе це фантастикою, бо в реальності, на жаль, буває зовсім навпаки. У постколоніальних країнах жінки зазвичай бувають доволі люб'язними з іноземцями.

А ще у книзі вистачає ненормативної лексики, тобто матюків, — причому, як у чоловічій, так і в жіночій партії. Цьому є досить просте пояснення від одного з оповідачів: «А я до того момента ведь никого. В смысле — никому... как сказать-то. Блядь! Вот поведешься с такими, что матом не ругаются, хуй объяснишь чего. Чтоб неправильно не поняли. Короче — до того момента никого в жопу не ебал! В Одессе, собственно, и случилось». Не просто в Одесі, з одеситкою Галею, а ще й у таксі. Після того як разом випили якусь кількість текили. Гумор у оповідача місцями специфічний, авторитарно-московський, але що ж, як іншого немає: «И трахал я ее в такси. Так что стекла запотели. Стали непрозрачные, и по ним капли стекали изнутри. В попу, как врага народа! И в пизду, как человека, и в рот, как кандидата психологических наук. «Ты вот их трахаешь, а они потом кандидатские пишут», — думал я. Текила — странный напиток. Мысли трезвые и ясные, только очень короткие».

Втім, гумор у оповідача буває різний. Часто — цілком прийнятний. Особливо ж, коли він починає оскаржувати гуманітарну ситуацію в сучасній Росії. Висловлюючи при цьому чоловічий і загальнолюдський песимізм у прогнозах на найближче майбутнє: «Я так думаю — все в порядке будет в России с экономикой, со страховым бизнесом и с банками. Трахать будет некого, а с этим делом — все будет ОК. Никакого «ух!» скоро и не встретишь, возможно, зато, сука, филиалы страховых компаний будут везде. Банков будет меньше, но они будут крупней, и активней, и совершенней, когда такие Иры вон, как ни посмотрю, из Плешки валят кучами во вторые институты и на работу. А больше я ничего не думаю». Це він до того, що забагато жінок у офісах, у аналітичних відділах, а переспати по-людськи іноді немає з ким. Або береться опо-

відач міркувати про жіночу логіку, принаймні йому здається, що вся проблема — саме в жіночій логіці: «И стали мы с ней целоваться, и целовались-целовались и уж целовались-целовались. И уж я к ней в штаны залез, и уж она ко мне. А потом она кончила и давай мне сосать и еще раз кончила, и я давай с нее штаны снимать. А она говорит — не надо. Я спрашиваю не без удивления — почему? А она: я развелась сегодня. Так вот и дососала. Я кончил и уехал и до сих пор не знаю — почему если она развелась, то сосать можно, а трахаться — нет? Какая-то логика мне не понятная». Правдива біда із таким узаємненням. А тим часом будь-яка жінка має свою просту відповідь на це не складне питання від оповідача.

Має певну рацію критик (який іронічно воліє, подібно до автора, назватися *невідомим*), припустивши, що «если бы Довлатов писал в соавторстве с Миллером, а редактировал их Буковски — получилось бы неплохое подражание прозе Неизвестного Автора». Втім, до Генрі Міллера Невідомому авторові ще далеко, — ані культурологічної глибини, ані запаморочливого експресіоністично-сюрреалістичного стилю славетного американця в росіянина немає. А ще самовизначення автора як *Невідомого* має ледве помітну іронічну конотацію з *Невідомим вояком (неизвестным солдатом)*, що є вагомою часткою колишнього радянського та теперішнього імперського російського міту. Втім, водночас відчувається вібрація й іншого міту — про невтомного вояка із *армії кохання*. Але чому автор вирішив лишитися *невідомим*? У постскрипті, яким остаточно й завершується книга, він бере слово для деяких пояснень: «Я, собственно, сделал все что мог для вашего счастья: написал. Остается вопрос с авторством. Первым автором был Создатель. Остается за скобками, был ли он вообще, был ли он один, или их была компания, как его или их звали, но безусловным остается то, что он, по сути, абсолютно неизвестен. Ни сама его жизнь, ни его внешность, ни его имя, ни собственно цель создания Мира. Жаль, не у кого спросить, но действительно, а на хрена? Вопрос висает в воздухе. Который тоже он создал. <...> Мне не всегда

нравится то, что Он создал. Но его анонимность — приятна. И никаких роялти». Саме так, написав-надрукував, посміявся-відпочив, і жодних, у підсумку, роялті. Бо роялті — це, знов-таки, з царини низькопробної белетристики, з якою заповзявся воювати Невідомий автор. А, можливо, він уподобав відому сентенцію Еміля Сьорана: «Усе зіпсувалося відтоді, як література перестала бути анонімною. Декаданс почався з появою першого *автора*» (курсив, до речі, Сьорана. — О.С.).

Від низькоякісної белетристики, яка іноді починає рядитися в інтелектуальні шати, — вже просто нудить, і невідомо, що з цим робити. Нудить, зрештою, з багатьох причин. Нещодавно, приміром, курих на балконі о першій ночі. Дослухався до вітру, вимкнувши на пару хвилин свідомість. Лише вітер і мій нікотин. Відзначив подумки яскравість місяця, — попри те, що він новонароджений. І раптом почув крізь вітер якісь нетутешні звуки, звіриний приглушений рев. Це не було схоже ані на собак чи котів, ані на наркоманів чи причмелених дешевим алкоголем. Щось нове і цілком звірине вчувалось крізь вітер. А поблизу навіть зоопарку немає, — лише мій район, мій балкон, третій поверх. Прислухався ще і сливе несвідомо перехрестився. Рев умить припинився. Хотів перехреститися ще двічі — для надійності та заспокоєння, але засумнівався, чи не буде подібне виглядати блюзнірством, — адже рев уже припинився. Вирішив, — досить і одного разу. Не варто зловживати. Але повертаюся до Невідомого автора.

І ще декілька слів на рахунок містифікації та пародійного дискурсу цієї книги. Невідомому авторові, мабуть, здається, що він добряче позбиткувався над домогосподарками, написавши для них аж настільки невибагливий Декамерон із реальними порнографічними сценами. Подібну ілюзію всіляко демонстрував у своїх «пародезах» ще Кость Буревій, він же — Едвард Стріха, відомий *провокатор*, що спеціалізувався на українській літературі 1920-х років. Але в тому то й проблема, що пародії Стріхи на вірші М.Семенка нічим насправді не відрізнялися від «серйозних» конструктивістських віршів українських «лівих» поетів другої половини

1920-х років. Якби було якось інакше, то редактор «Нової Генерації» відразу б розпізнав знущальний фальсифікат. Бо дурнем Семенко у жодному разі не був, це й самому Стрісі було ясно. Тож у підсумку, — лише поразка пародиста-провокатора й дотепний футуристичний некрольог від Семенка на уявну його могилу. Щось подібне констатую і у випадку Невідомого автора, який почав за здоров'я, а закінчив за упокій. «Розірвати» домогосподарок, за винятком деяких епізодів, не удалося. Вони отримали своє звичне читиво, хіба що поліпшеного зразка, у притомному стилістичному виконанні й щедро приправлене рятівною іронією. З метою нагадувати час від часу, що окрім оповідачів, є ще й він, усім тут керуючий автор-модератор, ним раз-у-раз використовується відомий формалістичний прийом. Одного разу автор вирішив навіть епіграф до розділу («Ліричний герой»), тобто зміст реального теоретичного терміну, пояснити *загальнодоступними словами*, — аби цей зміст був стовідсотково зрозумілий домогосподаркам, а разом і розкрити свою творчу лабораторію, в якій цього разу відбувається містифікація: «Лирический герой. Не хуй путать автора с лирическим героем — это разные люди. Только глупые читатели думают, что это все автор. А это все ни фига не автор, а лирический герой. Некто, от лица которого ведется повествование. Не надо ставить знак равенства между нами. Рассказчик — это он. А я — это я. Я совсем другая или совсем другой. И уже если познакомитесь с нами — никогда не догадаетесь, что мы это все пишем». Таким от простим *оголенням прийому* автор укотре повертає читача до «своєї» реальності, бо дехто, заслухавшись оповідками про хаотично-виснажливий секс, може подумати про своє грішне щоденне життя. В якому відбувається приблизно те саме, або зовсім нічого подібного не трапляється. Але ж авторові, окрім секс-fiction, ходить про *короткий курс теорії літератури*, — не лише про розваги у легкодоступному жанрі. Також цікавою кодою книги можна вважати й зустріч двох оповідачів, яких автор *випадково* звів у літаку. Ці двоє спілкувалися кілька годин за посередництва блокнота, до якого почергово

записували свої питання й відповіді: «Я пишу — кладу ей на столик. Она пишет — кладет мне. <...> «Какие подарки дарил на 8 Марта?» — спросила она в блокноте. «Фаллоиммитатор. Своему заму. А тебе что?». «Конфеты и цветы...». Никогда не узнаешь, что значат простые слова и короткие фразы, пока неизвестный автор не уточнит. Если захочет».

жовтень 2011 р.

ЗРАДНИК СЬОРАН

*Сьоран (Еміль Чоран). Допінг духу: Есеї. — К.:
Грані-Т, 2011. — 184 с.*

Життя є лише там,
де до нього необережно ставляться.
Еміль Мішель Сьоран

Солодке й гірке, гаряче й холодне,
як і відмінності у кольорах, —
є не більше, як упередження;
незаперечними є лише атоми і порожнеча.
Демокрит

До століття з дня народження в Україні вийшла перша книга Еміля Сьорана, одного з найвідоміших і найпарадоксальніших європейських есеїстів другої половини ХХ століття. Принаймні про нього *так* всі говорять. Про цього автора чув, мабуть, кожен. Чимало наших інтелектуалів і мистців давно уже встигли письмово засвідчити своє щире захоплення *неймовірним* Сьораном, активно його, приміром, цитуючи, або в якийсь інший спосіб. Тож, перекладена Іриною Славінською та *бездоганно видана* видавництвом «Грані-Т» книга есеїв «Допінг духу» стане приємною несподіванкою для багатьох читачів. Видання вибраних есеїв Сьорана добре продумане: ґрунтовна фахова передмова Анатолія Дністрового доповнюється незайвим словом від перекладача і, нарешті, фінальна довідка-хронологія життя та творчості Сьорана на тлі доби з її політичними та мистецькими контекстами (Семюел Беккет, Ежен Йонеско, Мірча Еліаде й навіть диктатори — Гітлер і Антонеску з пізнішим Чаушеску). Не останньою чергою, завдяки саме такій композиції цю книгу Сьорана буде цікаво «приміряти» на себе навіть не фахівцеві, тобто не філософові за освітою. І навіть не конче письменникові,

а й так званому пересічному читачеві. Передусім, на Сьорановому боці виступає незаперечна магія його доби. Коротко поясню: якщо на початку ХХІ століття молодих людей приваблюють лише різноманітні й швидкоплинні пропозиції *супермаркетів* (світ як супермаркет, за М.Уельбеком), то в 1920-ті — 1960-ті роки європейці мали цілих півстоліття на бурхливі інтелектуальні, мистецькі та політичні розваги. Іноді це були доволі криваві розваги, але все одно — цікаві. У певному сенсі, сучасний читач здатний хіба що позаздрити тим гарячим часам і насправду доленосним подіям. (Ось, що говорить із цього приводу сам Сьоран: «Епохи страху кращі за епохи спокою; люди більше дратуються через відсутність подій, аніж через їх надмір; Історія — кривавий результат відмови від нудьги»). Попри навіть те, що, за тим же Сьораном (і не лише), провідним лейтмотивом його доби виступає *неаби-яке розчарування*. Розчарування з його ледь помітною апологією смерті й добре помітним тотальним відчуженням.

Щодо відібраних перекладачем для українського видання есеїв і афоризмів, то вони дають цілком достатнє уявлення про книги Сьорана «Трактат про розпад» (1949), «Спокуса існування» (1956), «Історія та утопія» (1960), «Зізнання і прокляття» (1987). Як на мене, варто було б перекласти ще й декілька творів із книги «Вправління в захопленні» (1986), що представляють собою «портрети» знакових *локомотивів культури*, — Ніколая Гоголя, Хорхе Луїса Боргеса, Френсіса Скотта Фіцджеральда та інших. Можливо, ці твори доповнили б образ Сьорана хоча б якимись «конструктивними» елементами. Адже у випадку із *незручним Сьораном*, маємо справу не лише з «руйнівником» культури, але й із її специфічним «будівничим», якщо можна так висловитись. Бо з книги «Допінг духу» читач дізнається лише про *специфічних* героїв Сьоранових пошуків ідеалу у молоді роки: «Коли ти молодий, то шукаєш героїв: у мене були свої: Генріх фон Кляйст, Кароліна фон Гюндероде, Жерар де Нерваль, Отто Вайнінгер... Їхні самогубства п'янять; я впевнений, що тільки вони дійшли до краю і знайшли в смерті правильні висновки зі свого ще-

дрога нещасливого кохання, розладнаного глузду, філософського роздратування. Я гидую людьми, які пережили свою пристрасть, я зневажаю їх: мені забагато людства — я бачив там так мало благородних рішень і стільки радості старіння, що відвертався й сподівався з усім цим покінчити до 30 років. <...> Консьєржа-самогубця я досі поважаю більше, ніж живого поета. <...> Немає суїциду — немає прощення. Дивина! Вічна смерть так і не стала частиною звичаїв: вона *єдина* справжня, їй не стати *модю*... Поки живемо — ми *боржники*...» (курсив Сьорана. — *О.С.*). Ніби й нема, чого протиставити есеїстові, але з іншого боку, хтось мав би подбати і про життя, тобто — подумати про життя, або навіть — про життя як щасливу нагоду стати, наприклад, людиною.

У своїй блискучій передмові Анатолій Дністровий віртуозно «нав'язує» сьгоднішньому читачеві Сьорана традиції нонконформістів, відомі з давніх часів: «Якщо, розмислюючи над сторінками Сьорана, поринути в *генеалогічні мандри* його ідеями, то ми вийдемо передусім на розлогу стоїчно-кінічну традицію, яка фактично стоїть в основі сучасного вільного розуму — вільного від релігійних, владних та інших забобонів чи обмежень. Три ключові принципи стоїчної традиції, які знайшли продовження в Сьорана: зневага до «прикрашання» думки, героїчний песимізм і перевага етики над знанням (у стоїків — над логікою та фізикою). <...> Його ремінісцентне письмо, яке сміливо вбирало чимало світоглядних орієнтирів, поза сумнівом, перегукується з героїчним песимізмом стоїків, із їхньою відразою до будь-якого «декорування» думки, що декларувалось як одна з форм марнославства — неприпустимого для тверезого розуму; а відтак «відсікання» подібного знання, зіпсутого марнославством, ставало умовою здорового мислення» (курсив А.Дністрового. — *О.С.*). Утім, чи легко бути нонконформістом? Сьогодні просто неможливо *реально* собі уявити людину, яка ніде не працює впродовж п'ятдесяти з лишком років свого життя. Їй при цьому займає симпатичне двокімнатне помешкання в центрі Парижа, виїжджаючи ще й на відпочинок до Іспанії. Просто фантасти-

ка. Сьоран уявляється в цих побутово-виробничих своїх маргіналіях мешканцем, як мінімум, не нашого світу. І навіть не світу французького. Пригадується, як мріяв нічого в житті не робити (окрім читання книжок), працюючи на той час системним програмістом, Мішель Уельбек. І, врешті-решт, здобув собі право на таке комфортне життя, ставши читабельним автором, перекладеним багатьма мовами. Але повертаємось до Сьорана. «Легкість, із якою він надихав своє письмо пристрасстю, гостротою судження, зневагою чи безкомпромісним вираженням, — зауважує А.Дністровий, — неодноразово давала підстави вважати його таким же відчайдушом, як і поета, котрий віддається винятково своїм внутрішнім стихіям, що вибухають від найменшого «дотику» з реальним. Справді, Сьоран писав, немов поет, — не намагаючись нічого доводити (тобто не вдаючись до улюбленого інструмента моралізаторів — риторики)».

У афоризмах наприкінці життя Сьоран розмірковував: «Романістові чи драматургові пощастило — він може перевтілюватись і, ще краще, звільнятися від усіх конфліктів та персонажів, які борються в його душі. На відміну від нього, есеїст корпить над невдячним жанром, де може висловити суперечливості своєї душі, тільки якщо сам собі суперечитиме». Парадоксальність цих міркувань насправді не є хоч трохи парадоксальною; більше того, вона заснована на строгій логіці, даючи чітке й прозоре визначення есеїстичного письма як літературного жанру. Відомо, що Нільс Бор та інші видатні фізики модерністичного ХХ століття відчували потяг і прихильність до поезії (власне, до поетичної мови, яка для раціоналіста уособлювала поняття абсурду через свою недоречну перевантаженість тропами та іншими позакомунікативними надмірностями); можливо, саме вона й підказала фізикам їх небуденні відкриття, які радикально змінили уявлення про структуру й *причини* світу. Есеїстичний жанр є досить близький до жанру щоденника, але вимагає (а не лише дозволяє або припускає) обов'язкове проявлення інтелектуальних спроможностей письменника. Виходячи з визначен-

ня Сьорана, жанр есею також передбачає неабияку свободу автора, його сміливість, розкутість, емансипованість від конвенційних дискурсів тощо. В цьому й полягає привабливість жанру для досить широких, умовно беручи, читацьких мас. У цьому ж, зокрема, захована причина майже неприсутности цього жанру в історії української літератури. Навіть із огляду на вражаючу есеїстичну спадщину Ігоря Костецького, треба чесно визнати, що цей жанр в українській літературі перебуває лише на стадії свого становлення та дорослішання.

Все, вище перераховане, Сьоран упевнено продемонстрував ще у книзі «Трактат про розклад», у якій його автентична байдужість до світу сягає межі своєї пристрасти. Не говорячи вже про те, що в одному невеличкому абзаці він впевнено й дещо навіть «нахабно» викладає власну «теорію доброти»: «Відкриваю в собі стільки ж зла, як і в інших, але гиду поганими вчинками — вони породжують усі пороки — і нікому не завдаю страждань. Я сумирний, не жадібний, у мене замало енергії та нахабства для того, щоб сміливо виступити проти інших, я залишаю світ таким, яким він мені дістався. Помста передбачає постійну пильність і системне мислення, небезпечно безперервність, тоді як байдуже пробачення чи зневага надають часові приємної порожнечі. Будь-який настрої несе загрозу доброті, й лише недбалість може її врятувати. Байдужість дурня, апатія янгола — і я виключив себе з діяльності; крім того, життя з добротою несумісне, тож я зогнив, щоб лишитися добрим» («Теорія доброти»). Є якась ніцшеанська одержимість у цих рядках, попри те, що до Ф.Ніцше Сьоран ставився з підкресленою байдужістю, вказуючи на сірість і навіть деяку неповноцінність його життя. Своєю чергою А.Дністровий додає: «Ураган скромності, тиші, споглядання, суворості. Такої рівноваги та глибини в мисленні навряд чи можливо досягнути в стані метушні. Максимальна відстороненість від потоків речей, від шуму, від багатьох дурниць, на які спокушаються літератори, — це те, чим нині загал гидує, або не помічає, і водночас це те, без чого не може відбутися автор, який себе шанує». І це теж про Сьорана, і це теж спра-

ведливо. А ще видається, що сьогодні наспіла зручна година для засвоєння деяких нескладних «уроків» Сьорана: «Якби Час Розчарування настав одночасно для всіх, ми б побачили абсолютно нову версію чи то раю, чи то пекла». Або, не менш продуктивно та актуально, як на нашу добу: «Тиранія може зламати індивіда або додати йому сил; свобода ж розслаблює та перетворює на маріонетку. У людини більше шансів спаситися після пекла, ніж після раю». Свої особисті пекло і рай, за Сьораном, людина успішно тягає услід за собою впродовж усього свого життя: «Між *Буттям* і *Апокаліпсисом* панує обман. Важливо знати, що ця запаморочлива істина, щойно асимілюється в свідомості, перетворить усі рецепти мудрості на поверхневі».

Можна лише дивуватися, з якою легкістю Сьоран піддає сумніву хрестоматійно відомі твердині духу, моралі, віри, знання. При цьому він завше твердо тримається логіки, але не гребує, зокрема, й арсеналом поезії: «У кожному святому живе нотаріус, у кожному героєві — бакалійник, у кожному мученикові — консьерж. У глибинах зітхань криється гримаса, а до самопожертви й набожності долітають випари земного борделю. — Погляньте на кохання: чи існує більш благородне висловлення почуттів, чи існує менш підозрілий напад емоцій? Любовний трем конкурує з музикою, суперничає зі слюзами самотності та екстазу: це справді високе, але невіддільне від геніталій почуття: задній прохід і гланди зовсім поруч — і в святості з'являються пробоїни... Достатньо однієї миті *уваги*, і сп'яніння минуло, а вас відкинули в нечистоти фізіології; достатньо миті огиди, і стає зрозуміло, що такі сильні пориви призведуть лише до пережовування шмарклів». Найчастіше Сьоран не лише піддає предмет «деструкції», але й надає корисні практичні поради, до яких, можливо, варто й прислухатись. Урешті-решт, він ніколи не буває зовсім позбавленим логіки, тож рядки звучать переконливо й виглядають зіпертими на тисячолітній практичний досвід людини, який вона ніби лише тимчасово випускає зі свого овиду: «Не можна і любити, і знати, не завдаючи шкоди коханню,

яке видихається під поглядом розуму. Пильно покопайтеся у своїх захопленнях, уважно роздивіться тих, кому дісталися вигоди вашого обожнювання, і тих, хто спекулює вашою безпорадністю: під їхніми найбайдужішими думками відкриєте самозакоханість, жало слави, бажання домінувати й володарювати. Усі мислителі — невдахи, які мстяться за свою поразку — втручаються в поняття. Вони народилися *неспрможними* до діяльності, тому лиш прославляють чи описують її — залежно від того, чи сподіваються на визнання, чи на іншу форму слави — ненависть; вони не за правом підносять свої вади та нещастя до рангу закону, а свою порожнечу — до рівня загального принципу. Думка — така ж побрехенька, як і кохання чи віра. Правда — це обман, пристрасті — це запахи; врешті-решт, нам доступна лише одна можливість вибору — вибір між брехнею та смородом». Конкурувати з *таким* Сьораном, себто сперечатися — завдання для людей занадто правильних (моральних), закоханих або фанатиків. Визнати рацію і правоту Сьорана — не складно; але складно змиритися із аж настільки переконливим його песимізмом. Це, звісно, якщо чогось прагнути від життя в традиційному розумінні, складати стосовно нього які-небудь пляни і, взагалі, мати намір і бажання хоч трохи *поборсатись* (за тим же Сьораном: «Урешті-решт, я часу не марнував, як і всі, я теж трохи поборсався у цьому дивному всесвіті») в океані життя.

Можливо, Сьорана варто читати письменникам перед тим, як сідати за власні твори. Його скепсис неабияк надихає і робить людину сухішою і майже виснаженою емоційно; як мінімум, помітно віддаляє від надмірностей поетичної мови. А це для прозаїка досить вагомі речі, якими нехтують лише початківці та деякі *творці* ліричної прози. Підозрюю, в декого з наших сучасників, наприклад, у А.Дністрового, коли він усерйоз присів біля роману-памфлету «Дрозофіла над томом Канта», без читання Сьорана не обійшлося. Міркування А.Дністрового про літературні покоління у книзі «Письмо з околиці», можливо, також інспіровані Сьораном. Щоправда, останній висловлюється жорсткіше або й зовсім безкомпро-

місно, чим і витворює майже конфліктний дискурс: «Цінності не накопичуються: покоління може принести *нове* лише після того, як розтопче все те унікальне, що мало попереднє покоління. <...> У сфері мистецтва — єдиній, де можливо вести мову про *життя* духу — «ідеал» можна встановити лише на руїнах того, що він випередив: кожний справжній митець зраджує своїх попередників» («Ми, троглодити»). В подібній інспірації Сьораном немає, до речі, нічого образливого. (До того ж, А.Дністровий висловлюється про боротьбу поколінь у відчутно полемічних стосовно Сьорана інтонаціях). От і Степан Процюк, розмірковуючи у есеї «Тіні з'являються на світанку» про неприпустимість надмірного мистецького кокетування з боку письменника, апелює, знов-таки, не до когось, а до Сьорана: «Згадую суперову фразу Еміля Чорана: “Я люблю суху, як скелет, прозу, охоплену судомою”». Хоча, як на мене, Сьоран у роздумах про покоління не виглядає однозначно бездоганним. Не могу при цьому не згадати сповнені гіркоти слова Казимира Едшміда, який порівнює ставлення до спадкоємності в культурних традиціях Франції та його рідної Німеччини: «У нас ще немає традиції, ще немає міцного рідного ґрунту, з якого в процесі органічного зростання розвивається ідея. У Франції, наприклад, кожен революціонер стоїть на раменах свого попередника. В Німеччині вісімнадцятирічний має двадцятирічного за ідіота. У Франції молодший певною мірою шанує у старшому свого батька. У нас він його ігнорує. Француз черпає із джерела усенародно-світового почуття. Німець кожного разу починає з якого-небудь нового місця в провінції» («Експресіонізм у поезії», 1917). Можливо, те, чого не побачив у Франції Сьоран, пояснюється тим, що в 1949-му році він ще не почувався французом або лише починав усерйоз пізнавати французькі культурні традиції?

Привабливість Сьорана, напевно, і полягає в його неконтрольованому прагненні заперечити заперечення, тим самим викрешуючи іскри пристрасти в цілком очевидних судженнях, які в багатьох, можливо, крутилися на язиці, але через конвенційні обмеження були не всім до снаги, коли до-

ходило до відвертої їх артикуляції. Натомість Сьоран: «Людина дозволила спокусити себе примарою Прогресу, тому всі її претензії на прозорливість смішні. Прогрес? — Хіба що йдеться про гігієну... А де ще? Наукові відкриття? Але вони — лише сукупність рокових тріумфів... Хто, на бога, зумів би *вибрати* між кам'яним віком і віком сучасних приладів? Ми однаково близькі до мавп ув обох випадках, ми піднімаємося понад хмарами з тієї ж причини, з якої колись лазили по деревах: змінилися лише засоби вдоволення суто злочинної *цікавості*, і — через перелицьовані рефлекси — наша хижість урізноманітнілася. Заради примхи прийняти чи відкинути певний період треба прийняти чи відкинути всю історію *взагалі*. Ідея прогресу перетворює нас на фертів на вершинах часу; але цих вершин не існує: троглодит колись тремтів від страху в стінах печер, сьогодні він тремтить у стінах хмарочосів. Наш капітал нещастя із роками не змінюється; проте у нас є перевага над пращурами — можливість краще цей капітал *розмістити*, тобто краще організувати горе» («Ми, троглодити»). До всього, ще й похмура, але добре помітна іронія. Втім, можливо, іронія була й не знайома Сьоранові, просто кут спостереження сучасного читача є настільки постмодерним і збоченим, що йому скрізь учувається іронія. Рятівна іронія, дух спотвореного карнавалу; потужна індустрія розваг, що сьогодні, завдяки найновішим комунікаціям, зовсім не знає кордонів. Будь-який імператор позаздрить такій імперії. А ще у своєму письмі Сьоран *безперечний* майстер щирої інтонації. Його можна не розуміти (як і будь-якого іншого *серйозного* поета); йому можна не довіряти (не кожна людина здатна довіритись партизанові з дивними побутовими та світоглядними установками). Але не почути його не можна: «Інтервал між мною та моїм трупом ранить, та я марно прагну спокус могили. Не можу ні від чого відмовитися, не можу не тремтіти — все переконує, що черви повеселяться на моїх інстинктах. Я однаково некомпетентний у житті та смерті, ненавиджу себе і в цій ненависті мрію про інше життя, про іншу смерть. Я хотів стати наймудрішим із мудреців, а став лише дурнем серед дурнів...» («Обличчя паразки»).

І вже, напевно, всі здатні *почути* міркування Сьорана про смерть і про страх: «Якщо страх домінує, сприйняття речей деформується. Той, хто не здатен ані впоратись із ним, ані повернути його собі на користь, таки припиняє бути собою, втрачає ідентичність; страх корисний, тільки якщо від нього доводиться захищатися; той, хто відступить, уже ніколи себе не віднайде, йтиме від зради до зради, аж поки не задушить смерть під страхом смерті» («Спокуса існування»). Цікаво також спостерігати, наскільки віртуозно й невимушено Сьоран деклясує й робить неактуальними матеріялістів: «Життя — це зовсім не те, що думав Біша, це аж ніяк не сукупність функцій опору смерті, а радше сукупність функцій, які до неї готують. Із кожним кроком наша субстанція зменшується; проте це зменшення ми повинні намагатися перетворити на допінг, на принцип ефективності. Ті ж, хто не здатен повернути на свою користь можливості небуття, стають самі собі чужими: це маріонетки, об'єкти, наділені «я», поснулі в безчассі — ні тривалості, ні вічності. Існувати — це користатися частиною ірреального, вібрувати від контакту з порожнечою в собі. А маріонетка нечутлива, полишає себе, дає собі завмерти...».

Можливо, книга «Спокуса існування» (1956) є вершиною творчості Сьорана. Позаяк пропонує людині вихід; принаймні, міркування про таку можливість, — ще за земного життя у плоті *розібратися* з плоттю по повній програмі, зневаживши її зазіхання й претензії на наше істинне існування. Найбільшою проблемою людини у міркуваннях про смерть є втрата екзистенційності, або, за Сьораном, ідентичності. Ці жахливі думки зазвичай відвідують нас іще в ранньому дитинстві, коли нам іще невідоме поняття «ідентичності». Але вже й тоді ми чітко усвідомлюємо, що наше існування *дискретне* і коли-небудь обов'язково *перерветься*; у цьому наша ущербність, закладена природою як органічна *властивість*. А Сьоран, додає, не говорячи, по суті, нічого нового й водночас, ніби використавши прийом учуднення, розвертає предмет іншим боком: «І це ще один доказ подвійної реальності, її двоїстого характеру, парадоксу нашого сприйняття, де смерть

постає водночас як *межова ситуація* та як *даність*. Ми уникаємо її, але вона вже в нас». Сьоран говорить про смерть із позицій її нібито не-існування, попри те, що вона є не просто реальністю, але ще й вагомим мірилом часу. Не було би смерті — відпала б потреба у часі. Поза смертю більшість вагомих у житті людини речей просто втратили б сенс. Ось про ці речі передовсім і міркував самітник Сьоран. Визначальною в цих міркуваннях мені представляється гідність, звичайна людська гідність. Без якої більшість із міркувань Сьорана так само не мали б жодного сенсу, або сприймалися б за однозначну й огидну фальш. Але Сьоран, як видається сьогодні, був щирим і чесним не лише зі своїм читачем, але й із собою також. І в цьому, напевно, чи не найбільша цінність його зусиль.

Як і кожен інший румун, Сьоран у молоді роки симпатизував правій ідеології і мріяв про *велику Румунію*. Це вже значно пізніше він зрозумів, що аби стати великою, Румунія мусить когось зі своїх безпосередніх сусідів відчутно зменшити. А відтак написав, камуфлюючи це щасливе осяяння прикладом із зовсім іншої сфери: «Слави можна зажити лише шляхом завдання шкоди іншим — тим, хто так само прагне слави; нема такої репутації, яку б здобули справедливо. Щойно хтось виходить із анонімності або з усіх сил намагається з неї вийти — це означає, що він позбувся всіх життєвих сумнівів і переміг совість, якщо вона взагалі колись у нього була». До чести Сьорана, він досить чітко й прозоро артикулював аж такі небуденні для середини ХХ століття речі. Дехто не спромігся навіть на це, продовжуючи й сьогодні розмотувати безкінечну мантру про переваги одного народу над іншим. Можливо й справді, — ще в молодості потрібно пережити щеплення фашизмом і наступне в ньому розчарування, аби решту життя прожити людиною без подібних масштабних і непритомних ілюзій, маючи спокій і впевненість у тривіальності всього суцього і, передовсім, у марності такого амбітного *проекту*, яким виглядає *людина модерна*.

Чесно кажучи, я не зовсім розумію, чому ми повинні захоплюватись Сьораном і соромитись, приміром, романів Па-

наша Мирного або поем Тараса Шевченка. Здається, ми мали б натомість *пишатись* Шевченком. (Зокрема, і його поемою «Катерина», а не лише «Гайдамаками», «Розритою могилою», «Великим льохом», «Іржавцем», «Тарасовою нічтю»... Щодо «Катерини», то її лише треба *правильно* прочитати, маючи досле розуміння того, *що і чому саме так* відбувається в цьому хрестоматійно відомому творі. І вже зовсім, шкода, що ми досі не збагнули *апокаліптичних* романів Панаса Мирного, хоча в них немає нічого складнопідрядного й формалістичного. *Душогуб* і *Повія*, — ось так виглядає нещадна й пронизлива правда про українців, про всіх нас, разом узятих, — у пролонгованому й залятому *кимось* часі). Але не пишаємось. Чи може сучасний український інтелектуал шанувати Степана Бандеру? Відповідь дуже проста: може. І це вже давно довів письменник Ігор Костецький, присвятивши С.Бандері й О.Ольжичу, відповідно, — роман «Мертвих більше нема» і новелю «Перед днем грядущим». Інтелектуалам, які на сторінках кийвської «Критики» так гостро сперечаються про ОУН і УПА, варто нарешті всього-на-всього чесно висловитись із приводу власної *нідозрілої* ідентичности. А більше нічого й не треба, все інше додасться. Передплатник усе зрозуміє та підтримає потрібною кількістю гривень. У цій країні занадто дискретний читач, аби автор ще й тримав його за дурня. Не варто. Занадто мало ми шанувалися, — приблизно з такого ж приводу писав Іван Дніпровський до Миколи Куліша, підбиваючи остаточно печальну риску під європейськими прагненнями українців середини 1920-х років.

Гортаючи почергово в обидві сторони цей ошатний комфортний томик Сьорана, я деякий час не міг зрозуміти, що ж мене все-таки не влаштовує і навіть трохи напружує у його рядках. І от, відкривши «Письмо з околиці» А.Дністрового, знайшов у автора нотатку про Сьорана, яка багато чого пояснює: «Мені здається, що таке *правильне* розуміння багатьох речей, від чого вони оголюються, позбавляючись усіх можливих нашарувань репрезентацій, насправді веде до пустелі, знецінення та загалом абсурдності нашого існування.

Мабуть, філософія, література, поезія і пізнання повинні трішки само-обманюватися, само-втішатися, бути трішки сліпими та робити незначні помилки. Зрештою, вони такими завжди і є, інколи навіть значно «дурнішими», ніж ми їх бачимо. І це добре. Інакше вони перестануть бути *людяними*, залежними від усіх «вад», «поривів», «екстазів», «піднесень» і «спустошень», які містяться в нашому внутрі. Сьоран бачить крізь межі цього, він бачить те *неприховане* культури, суспільства, людини, автора, що стоїть *оголеним* за всіма можливими нашаруваннями, культурними орнаментами, одягом; а тому отрута зневіри, переведеної в ранг інтелектуального, врівноваженого споглядання, набуває в його рядках легкої апології смерті як єдиного й незаперечного у своїй правдивості явища. Він — такий собі сучасний Еклезіаст розуму, а не віри» (курсив скрізь А.Дністрового. — *О.С.*).

А загалом, є велика спокуса говорити про Сьорана як про того, ким він, за великим рахунком, і був, — *зрадником*, на піжамі якого ще й сьогодні виразно проступає *жовта* (Сьоран: «Кандінський наполягає на тому, що *жовтий* — колір життя. Тепер зрозуміло, чому від нього так болять очі») емблема колишнього *зречення*. Уявляю ступінь збентеження вітчизняних інтелектуалів, але іншої правди у мене для них немає. Бо хіба можливо, осмислюючи цілісний образ Сьорана, не враховувати його радикальне відступництво від рідної мови і батьківщини? Можливо, варто дещо пояснити або й нагадати. Скажімо, наш Ігор Костецький, опісля того, як розвалився Мистецький Український Рух, а його учасники, за нечисленними винятками, повіялись за океан у пошуках ліпшого життя, також усерйоз замислювався над тим, як йому жити далі. Не з приводу шлунку, а щодо власного гуманітарного простору. У Костецького була спокуса перейти на німецьку мову. Жартома він навіть обіцяв здобути для української літератури Нобеля й міркував, що практично це можна здійснити виключно в художній прозі й, до того ж, книга має бути написана німецькою мовою. На щастя, він обмежився лише написанням двох радіоп'єс німецькою мовою, які й прозвучали у німецькому етері. Але цього достатньо, — вирішив, мабуть,

Костецький, і мав цілковиту рацію. Не варто жартувати з внутрішнім пеклом. Не говорячи вже про те, наскільки вагомою представляється мова в контекстах культури. (Мішель Уельбек не без видимого подиву писав у есеї «Коротка історія інформатизації», фіксуючи цікаву рису доби персонального комп'ютера: «Почався незвичайний, парадоксальний період, що триває і до сьогодні: паралельно з глобалізацією у сферах розваг і ділових обмінів — сферах, де мова відіграє доволі обмежену роль, — посилюється роля місцевих мов і національних культур»). Нобель навряд чи вартий того, аби зраджувати свою мову. Це розумів Костецький. Це розумів і Сьоран (до речі, у книзі «Зізнання і прокляття» 1987-го року читаємо: «У крайньому разі можна уявити, що Бог говорить французькою. Але не Христос. Його слова немислимі цією нездатною до наївності та піднесення мовою»; або в іншому місці, ще більш промовисто: «Для письменника змінити мову — це як писати любовного листа зі словником»), але впевнено переступив через це розуміння, відкриваючись назустріч *чомусь*, що сьогодні відомо як *феномен Сьорана*. Маємо dokonаний факт відмови від національної ідентичности, в основі якої знаходиться, знов-таки, мова. Навряд чи можливо це спростувати. Втім, на користь Сьорана промовляє доволі цікавий факт: він прожив у Парижі з 1941-го до 1995-го року, але так і не набув французького громадянства. Навіть не звертався за ним до влади. Про що це може свідчити? Про байдужість? Про принципову космополітичну позицію? Про потаємну інтенцію щодо колись-повернення собі румунської ідентичности у вигляді громадянства історичної батьківщини? Хтозна. Книга, про яку наразі мова, не пропонує відповідь на це питання. А можливо, й немає такої відповіді узагалі, і бути не може. Сьоран ще років від тридцяти переніс акценти своїх міркувань у зовсім інші площини, убезпечуючи себе від можливих докорів і потрясінь. Але, знов-таки, про що він усе-таки думав щоночі, страждаючи на хронічне безсоння, — можливо, не лише про те, що знаходимо у його книгах; можливо, дещо лишилось на маргінесах письма? Або в тих нотатниках, які на сьогодні ще є неприступними для читача. Зрештою, для українського чи-

тача ще й сьогодні лишається недоступним у повному обсязі листування Лесі Українки й Ольги Кобилянської, не говорячи про щоденники Олександра Довженка, заарештовані у Москві, — то що вже нам до прихованого від стороннього ока *француза* Еміля Мішеля Сьорана. Так, наразі є така спокуса, — говорити про *Сьорана-зрадника*, але ж Сьоран це Сьоран це Сьоран це Сьоран, — як сказала б Гертруда Стейн, якби захотіла про нього дізнатися і, поготів, говорити.

Бути поза системою, як на перший погляд, сьогодні вже неможливо. У межах свого, ще більш-менш людяного ХХ століття, Сьоранові вдалося довести, що і в системі можна зберігати цілком відчутну автономність: «Щоб побачити істину, не слід працювати. Треба цілими днями лежати й стогнати». Чи будуть корисними його уроки для нашого сьогоднішнього? Хтозна. Втім, Сьоран із його уроками, — однозначно не приклад для широких мас, — хіба що для поодиноких схимників, таких же, як він, *поетів* і *партизанів*. І знову А.Дністровий із цього ж приводу: «Цікавий момент: Сьоран ніде не обмовився про значення свого письма для прийдешніх поколінь (можливо, що подібна думка його б знула), а відтак і особливо не замислювався над своїм впливом на світ сучасної інтерсуб'єктивності. Але його пристрасна позиція в «проколюванні» сумнівних повітряних кульок, які надуває і якими хизується чи не кожна епоха, — можливо, це й не зовсім конструктивно, однак жертв від подібного мислення значно менше, ніж від тих, хто насмілюється визначати шлях і вести за собою одурманені маси, роблячи з них сліпий біологічний ресурс». Ніби передрікаючи непросту долю для своїх майбутніх читачів, Сьоран свого часу писав: «Деструктивну книжку письменник і читач переживають однаково тяжко». Чи був і залишається до сьогодні Сьоран деструктивним? У певному сенсі, так. Він устиг, значною мірою, ще сам про себе чимало збагнути, тому й міркував у відповідний «колючий» спосіб: «Оргазм — завжди як напад. Розчарування — теж. Одне триває мить. Інше — вічність».

7-8 листопада 2011 р.

РЕЙД ВОРОЖИМИ ТИЛАМИ

Бриних Михайло. Хрустальна свиноферма: Повість. — К: Грані-Т, 2012. — 160 с.

Найбільша халепа — це присутність сюжету.

В сучасному романі існує лише одна ще більша катастрофа — це відсутність сюжету. Компроміс між цими моделями неможливий.

Михайло Бриних. «Електронний пластилін»

Чесно кажучи, ознайомившись із видавничою анотацією, я не думав, що зможу прочитати цю повість Михайла Бриниха. Адже в анотації сказано чесно, відверто й навіть безжалісно: «Це експериментальна проза, написана густим соковитим... суржиком — а отже, книжка не для всіх, а лише для тих, хто має почуття гумору». Як уже добре відомо моїм читачам, із почуттям гумору в мене давно та ґрунтовно не склалося. Зрештою, ще Ігор Костецький вважав, що в українців із гумором є проблеми. Тож, я з деяким *раціональним* *острахом*, але, все-таки, взявся за книгу. Сумно водночас подумавши, а чи багато у цій країні людей із почуттям гумору і, відповідно, чи має ця повість хоча би примарні шанси бути прочитаною?

І що я побачив у книзі, діставшись сторінки, приміром, 24-ї, на якій є «цехово-солідарна» згадка про «сучасних українських писателів»? А дізнатися можна, зокрема, про те, що в кожній другій (або і першій) книзі сучасних письменників читачеві неодмінно розкажуть про секс. І це знов *безпощадна правда*. Ілюструючи ж дружбу персонажів доктора Падлюччо й майора Жені Мукла, автор порядком соціальної реклами та для інтерактивної надійності додає: «Сергій Жадан неодмінно наголосив би, що вони при цьому оставались нормальними парнями, і в їхніх теплих стосунках не було ніякого го-

мосексуалізму, хоча все вроді би до того йшло». Містифікація і нищівна сатира, — ось, що представляє собою ця повість М.Бриниха. Альтернатива присутня в усьому, починаючи з нетутешньої скромності у самовизначенні жанру. Будь-хто на місці Бриниха вважав би, що написав роман (сьогодні всі пишуть виключно романи), та й обсяг книги в 160 сторінок — ніби цілком романний, але ні, — лише повість. (Але хто в нас сьогодні звертає увагу на такі маргінальні дрібниці?). Починаючи, якщо не помиляюсь, із «Електронного пластиліну» (2007), Бриних послідовно іронізує з сучасного українського роману. Справа не в письменницьких іменах (якби автор дозволив собі критику персоналій, то це відволікло б його від суттєвішого, сказати б, *універсального оскарження*), і навіть не в жанрі, а в тому, що називається *дискурсом* сучасного роману: «Для того, щоб здобутися на болерадість писання та наїстися його наслідків, зовсім не обов'язково бути сукою. Тобто, можна бути не лише сукою. Хоча сукою — трохи краще. Суки об'єктивно отримують більше. Іноді — все». У тому ж 2007-му році щось подібне написала й Ірена Карпа, — *bitches get everything*.

У колишньому «Електронному пластиліні» таки вистачає іронічно-сатиричних оскаржень-коментарів саме *романного дискурсу*, тобто того, про що і як промовляє сучасний український роман. Ось лише декілька прикладів звідти: «У сучасному романі варто звертатися до читача. Я теж так робитиму, не переживайте. По-перше, це мобілізує увагу. Бо одна справа, коли ти читаєш якісь внутрішні монологи автора та його бесіди з вигаданими людьми, й зовсім інша, коли автор раптом дивиться тобі просто в очі й каже: не спи, радной. Якщо вже читаєш — пилай далі, під моїм наглядом. Я тут лише для того, щоб ти не спав»; «Єсть таке слово, яке личить кожному сучасному роману: еклектика. Воно тому всіх задовольняє, що не треба ніяких пояснень: і сліпий, і тупий, і неграмотний — усі звернуть увагу, що в цьому тексті все якось не по порядку; не так, як класики писали. Це погано і добре. Це літеплість. Літеплість — це сучасний роман. І Господь

правильно зробить, коли виблює його з вуст своїх»; «Ось тому я шурую на кухню й заварюю собі цей бридотний чай “Енергійний”. І п’ю його. І нічого не відбувається. Сон насувається знову, бадьорості немає, горло закладає від викурених сигарет, а кава не лізе. Нічого не змінилося, крім одного: я випив чашку чаю “Енергійний”. Сучасний український роман — це і є чай “Енергійний»»; «За що варто любити сучасний роман — то це за оптимізований обсяг. От хто змушує людей писати трактати на 500 сторінок? Хто? Я не знаю, як його звати, і навіть не прагну знайомства з цим катюгою. Прибити б його — природа з екологією лише подякують. І школярі подякують. І прогресивне студентство. І світова книготоргівля, врешті-решт. Усі подякують. Проблема в тому, що незрозуміло до пуття, в кого стріляти, під які сидіння підкладати бомби»; «І нарешті десь отуто мала б з’явитися інтрига, еге ж? Але вона не з’явиться, лише висунеться на хвилику — і більше ви цю хитродупу істоту не побачите. Причина, звісно ж, у самій лімфі сучасного роману, яка пропущена через фільтри серіального сприйняття будь-якого тексту. Навіщо інтрига зараз, якщо вона знадобиться пізніше? Навіщо кінець, якщо однак буде продовження? Навіщо ставити крапку, якщо замість неї ви вже поставили інший розділовий знак?». Утім, хоча мова передовсім про дискурс, деяка сатирична екстраполяція, безперечно, торкнулася й самого романного *жанру*, саме тому, треба думати, Бриних не пише романів, виключно — повісті. *І таке буває*, як говорить Улян у романі «Квіти Содому». Ну і, найголовніше, що можна із цього висувати: Бриних, насправді, давно зрозумів, «під які сидіння підкладати бомби». Запам’ятаймо це, читачу.

Оксюморон, що волає до читацької свідомости з назви твору й навіть із малюнку (свиня із крилами, розфарбована у шахові клітинки) на обкладинці «Хрустальної свиноферми», — також на своєму місці у цій загальній системі оскарження, що скерована в суті своїй супроти дебілізації (себто комерціалізації, з усіма відповідними наслідками) сучасного літературного процесу, в якому жанр роману (не останньою

чергою завдяки «Коронації слова») посідає панівні позиції порівняно з іншими презентаційними жанрами (новеля, оповідання, повість, кіноповість, поезія в прозі тощо) художньої прози. Оксюморон у назві має подвійний характер: по-перше, змістовий, а по-друге, мовний (позаяк, у нормативній українській мові немає лексеми «хрустальна»). А, на додачу, як було уже вказано, цей оксюморон є ще й виразно візуалізований. Зрештою, мова цього твору — це окрема історія. Не знаю, що скажуть лінгвісти, що промимрять захисники чистоти української мови, але ця мова представляється цілком адекватною для виконання поставлених завдань. До речі, як на мій погляд, це анітрохи не суржик, — це, знов-таки, альтернатива, витворена в індивідуальній пародійній майстерні конкретного автора, бо, врешті-решт, «мине зовсім небагато часу — і замість колись приємних на дотик сторінок залишиться вологий згусток однорідної маси». Бриних у останніх творах витворив спеціальну *систему ежа* (об яку «більшість завсідників успіли поколотись»); щось на кшталт індивідуальної манери гри, якою успішно користується, як сам автор, так і його персонаж, п'ятнадцятирічний шахіст Міша. Український (передовсім, локалізовано-київський) світ у письменника поміщено на умовну шахівницю; це такий собі самовдоволений абсурд, театр для дебілів чи пак, «Шахмати для дибілів», — за назвою попереднього твору «шахової» діалогії.

Як читач уже встиг зауважити, подібно до Міллера, Селіна, Буковські, Лимонова, Єрофєєва, Вольвача й багатьох інших письменників, М.Бриних не відмовив собі в невеличкому задоволенні й головному героєві подарував ім'я Міша, — своє власне ім'я. Тож, Мішу, в певному сенсі, можна розглядати у якості протагоніста. Хоча, водночас письменникові, як *авторові всього суцього* в його тексті (пригадуєте містифікатора Майка Йогансена? — «Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних і нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній...»), не меншою мірою личить і маска Мішиного наставника (алхіміка, екзегета, магі-

стра), доктора Падлюччо, за яким автор вивіряє щонайменші сюжетні ходи маніяка; того Падлюччо, до якого звертається за допомогою в розслідуванні загадкових убивств, зокрема, й майор Мукло. Крім того, Бриних, як і Міша, та доктор Падлюччо, колись розумівся на шахах. Якщо попередній твір М.Бриниха називався «Хліб із хрящами», то ця, найновіша повість, мала б отримати назву «Шахмати з кров'ю», поготів, що така конструкція кілька разів зустрічається в тексті. І крові трохи є, та ще й у контекстах маніякальної урочистости ритуалу опосередковано пов'язаного з такою мирною та шляхетною грою, як шахи. Точніше, з такою фігурою, як шаховий кінь: «Що можна ждати в дебюті чотирьох коней після трьох ходів? Фітіль прикручений, огонь заледве блима, у центрі дошки — штовханина, наче на пошті в день виплати пенсій. І раптом — як молнія, як вільне місце в напханій маршрутці, як озорніца на велосипеді, котра забула одягнути труси! — осяяння, внізাপний взрив, зблиск істини і шепотіння вороха чудес: 4. Кхе5!». Не вповні здоровий шахіст-лузер Сінічкін та його адепти з шахової секти КСК (клуб священного коня) спочатку привертають основну читацьку увагу й відправляють хибним шляхом навіть самого доктора Падлюччо, не говорячи вже про міліцію. Втім, шахові коні насправду не винні в тому, що серед шахістів з'являються й цілком реальні маніяки та починають розігрувати свої криваві партії. Як це робить одержима шаховими конями Варя Кузнєцова, яка, як виявляється в епілозі, зовсім навіть не Варя, а божевільна Ельвіра Сільвіо, родом із Палермо. За логікою сюжету, який у цій повісті ніби є, але водночас, його немає (мова про деякий *компроміс*, що виявився таки можливим, — дивись епіграф і вкотре поцінуй іронію письменника), Міша не просто грає в шахи і досягає деяких успіхів, але ще й закохується у Варю-Ельвіру, яка так само грає у шахи (зрештою, було б, мабуть, дивно, якби вона грала у баскетбол). П'ятнадцятирічний капітан, майбутня гордість вітчизняних шахів, що поробиш. Місцем їх любовного побачення, а разом і страшної смерті шахіста мала стати кімнатка на третьому поверсі комбінату

«Преса України» (що у нашого автора з цим комбінатом, колись розкопають майбутні дослідники його творчості, але це, напевно, щось особисте, — можливо, він там працював). Як завше, свого дурнуватого вихованця рятує, звіряючи денні логічні конструкції з побаченим-почутим уві снах, доктор Падлюччо. Хоча, навіть він, екзегет і магістр, не одразу зрозумів, у кого на ґрунті шахових коней аж настільки серйозно зірвало дашок, що людина відважилась на убивство з ритуальним супроводом (виривання зубів і таврування жертв розпеченою підковою).

У підсумку, маємо, все-таки, *шахи з кров'ю*. Є два звірячих убивства, і є ще два замахи на убивство. Є навіть нитка розслідування, що її тягнуть текстом майор, доктор і сам письменник. Звісно, це все не всерйоз, Бриних продовжує знущатися з масліту, а його найактивніші представники сього навіть не зауважують, включаючи твори письменника до своїх дурнуватих надутих оглядів, як от нещодавній огляд жанру горор-літератури на порталі «Буквоїд». Те, що робить М.Бриних, зокрема, і в цьому творі, є такою собі закамуфльованою естетською альтернативою декалітрам белетристичної крові, яку щедро ллють вітчизняні автори у своїх дебільних безкінечних стрілялках. А ще цей роман висвітлює незаперечну істину: прозаїк повинен мати досвід. Скажімо, досвід шахового мистецтва, якщо передбачається, що кров у художнього творі буде литися, заляпуючи шахову дошку та фігурки на її чорно-білих клітинках. Локалізований у певній фаховій спільноті дискурс смерти набуває особливо чіткого та акцентованого звучання, — це, як мінімум, цікаво. Особливо ж, тим читачам, які про життя такої локалізованої спільноти (шахісти в скверику біля червоного корпусу київського університету) майже нічого не знають, або ж, навпаки, знають аж надто багато.

Масліт у вигляді «Коронації слова» визнав М.Бриниха цілком *за свого* і був жорстоко за це покараний. Це називається, друзі, *партизанський рейд ворожими тилами*. Не дивно, що здійснив його саме цей письменник; як видається, дискурс

пародії для нього не є чужим, — починаючи либонь від часу його коротких дотепних рецензій у колишньому «Книжнику-Ревю». Не знаю лише, наскільки довгограючим виявиться проєкт, пов'язаний із використанням *суржик*у власного *виробництва* у якості посередника між художнім текстом і читачем. З одного боку, його дискретний читач-партизан уже, мабуть, звик до *такої* мови у творах письменника (а заразом і у френд-стрічці на Фейсбуці), а з іншого, — пора, можливо, з цим експериментом завершувати, повертаючись до мови «Електронного пластиліну», до тієї мови, яка дозволяє письменникові бути адекватним щодо найпекучіших проблем, будучи водночас, — і сучасним, і серйозним, і привабливо-цікавим. Утім, вирішувати Михайлові Бриниху, на те він і автор. Але, констатую, щонайменше в одному давньому твердженні, письменник таки помилився: «Людство — крок. Таргани — теж крок. Так і поспішають у майбутнє спільним шляхом. Нерозривні й незнищенні». І де вони нині мандрують, оті таргани? Давно їх уже не бачив.

18 серпня 2012 р.

ЛИСТИ ДО МОЛОДШОГО БРАТА

Марио В. Льоса. Письма молодому романисту.

/ пер. с исп. Н. Богомоловой. — М.: Колибри, 2006. — 272 с.

Марио Варгас Льоса, цей, мабуть, останній із могокан магічного реалізму, автор багатьох відомих романів, безперечний і давній претендент на Нобеля, написав у 1997-му році дещо незвичну для себе книгу, в якій вирішив поговорити із читачем про художню літературу як спосіб життя та мистецького виробництва. Ця розмова свідомо стилізована під серію з 12 листів до молодого адресата, що прагне присвятити своє життя написанню романів. Себто не в останню чергу маємо до розгляду ще й своєрідну авторську містифікацію.

У першому листі, що має назву «Притча про солітера», автор осмислює проблему вибору людиною письменницького фаху як найліпшого для неї, бо «писати для неї — ліпший із усіх доступних їй образів життя, незалежно від того, які соціальні, політичні чи матеріальні зиски він отримає завдяки творчості». Втім, окрім вибору літературного фаху, який робить майбутній письменник, він передовсім має відчутти схильність до літературної діяльності. Людина, що намагається стати письменником, провадить далі Льоса, насправді бере на себе тягар змагання з реальністю, а це змагання «і є потаємною суттю літератури та літературного покликання». В суті своїй, література — це бунт проти реальности, хай умовний і навіть неусвідомлений, але бунт, адже «художня вигадка, своєю чергою, пробуджує тривогу і невдоволення» тим, що людина бачить і проживає щодня. «І таке невдоволення реальним світом, пробуджене хорошою літературою, здатне за певних обставин обернутись на бунт проти чинної влади, інституцій або релігій». Влада реагує зазвичай адекватно — обмеженнями, заборонами та переслідуваннями письменників і їх творів; у кращому разі, намагається контролювати лі-

тературу: «От чому диктатура у будь-якому вияві — фашизм, комунізм, ісламський фундаменталізм, африканські або латиноамериканські військові режими — завжди намагалася взяти літературу під контроль, натягнувши на нею гамівну сорочку цензури». Наступний суттєвий момент, на якому одразу загострює увагу свого молодшого адресата М.Льоса, це — серйозність і відповідальність письменника у стосунках із літературою, готовність віддано їй служити і «стати по суті її рабом». І далі розповідає про жах минулих і не надто часів — про солітера, згадавши реальний випадок із життя, але підсумувавши все це у притчевій алегоричній формі: «Література — не марнування часу, не спорт, не витончена гра, якій віддають часи дозвілля. <...> Літературою треба займатися постійно, вона виповнює собою все життя, а не лише ті години, коли людина сидить і пише; вона підкорює собі всі інші справи, тому що літературна праця поглинає саме життя письменника, подібно до величезного солітера, що поселився в людському тілі. Флобер говорив: «Література — це спосіб життя». Інакше говорячи, той, хто обрав настільки прекрасне та всевладне покликання, той не пише, аби жити, а живе, аби писати». До речі, згаданий Льосою Гюстав Флобер писав ув одному з листів про суть літературної праці й інакше (хоча і співзвучно із тими, дещо банальними словами, що їх наводить Льоса), по-дорослому, без слини на губах: «Література — це фалос, яким мене трахають, а я навіть не можу кінчити...».

Такі от справи з тією літературою. А ще пригадую, як нещодавно, 1 жовтня цього року, Олесь Ульяненко розповів моїм студентам-філологам, що література *виїдає його зсередини*, не лишаючи часу й місця для інших вагомих речей, як от родинне життя, діти, облаштування побуту, телебачення, музика, відпочинок тощо. Себто він повністю належить лише літературі, й у цьому полягає сенс його життя, — література і є, треба думати, його правдивим і єдиним життям. Не знаю, чи повірили словам письменника студенти, але виходить, що він таки цілком приєднався до слів своїх зарубіжних колег. Думаю, О.Ульяненко висловив річ цілком очевидну, хоча й факультативну, як для більшості письменників-заробітчанин

нашого часу, в якому такі поняття, як *пристрасть* і *етика* видаються остаточно занедбанними, якщо не курйозними. На жаль, але так уже є, — справа лібералізму живе й упевнено перемагає на всіх фронтах.

У другому розділі, чи то пак листі, що має назву «Катоблепас», М.Льоса відповідає на наступні питання свого адресата: «Звідки беруться історії, про які оповідається в романах?» і «Як автори романів вигадують теми для своїх книг?». Як на мене, це не два, а все-таки, одне питання, та вже. Метр на це відповідає, мовляв, його й самого досі хвилюють подібні питання, хоча він є уже автором значної кількості книг. Утім, відповідь, як і слід, мабуть, було очікувати, доволі проста: «життєвий досвід і є джерелом, що живить вимисел». Тут же звучить (можливо, не зайве, але дещо факультативне) застереження з приводу того, що романні події в жодному разі не слід ототожнювати з реальною біографією їх творця. Застереження, як і сама відповідь, на правду виглядають дещо дивно, бо несуть у собі інформацію, здавалося б, загальновідому. Поготів, ці речі не мають бути одкровенням для людини, хай навіть і молоді, яка прагне стати романістом. Виникає підозра, що метр містифікує читача, намагаючись, можливо, повернути його в романтичні (маю на увазі, наївні, майже не прагматичні, доліберальні) часи; наприклад, у першу третину ХХ століття, коли література для письменника була чи не єдиним змістом і сенсом життя. Майстер демонструє майже прийом учуднення, порівнюючи процес створення роману зі стриптизом навиворіт. Стосовно ж романних тем, то Льоса вважає, що романіст знаходить матеріал для них, знов-таки, в самому собі, ніби *катоблепас*, міфічна тварина, що відома в літературі нового часу передовсім через Г.Флобера («Спокуса святого Антонія») й Боргеса («Підручник фантастичної зоології»). Чергова алегорія, як на мене, використана метром Льосою доволі ефектно: «Катоблепас — неймовірна істота, що пожирає себе, починаючи з лап. Письменник — не настільки буквально, звичайно, — але так само вгризається у власний досвід, відшукуючи матеріал для вигадування історій». А ще він слушно додає (хоч і говорить, що в цьому є ризик), що

«автор не обирає теми — це вони його обирають. <...> У виборі теми свобода письменника доволі відносна, а можливо, її взагалі немає. Точніше, в будь-якому разі вона значно вужча, ніж у виборі літературної форми, де, як мені здається, письменницька свобода — себто відповідальність — абсолютна». Невдовзі вже сам письменник ставить питання: «Що значить бути *правдивим* письменником?» і сам же, зрозуміло, відповідає на нього: правдивим є той письменник, хто пише на теми, які його на правду обходять, які він не здатний оминути. Врешті-решт, автор повідомляє не менш відому всім істинну, мовляв, у списках бестселерів вистачає нікчемних романів. «На мій погляд, — говорить далі письменник, — складно стати творцем — перетворювачем реальності, коли тебе не надихають і не підживлюють із глибин твоєї власної душі привиди (демони), що обернули нас, романістів, на бунтарів, які перебудовують життя у вигадки. Вважаю, якщо не противитись тиску й писати, відштовхуючись від того, що нас переслідує та надихає, що зрослося з нами, що вкраплено в наше життя, хоча часом і незбагненно, чому, — тоді пишеться „ліпше”, переконливіше і потужніше, і є все необхідне, аби ступити на манливий, хоча й неймовірно складний, усяний розчаруваннями й муками шлях — почати творити роман». Утім, не тема є визначальним фактором, багато в підсумку залежить від форми: «Саме форма, в якій реалізована тема, робить історію оригінальною або банальною, складною або простою; форма надає історії та персонажам енергію, багатозначність і правдивість, і вона ж робить героїв нежиттєвими і карикатурними маріонетками».

Читаючи перші два розділи чи, пак, листи, я відчував, як поступово зростало моє незадоволення. І от на початку третього листа, знаходжу слова Льоси, ніби спеціально для мене, *незадоволеного*, призначені: «Дорогий друже! Ви маєте абсолютну рацію! Мої попередні листи з їх туманними міркуваннями про літературний талант і про джерела, з яких автор черпає теми, як і мої зоологічні алегорії — солітер і катоблепас, — грішать абстрактністю і позначені однією доволі незручною властивістю — підсумкові висновки, неможливо

ані перевірити, ані довести, ані спростувати». І надалі автор воліє говорити про форму літературного твору, «яка, як це не парадоксально звучить, — найбільш конкретне, з того, що є в романі, бо саме завдяки формі він отримує плоть, відчутну на дотик сутність».

В процесі читання третього листа стає зрозуміло, що відомий практик роману намагається приміряти на себе мантію ледве не теоретика романного жанру, що рано чи пізно не робили хіба що зовсім уже ліниві письменники. Не знаю, як у інших читачів, а в мене виникає щось на кшталт ледве помітного співчуття до Маріо Льоси, бо він може бути хіба що квазітеоретиком, що й засвідчують його не завше послідовні та не надто логічно вивірені міркування про літературу. Все-таки, значно більш переконливим він є у двох перших розділах, у яких вдається до алегорій у суто латиноамериканському дусі, розповідаючи *притчу про солітера*, або згадавши легендарну істоту, що зветься *катобленас*. Ці листи, як і в будь-якій іншій формі розмови інших великих письменників про літературу загалом і про власну творчість зокрема, завше є листами людини, що відбуває свою неповторну цікаву подорож у світ навпаки; у світ, який за своєю подобою створює і плекає; у світ, до якого з радістю й солодким тремом запрошує всіх бажаних. У подальших розділах-листах метр розмірковує про стиль, про час і простір прози, про роль оповідача, про композицію й структуру роману, врешті — про літературну критику та остаточну неможливість вичерпно пояснити художню реальність літератури: «У справжній прозі або поезії завше лишається якийсь елемент — або рівень, — непідвладний для раціонального критичного аналізу. Адже критика — справа розумова, а в літературній творчості, крім розуму й мислення, беруть участь, а часом і переважають інтуїція, чутливість, талант провидця і навіть азарт — саме вони неодмінно прослизують крізь найдрібнішу сітку критичного розбору». Втім, метр нічого не має проти серйозної критики, що здатна, як мінімум, привернути увагу читача до такої факультативної штуки, якою являється література.

Чи не єдине місце, в якому з М.Льосою мені на правду

кортить сперечатись, це розділ «Прихований факт», у якому автор звертає увагу передовсім на твори авангардистів, беручи за приклади твори Е.Гемінгвея, А.Роб-Гріє, К.Симона. Автор заочно ніби полемізує із К.Симоном, стверджуючи, що безкінечно описуючи одну-єдину пачку сигарет «Жітан», можна дійти до абсурду. Передовсім М.Льосі ходить про збереження читацьких ілюзій, треба думати, він зовсім не сприймає формалістичне «оголення прийому», а разом із ним — і всю авангардову конвенцію. Хоча він і *магічний*, але все-таки — *реаліст*. Тому зайве наголошування на штучності, робленості літературного твору, йому, вочевидь, не смакує. Зрештою, це справа смаку та мистецьких переконань. З іншого боку, метр, не надто толерує стиль романів Л.-Ф. Селіна, але при цьому визнає його мистецьку спроможність, демонструючи неабияку власну чутливість до *справжньої* літератури: «Стиль може бути неприємним, але тим не менше, — завдяки цілісності — дієвим. Блискучий тому приклад — Луї Фердінан Селін. <...> у мене немає щонайменших сумнівів у тому, що “Подорож на край ночі”, а також “Смерть у кредит” (хоча і з деякими застереженнями) — романи вражаюче переконливі, їх нудотна мерзотність і екстравагантність нас гіпнотизують, змітаючи всі естетичні або етичні заперечення, що їх ми могли б зі здоровим глуздом проти них висунути». І в цьому визнанні Льосою таланту й мистецької переконливості навіть у неблизького йому за духом письменника я особисто бачу зрілість і *переконливість* самого метра.

Не знаю, як там із уявним молодим романістом, але підозрюю, що чи не основне призначення цієї книги — переконати молоду людину й потенційного романіста, що творити (множити) романи насправді йому не варто. Ліпше скористатися значно доступнішою та щасливішою долею читача; тобто, можливістю пуститися в незабутню подорож — хоч би й разом із М.Льосою, — вже створеними ним романними стежками. Бо щастя *літературних людей* не конче полягає в написанні творів, воно присутнє також у читанні вже написаного. Ось як, приміром, висловлюється М.Уельбек із цього приводу у своєму дебютному романі «Розширення простору бороть-

би» (1994), використовуючи всім відомий формалістичний засіб «оголення прийому»: «Якби я міг прожити своє життя за читанням, я б не бажав нічого іншого; я дізнався про це у сім років. <...> Направду, я думаю, ще мені більше пасувало б життя за читанням. Але такого життя мені не дісталось». І, думаю, Уельбек у даному випадку промовляє доволі широко, втім, не писати для нього — ще одна приватна його неможливість; він пише, бо *мусть* писати — інакше йому не вижити. Письменницький мус — то окрема цікава тема. Альбер Камю з цього ж приводу колись зазначив: «Для чого ж і творчість, як не для того, аби осмислити страждання, навіть якщо вони до осмислення не надаються? Краса постає цієї миті з-поміж уламків несправедливості й зла».

Зрештою, мабуть, усім зрозуміло, яка насичена або й безкінечна бібліографія на сьогодні існує з проблем, тим чи іншим боком зачеплених Маріо Льосою в його романному лікнепі, бо зачеплена, по суті, вся літературна теорія й практика. Тому цю книгу варто сприймати лише як цікаву розмову, але в жодному разі — не як посібник для початківців, на чому наголошує і сам автор: «<...> не можна навчити іншого творити, в ліпшому випадку можна навчити писати й читати. Всьому іншому кожен навчається самотужки — на кожному кроці зашпортовуючись, падаючи і знов підводячись. Звичайно, Ви вже здогадались, що я хочу сказати насамкінець: швидше забудьте все, про що прочитали в моїх листах, присвячених літературі, й сідайте писати романи. Зичу успіху!». Приблизно таким же *керівництвом* для майбутніх поетів можна вважати не надто відомий у наших краях трактат Мішеля Уельбека «Залишатись живим». Не втримаюсь і наведу найсуттєвішу думку із нього: *головне — залишатись живим, бо мертвий поет написати нічого не зможе*. Втім, як бачимо, М.Льоса таки заохочує, принаймні, на спробу письма, а вже писати чи й надалі лишатися читачем, — кожний вирішує для себе сам.

грудень 2008 р.

НАШІ ГОРИ

Портяк Василь. У снігах: Новели. — К.:
Факт, 2006. — 120 с.

... в горах тумани сіли
а на сокільському сніг

гори ув'яже в клунок
встелиться по землі
це вже його фестунок —
де ж тоті москалі?
Іван Андрусяк

Минуло шість років від часу виходу цієї невеличкої ошатної книги, й наразі цілком зрозуміло, що вона так і не зазнала належного поцінування. Та й не лише ця книга, але наразі — саме про неї та про її автора, Василя Портяка, блискучого новеліста нашого *неформного*, проте *цілком ліберального* часу. Не знаю, чи існує сьогодні більш вдячна тема для зображення й вираження *національного духу*, але *тема УПА* в сучасній українській літературі практично ще не розроблена та не прописана. Національна героїка, як не дивно, відсутня в актуальному літературно-мистецькому дискурсі. І пригадалися водночас поетичні рядки Івана Андрусяка, на позір прості, але на диво комфортні у своїй глибинно-нутрянній ретрансляції кривавих історичних подій: «ликаві ці погоди / наші вже бозна де / вояки по світу бродя / щось таки а знайде»...

Новелі В.Портяка зі збірки «У снігах» здебільшого акумулюють лише два мотиви — кохання та війни; часто ці мотиви аж надто тісно переплітаються, бо війна — війною, а людина продовжує жити і залишатись людиною, людина думає про майбутнє, незважаючи ні на що. Зрештою, в основі обох цих мотивів знаходяться незаперечні ідеали, а ідеал, як пи-

сав Мішель Уельбек, не знає старіння й смерти; він не трансформується і не деформується, — ідеал передається крізь покоління без жодних змін. Майбутнє здатне постати лише з любови, в якій органічно поєднуються людське кохання та любов до своєї землі. Книга «У снігах», зокрема, про ці, колись усім зрозумілі, речі. Перші чотири новелі присвячені подіям Другої світової, які, як відомо, в українських Карпатах затримались аж до кінця 1950-х років; ці твори безпосередньо пов'язані з феноменом Української Повстанської Армії, який творили звичайні люди, що їх доля покликана стати героями; йдеться про хлопців і дівчат, які йшли у гори, аби боротися проти окупантів; не меншими героями були і їх односельці, що підтримували вояків УПА всіма можливими засобами. Відтак можна стверджувати, що проти червоних воювала уся Гуцульщина. Цей досвід безкомпромісної боротьби за свободу не повинен безслідно зникнути у мовчазних архівах і вузько фахових працях істориків. Подібна історія варта уваги письменників і читачів, і то не в одному поколінні. (Про кінематограф хотілося б теж говорити, але такого у нас наразі немає). Героїчна історія УПА, попри наявність трьохтомника Михайла Андрусика, талановитої поезії Василя Герасим'юка й Тараса Григорчука, кількох новель і роману Ігоря Костецького «Мертвих більше нема», небагатьох повістей і романів інших сучасних авторів, — залишається все ще слабко реалізованою у художній літературі та белетристиці. Звідки така байдужість? Хтозна. Мілітаристика, як жанр, у нас животіє на зародковій стадії, якщо взагалі животіє (кон'юнктурний «шевченківський» роман Василя Шкляра у цьому контексті я взагалі не хотів би згадувати. Примітивна «стрілялка», приправлена несмачною еротикою, — це зовсім не те, про що мені йдеться наразі). Перебуваючи в постколоніальній культурній ситуації, ніхто, тим не менш, не прагне не лише зрозумілої сатисфакції та реваншу, але навіть і звичайної справедливості. Бо справедливість вимагає нарешті показати нації її реальних *героїв*, — як тих, що мають уславлені безсмертні імена, так і тих, які мусили гинути безіменними, аби не накликати помсту на свої родини.

У новелі «Гуцульський рік (На берегах старого календаря)» ми майже не бачимо оповідача, дізнаємось лише, що він колишній дяк, газда, який намагається опікуватись родиною і господарством у складних умовах радянсько-українського протистояння у Верховинському районі (вірогідно, поміж Ільцями та Красником) Гуцульщини. Події ми сприймаємо, йдучи за нотатками, зробленими дяком-оповідачем. Ці ляконічні нотатки, починаючи буквально вже з перших абзаців, занурюють читача в специфіку вікопомного комуністичного «звільнення» галичан і, відповідно, збройного опору, який чинили місцеві мешканці. Дяк робить нотатки на берегах календаря тому, що Городов (окупант на керівній посаді) «забрав «Псалтир» і зошити, що я в них співанки та казки списував. Таже, кажу, знаєте, пане-товаришу Городов, що мені тої книжки треба, й так уже «Біблію» сте забрали, «Треба, — скривився, — із тебе тепер дяк, што із... карабін. Поп твой сбежал в банду, тепер о церкві ми позаботімся». А солдати, псяюхи, вкрали тютюнець, що я насік і сушив на припічку. Прости їх, Господи!». Й читачеві одразу стає зрозуміло, з ким мали справу гуцули й чому вони обрали безнадійний, по суті, опір замість добровільного вступу в колгоспи. Варто також звернути увагу на оте дякове «Прости їх, Господи!», що стосується чужинців-зłodіїв. Чи можливо людям із такою високою внутрішньою культурою встояти проти імперської навали?

Нотатки дяка вражають і своєю безпристрасною точністю, хоча йдеться про драматичні й навіть криваві події, а ще більшою мірою нейтральними інтонаціями: «На Ільцях сеї ночі зависили Йвасюка, а з Прислопа дві родини в Сибір заgrimіли»; «Вбили голову сільради в Зеленому, а з Красника вчительку з собою в ліс забрали. Кажуть, Заведія». Заведія, як розуміє читач, — ватажок українських партизанів. Як не дивно, дяк не виявляє безпосередньої симпатії до них та їх ватажка. Можливо, він не вірить у сенс збройного опору. Селяни втомились ховати своїх дітей, вони мріють про мирну працю на мирній землі. Зрозуміло, що це не лише позиція сільського дяка, але й нашого сучасника В.Портяка, який на-

родився в місцевості, у якій і розгортаються події. Позиція нашого письменника — показово гуманістична. Він не береться ліпити гротескні образи ворогів, витворюючи чорнобілий протиставлений світ, хоча це було б найпростіше (саме так розв'язав цю проблему згадуваний мною письменник-масовик В.Шкляр). В.Портяк, натомість, шукає *людину*. І такою людиною в першій новелі-заспіві виявляється дяк, який ніби втримує на своїх старечих раменах усю безумну вагу тодішнього згвалтованого світу. Він спостерігає й нотує. Кожному зі святців належить нотатка про події в селі та довкола. Дяк демонструє неабияку глибину почуттів, а також демонструє майстерність у їх передачі: «Здвиження. Гаддя сьогодні в землю ховається, а людині хіба йому завидувати — нема перепочівку». І тут же, неподалік, — ніби конкретна ілюстрація вище записаного: «Покрова. Батьки їли квасне, а оскома в синів на зубах. Прийшли діти зі школи, а Михайлик годину упослідь, забився в кут і плаче. Давали в школі одежину бідним і з багатодітних, хотіли і йому куфаєчку дати, але чоловік з району вчув, що син дяка, і наказав то». Чи потрібні коментарі? Маю на увазі, від автора. В.Портяк обрав бездоганну або й віртуозно-філігранну манеру викладу такого матеріалу. За ляконізмом постійно залишаються навіть не підтексти, а лунки криниці мовчання. Це мовчання довкола кричущої несправедливості, яку не треба випинати й розжовувати, читач залишається з цим сам на сам, і драматична нещодавня наша історія не дасть йому нудьгувати.

Попри життєвий драматизм, дяк удається навіть до доброго сільського гумору: «Луки. Забув сказати сьогодні Парасці, аби часник-лук посадила під зиму. Як бабі не напімни, то не здогадається до самого прищестя». А поруч із турботою про часник-лук — зовсім інші турботи-тривоги, занотовані на позір максимально спокійно й безпристрасно: «Найшли в Черетові сховок, але всі повтікали, тільки сестра Жвавого, що з ними була там, не умклася від пса — догнав її в чагарях, — то розбезпечила гранату й лягла на неї. Загинув також один солдат. Упокій їх, Господи, душу!». Ось так помирили герої,

обираючи смерть і уникаючи безчестя. Спокійна інтонація дяка може свідчити також про те, що героїв було чимало, до їх жертвості люди встигли вже звикнути. Дяк переймається лише душею. Власне, звернімо увагу, й душею радянського солдата також. І це вже не вперше, запам'ятаймо. І це, — незважаючи на наступний запис: «Дмитрія. Сьогодні капітан повіншував Дмитрика з іменинами. Перестрів коло школи й допитував за отця Ординського. “Поп, каже, бандіт, отець твой пріхвостень і ти бандеровское отродье...”». Ось так «визволителі» збиткуються навіть над малими дітьми. Батько хлопчика, знов-таки, не виявляє жодних емоцій, окрім гіркої іронії («повіншував з іменинами»). Можливо, емоції надто глибоко приховані з міркувань безпеки. Але, швидше за все, у свідомості дяка домінує його християнська етика (мовляв, не відають, що творять), тому він так стримано реагує на кривди. Майже кожен свій запис дяк починає з народної мудрости, в якій відбивається суть наступного вагшого повідомлення: «Пилипа. Буде й душі моїй піст, а не лиш тілу. (Тобто, на душу чекають додаткові неабиякі тривоги-випробування. — *О.С.*). Прийшов учора Заведія з трьома боївкарями, та й баба з ними. Бійтеся, кажу, Бога — до мене Городов, як у корчму, ходить, за «связі» з отцем допитує. А вони мені — не бійся, вже не буде, Ординський вмер у Космачі на тифус. Прости, Боже, його душу, але чи пастиреве то діло — збрійно по лісах блавучити?». Баба, яку згадав дяк у попередній нотатці, виявилась мамою Заведії, про що дізнаємося з наступного запису. Її залишено в хаті дяка під його опіку. Ось про який піст для душі йшлося. Якщо стару знайдуть у хаті дяка, загине вся його родина. Серед цих обставин стається неймовірне: дяк забуває покласти дітям дарунки від Миколая. Й чи не вперше виявляє свої емоції. Водночас, через цей випадок теплішають його стосунки зі старою: «Миколи. Забув сьогодні діточкам від святого Миколая дарунки покласти. Такий мені Заведія, Бог би ‘му заплатив, дарунок залишив! А вони, сарачата, попросиналися, мац кожне ручкою під подушку, та й... по яблучку в кожній! Вже мало я в дари Миколая сам не

повірів, коли дивлюся — баба із запічка тихенько беззубим ротом оскиряється. І розтопився мені лід у грудях».

Нова влада радикально змінює життя гуцулів, ламаючи його вікові традиції: «У школі за коляду зацирюють, а мені це тепер ні до чого»; «Маланок не було. Тепер інші маланки в білому по горах лавустяць. Одні вдень, другі вночі. Смертей багато, а псалми читати нема по кому, ото як умерла стара Васильчучка з осени, то більше мене й не кликано». У нотатках дяка немає чорно-білого поділу, є лише невблаганна реальність, якою вона була: «Водохрестя. Хто по водичку свячену, а Юричко старий — у ліси, в Костричу. Забрали Василя Юричкового уночі на вчора, а дідо, сиротисько, спозаранку, як пес, сліди по снігу розпутував. Гай-гай, чи хто коли найшов, як вони до лісу взяли...». «Вони», ясна річ, — партизани. І, якщо забрали, то, певно, з метою знищити зрадника. Таких вистачало. Хтось таки продав і дяка, який переховував у себе матір Заведії. Навряд чи це випадково, хтось побачив, як баба вийшла з хати — «погрітися проти сонечка», і — продав: «Живна середя. Баба й заховатися не встигла. Ліпила Михайликові коники з сиру, та так і залишився в затиснутому кулаці один недоліплений. Замість свічки, упокій, Боже, її душу. Відвели її два солдати за потічок і — вертаються. «Попитка, — кажуть, — к бегству». <...> О Господи, згадай же, що я ходив перед обличчям Твоїм правдою та цілим серцем і робив я добре в очах Твоїх». Людина-добродій не може втриматись між двох вогнів сього протистояння; дяк цю реальність формулює в наступному короткому записі: «Благовіщення. Вночі одні, а вдень інші. Ці — “продав!”, а ті — “банду прячеш?”». Ясно, що оповідач почувався приреченим, і в *страсну п'ятницю* робить свій останній запис, звертаючись до дітей: «Велика п'ятниця. Діточки мої, — це пишу я до вас, щоб ви не грішили! А коли хто згрішить, то маємо Заступника перед Отцем, Ісуса...». Можна лише здогадуватись, що сталося з цією мирною та високоморальною людиною...

Останній запис на берегах календаря залишив один із дякових синів, Дмитрик. Він іще вірить у швидке повернення

тата, а тим часом, ніби заочно спілкуючись із ним, доповідає останні новини. Вони — не найліпші. Влада нищить людей, промиває мізки дітям і нав'язує свої фальшиві цінності. Батьки цих дітей здебільшого гинуть у горах, а матері мовчки плачуть, спостерігаючи за тим, як морально калічать їхніх дітей: «Дедику, я цей календар потихоньки сховав та й тепер ховаю, аж доки ви прийдете. Ви прийдете? Бо я в мами питаю, а вона лиш уводно плаче, а сьогодні сварила нас із Михайликом, що ми носили свічку на зарінок, де баба загребена. А Настуню приймали в піонери, то вона сказала, що баба була бандитка, а ви слуга опіуму і ще всякі слова. Я мамі розказав, а мама знову плакала і сказала, що добре зробила, і я тепер нічого не розумію. Вертайтесь, дедику, скоріше. Дмитрик». Василеві Портяку вдається уникнути спокус агітпропу. Він виступає, власне, мистцем, що володіє хистом передачі реального історичного драматизму, залишаючись при тому на боці високого гуманізму. Як на мене, це рідкісний дар, — як мистецький, так і суто людський.

У наступному творі «У неділю рано», що є всуціль зітканним із діалогів, ідеться про дві гуцульські родини, про двох чоловіків і двох жінок, які змушені переховуватись у зимовій криївці, бо за ними полюють військові. Причина, з погляду червоних, більш ніж достатня, — діти цих людей воюють проти окупантів. Нудячись уже тривалий час у криївці, чоловіки вирішують спуститись у село, скориставшись завірюхою, яка неодмінно замете їх сліди. В іншому б разі не наважились. Чоловіки щасливо повернулися назад, але на їхні сліди потрапили страшні мисливці. Між якими відбувається, зокрема, така розмова: «— А может, все же, товарищ капитан?.. — К чертям собачьим, лейтенант! Прошлый раз я двух бойцов положил, да трое раненых, а они под конец перестрелялись, бляди, в своем бункере... Приготовить гранаты! Сидоров, придержи собаку!..». Лейтенант пропонував спробувати взяти тих, хто у криївці живими, але більш досвідчений капітан не наважується гратися з українськими партизанами у війну. Він не знає, що під землею лише четверо літніх селян і один з

них читає Святе письмо, але він знає, що партизани зазвичай живцем не здаються. Тож вирішує «проблему» в максимально ощадливий спосіб. Гуцули з криївки, звичайні газди, за своїм християнським звичаєм чекають неділі як невеличкого свята, й саме в недільний ранок до них навідується смерть. Цікавий формальний аспект цього твору. Ми чуємо виключно голоси персонажів, сприймаємо світ через їх світогляд й життєвий досвід, і зовсім, натомість, не чуємо голосу автора. Автор ніби вихопив шматок живого життя, скориставшись кінокамерою. І знову Василь Портяк є на диво переконливий у художньому сенсі, оригінальний у засобах і етично самодостатній, як гори, в яких розгортаються ці події. Людська й християнська гідність гуцулів, — це, можливо, найперше, що помічає читач у його новелях.

У новелі «Перед косовицею» письменник показав, як маленький шестирічний українець пізнає перші уроки добра і зла. Типова ситуація, окупанти на підводі привезли на впізнавання тіло забитого партизана. Обличчя забитого по-нівечене такою мірою, що впізнати його неможливо. Але це були люди, які ще не встигли розчинитися в одноманітності сучасного супермаркету. Ці люди майже все робили своїми руками, й кожна річ несла відбиток індивідуальності, в яку закладалась і відома дешиця любови. Найбанальніша побутова річ була освячена родинною метафізикою. Шестирічний хлопчик, навіть не бачивши обличчя забитого, із подивом зауважив, що шкарпетки на вбитому точно такі, які мама в'язала батькові в далеку подорож на Донбас. Про це малий устиг сказати, звертаючись до одного радянського вояка (напевно, кавказця: «солдат з чорними вусами, чорними гострими очима й дзьобатим носом»), який йому видався не таким, як інші, тобто добрішим і людянішим. Цей солдат поведився насправду нетипово, він сидів віддалік від інших і вирізав із корінців фігурки тварин, одну з яких подарував хлопчикові. Серед окупантів, стверджує автор, зрідка так само траплялись люди. Тоді як серед своїх було чимало іуд, як от Федько з Прислопа, який швидко зорієнтувався в обставинах і до-

бровільно записавсь у «стрибки». Цей чужинець спочатку заборонив Федьові показувати малому понівечене обличчя небіжчика, аби не завдавати зайвих травм. Крім того, він одразу зрозумів, про що саме з подивом говорить хлопчик, указуючи на знайомий мамин орнамент на вовняних шкарпетках-капчурах забитого. Цей радянський солдат, до його чести, не поділився з іншими своїм відкриттям, чим і зберіг життя дружині й дітям убитого повстанця. Аби швидко відвадити хлопчика від підводи, він різко нагримав на нього: «Ану, марш отсюда!». Дитина, почуваячись безпричинно скривдженою, побігла до матері: «Це було так несподівано, що Процик нараз відчув, як спині стало холодно, а по ногах побігло гаряче і мокре. Наступної миті він уже летів до перелазу. Так, що навіть не чув, чи перебирає ногами. А назустріч бігла від хати мама. З темними очима на білім лиці. <...> Мама присіла перед Проциком і все пестила долонями його обличчя, тремтячими пальцями торкалася брів, носика, уст. Проциків страх улігся, натомість пригадалося, як його скривдив добрий, здавалося, солдат, згадалися безпомічні ноги в капчурах з діркою на п'яті — і він заплакав. Сльози лилися легко і рясно, а мама дивилася сухими пекучими очима на дорогу і з грудей її добувався схожий на тихе виття стогін». На війні, і це добре відомо, навіть вояки спроможні лишатись людьми й не воювати супроти дітей, жінок і старих. І хоча це лише художній твір, мені хочеться вірити, що Левана оминула наша повстанська куля, й він щасливо повернувся до своєї родини, він того вартий. А окрема художня умовність твору полягає, зокрема, й у тому, що батька Процика, повстанця Петра, було вбито на Петра і Павла, свята, після якого гуцули починають косовицю.

Інша драма середньостатистичної гуцульської родини розкривається у новелі «Хованець». Колишній сотенний-провідник УПА «Арсен», а в наші часи *вояк у запасі*, Михайло, відвідує родину свого загиблого побратима Петра, згадуючи цілком візантійські методи чекістів: залякування мирних мешканців, які навіть не мали з партизанами жод-

них контактів, і перетворення їх на сексотів; снодійне в їжі для партизанів; радіоприймачі на горищах селянських хат: «Радіомаяк, настроєний на хвилю. Натиснув на кнопку — підключилося живлення й сигнал пішов. А на гарнізоні приймач. Зразу тривога — у такій-то хаті «бандери»!». Як виявилось у фіналі цієї історії-ретроспекції, був такий радіомаяк і в хаті, яку відвідували повстанці та в яку в наші часи завітав «Арсен». Відмовитись від маяка дружина повстанця Петра не мала можливості. Не увімкнути, так само було не можна. Й жінка вдалася до хитрощів, увімкнула лише тоді, коли повстанці уже пішли, ще й зачекала достатньо. І лише туга Петра за рідними та прикрий випадок призвели до чергової драми в цих горах: «Я мусила, бо від тих Кантарів з-за потоку нічо не втаїш. Але я цілу годину заждала, як вони пішли...». Що найбільше підкупає у цих новелях, так це принципова відсутність спекулятивних меседжів. Звертаючись до теми кривавих подій, письменник робить вибір на користь загальнолюдського звучання цієї теми. Відверто кажучи, рідкісний та майже нетутешній випадок.

Новеля «У снігах» — також про безумство війни (в цьому випадку, Першої світової), яке порушило звичний триб людського життя («та безчесна війна забрала від хати двох старших онуків і меншого син...»; «забрала війна хлопів, мусять діди робити деревище...»), переплітається з історією потаємного та ледве не фантастичного кохання між простим газдою Онуфрієм і заможною жінкою, яку від дитинства всі звали Княгинією. Якимось по-особливому тепло й навіть інтимно зображено побут гуцулів, без народницького етнографізму, але виважено та переконливо, можливо, навіть поетично. Власне, все починається із майстерного зображення внутрішньої суті людини, яка задовольняється малим і твердо тримається свого світу: «Війна зазимувала в Чорногорі. Звідки вона прийшла Онуфрій не знав. Десь зі світу, а пізнаний ним світ був до Коломиї, зрозумілий — Станіслав і Львів з урядниками, судами й тюрмою, ну і Відень — там сидів сам цісар. Про решту думав мало. Чув, що десь живуть у світі чорні люди — му-

рини, і жовті — хінці, але його навіть не обходило, як то задалеко і в який бік від Коломиї. Він знав свої гори, свій ґрунт, який скуповував усе життя морг до моргу, худобу на нім, знав коляду на Різдво, паску на Великдень і полонинський хід на Юрія. Про москалів Онуфрій не знав». У цьому короткому вступі Портякові взагалі навряд чи сьогодні знайдеться рівня. Немає в нас більше таких письменників.

Через сварку з російським офіцером Онуфрій вимушений тимчасово переховатися в горах, він і «подався до своєї зимарки, схованої серед лісів на високій Чузі». І тут зі старим гуцулом трапилося нещастя: «Трирічна Фасулька, його улюблениця, з якогось дива раптом мотнула головою, якраз коли він схилився над яслами, і вдарила в груди. З лівого боку. Якраз там, куди його колись ударило в лісі...». Обидва нещасні випадки, що траплялись із Онуфрієм, знаходили його в непоказній, але суворій праці горянина. В першому випадку він рубав смереку, а в іншому давав корові їсти. Смерть і життя — завше поруч, людині не дано розпізнати навіть власні свої шляхи. Читач спостерігає за Онуфрієм, який уже не здатний навіть підкинути дров у вогонь: «Онуфрій зайшов знадвору, важко ступив до лавиці й радше впав, ніж сів. Ватерка в печі догорала, кидаючи зблідлі за вже ясної днини пломінчики. Треба б іще підкинути кілька полінець, аби нагрілося у вихололій за ніч хатині, подумав Онуфрій, але вирішив зачекати. Най трохи попустить, дуже вже болить, холера...». Напівпритомному чоловікові являється образ і голос жінки, з якою його звела колись доля. Починається їх розмова, з якої зрозуміло, як їм не вистачало одне одного упродовж життя. Відхід Онуфрія-Буков'єна був радісним і легким, він ліг і пригорнувся до своєї Княгині, яка не забула відвідати його ув останню мить. А Княгиня у своєму маєтку серед іншого срібла вкотре не знайшла перстень, із яким Онуфрія поклали в труну. Невеличка порція містики нікому не заважає, куди дивнішими сьогодні виглядають людські почуття, які зовсім не зважають на час і не старіють, не слабнуть. Направду красива гірська історія. Мабуть, так у давніші часи виникали легенди.

Пронизливий твір «Цвіте ясний...» — про кохання красивих і достойних людей. А ще це твір про природу людського щастя, про несправедливість долі, бо закохані не один десяток років люди не мають можливості бути разом. Але зберігають свої почуття й насолоджуються кожною спільною миттю. Настрій твору вкотре відсилає свідомість у ледве не легендарні часи, аж настільки красиві ці люди. Не просто люди, а людський еталон. Дві останні новелі — «Охоронителі діви» й «Ісход» уже зовсім іншого тематичного та емоційного забарвлення. Тут індивіди так само протистоять агресивному соціуму, але в мирний час, приблизно в середині вісімдесятих років. На конкретний час указує у новелі «Ісход» згадка про боротьбу з пияцтвом, яка мала місце в СРСР із початком доби Горбачова та спричинилася до безоглядно-тупого винищення кримських виноградників. І знов-таки, письменника чи не найперше цікавить проблема збереження людського в людині, та не в останню чергу, — людська гідність, від якої, напевно, й залежить міра добра в цьому світі.

Якщо хтось, особливо із молодших читачів, ще не встиг прочитати цю книгу, — він мусить зробити це якнайшвидше. Книгу ще можна зустріти в книгарнях. Дух свободи і настрої виключного драматизму тримають ці вісім коротких новел у привабливій суб'єктивній цілісності, освяченій небуденною особистістю автора. Що цікаво, Василю Портякові однаково добре та віртуозно вдаються новелі і про партизанів УПА, і про бомжів середини вісімдесятих. У горах давно не стріляють, народ спить спокійно; гуцули і далі тяжко працюють, але вже для себе. У горах уже не стріляють, але тіні *героїв* і далі гуляють крутими схилами, іноді виринаючи десь попереду, ніби переконуючи, що кожен плай урешті-решт приведе на вершину, з якої відкриється фантастичний у своїй нескореній величчї краєвид. Кожен плай обіцяє свободу. Заради якої *наші хлопці* залишали батьківські хати й рушали на ці вершини, густо зарослі смереками, в яких можна було почуватись людиною *на своїй землі* й не зраджувати прадавнім формулам

буття, в основі яких — найпростіші та знані з дитинства істини, від яких, можливо, й залежить тремке відчуття людського щастя.

Це, приміром, коли ти говориш зустрічній людині:

— Слава Йсу!

А у відповідь чуєш незмінне в віках:

— Навіки Слава Богу...

4 липня 2012 р.

ПОТУПЛЕНО І НЕВИМОВНО

Барбара Редінг. Безумці: З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної: Роман. — К.: ВЦ «Академія», 2012. — 184 с.

Вогонь чорніє. Хочеться вмирати.
В цій тиші — тільки ти і я. І Бог.
Й немає ради, як немає зради,
Є тільки небо, сказане на двох.
Бо воля і неволя говорити
Є правом і неправом бути вщерть.
Ми — речені на вічність, як санскрити.
Між нами — вибір смерті, а не смерть.
Маріанна Кіяновська

Напевно, віднайдеться хтось, хто неодмінно кине авторці, мовляв, у її тексті, що представляє собою белетризовану біографію Михайла Коцюбинського, майже немає *літератури*, бракує *мук творчості* та іншого звичного письменницького мазохізму. Зрештою, так приблизно і є. Але роман Барбари Редінг «Безумці» — зовсім не текст про *письменника* Коцюбинського та його тернистий (без жодної іронії) шлях від мало притомного наслідувача млявих хutorянських оповідок до мистця-модерніста (власне, експресіоніста, якщо подорослому занурюватись у зрілий період творчості), що став правдивим клясиком національної літератури. Це роман, як видно з його назви, — про двох, як мінімум (а можливо, — про чотирьох), людей. Уже на початку твору читач розуміє, що авторці ходить передовсім про глибоко нещасливого у своєму приватному інтимному житті М. Коцюбинського та його, можливо, ще більш нещасливу подругу, Олександру Аплаксіну: «Мені доводиться змушувати себе не бачити у тобі порожнечі. Утім, я її бачу — темну, аж діймає. При цьому зичу тобі щастя поза мною. Ти хочеш обійняти, мовляв, ніякого щастя

поза тобою. Але обійми наразі не доступні, відтак — апатія і тупий біль, що посилюється, коли думаєш про мене. Твоє існування — суцільна рана, і ти цього не приховуєш: не говориш, не пишеш, не живеш. Принаймні, саме це повідомляєш чи не щоденно. Мене діймають твої хвилювання, твоя невигойна спрага у мені: якщо я тобі необхідна — я буду, і я не висловлюватиму жодних жалів». Насамперед, *роман про цих двох*. Усі інші, — дружина й діти Коцюбинського, батьки та інші його родичі, так само як і рідня Аплаксіної, — на текстових маргінесах. Утім, усі ці інші ґрунтовно та надійно завадили людському щастю цих двох: «Ти думаєш, що я все розумію. І я розумію, тому пропоную стати чужими: твоя дружина говорила з моїми матір'ю і сестрою (моєю хворою матір'ю і моєю вкрай правильною сестрою). Вона була переконана, що вони вплинуть. Вони були переконані, що вплинуть так само. Я роблю кострубаті спроби позбутися тебе і не позбуваюсь. Ти почуваєшся винним увесь час і нестерпно (втомлений, хворий, розбитий). Я почуваюсь не ліпше й мовчу (втомлена, хвора, розбита). У тебе — конфлікт між обов'язком і почуттями. У мене — ...а хіба в мене є якісь конфлікти? Я молодша за тебе на шістнадцять років і не заміжня. Я доглядаю за шістьма молодшими дітьми й вимученою злиденним життям матір'ю. Я, врешті-решт, жінка, яку ненавидить уся твоя рідня. Так, а хіба в мене є якісь конфлікти...».

І що, врешті-решт, є вагомішим, — творчість великого майстра, що стала яскравим набутком нації, чи його індивідуальна *несвобода*, незахищеність і неспроможність зазнати простого людського щастя? Питання (не говорячи вже про можливу відповідь) позначене прикрою амбівалентністю; втім, надмірний максималізм у його трактуванні виглядав би іще страшнішим. Цей шлях ще задовго до Коцюбинського перейшли чимало чоловіків. І не всі з них були письменниками. Цим шляхом деякі чоловіки йтимуть завше. І це зовсім не значить, що йдеться про усвідомлений вибір. Можливо, це просто *дивний атрактор любови*, — несподівана прірва, яка поглинає і не відпускає. Її немає, можливо, про що го-

ворити; *погода не зміниться*, якось інакше уже не буде. Підозрюю, зрештою, що *якось інакше* їм і не треба. Про більшість цих непомітних драм ми ніколи уже не дізнаємось. Можна лише уявити, як їм усім велося, як почувалися їх дружини (чи їм було все одно?); як тяжко ними відхворіли їх *інші* жінки. Упевнений, що у такому простому понятті, як *інші*, — завше присутня трансгресивна складова. Якби я працював у пожежній команді й запрогнув розповісти цю історію своїм колегам, то я їм сказав би, що це щось на кшталт *трансгресивної естетики* Оскара Вайльда. І вони б зрозуміли мене без зайвих пояснень. Це щось на кшталт останнього погляду суїцидника, який, на щастя, немає кому фіксувати. Говорю, *на щастя*, бо не треба його фіксувати; достатньо й того, що все це присутнє у благословенному світі, — світі безмежних людських ілюзій, несподіваних осяянь-пристрастей і неймовірно болючих оскаржень. Світ — нескінченний театр, і грають на сцені саме такі от *безумці*. Всі інші, здорові й моральні люди, зловтішно спостерігають: усе це на правду цікаво, але як же добре, що все це сталося не з нами.

Опція, яку обирає донецька письменниця, виразно засвідчує, що йдеться про *втрачений погляд*. Про якісно інший погляд на речі, з яким сучасна людина ґрунтовно уже розминулась. Мені наразі ходить, як мінімум, про декілька речей одночасно. В романі я побачив інваріант кохання, яке сьогодні практично уже не існує, принаймні зустрічається зрідка. Коханців і, власне, кохання паралельно зі шлюбним родинним життям, — вистачає в світі й сьогодні, вистачатиме завше, — аж допоки існуватиме світ, і не справдяться найгірші прогнози такого *оптиміста* та *життєлюбця*, як от Мішель Уельбек. Ідеться про кохання, яке апріорі *приречене на поразку* або й забуття; мова про на правду *безумні стосунки* двох людей, яким ніколи не бути разом *по-справжньому*, — ані в ліжку, ані в нудотно-солодкому побуті. Тим часом, підозрюю, вони б залюбки побули в такому от *прикрому побуті* хоча б і з десяток щасливих *комфортних* років. Але не судилося. Точніше, це той випадок, коли ще на початку стосунків людям

уже зрозуміло: треба ставити крапку, нічого *реально* не розпочавши. Але ірраціональність людських почуттів воістину не відає про примарність моралі, закону, традиції тощо. Кохати, розуміючи всю примарність таємних стосунків, спроможні лише одиниці. Або хтось цілком уже неповноцінний, — це, якщо про нашу *щасливу* добу споживання. Звісно, йдеться про *драму двох*: «Ми удвох. Ти зрідка, як нині, у моєму ліжку. Хоча це аж занадто зрідка: у нас майже немає можливості на інтимну самоту. Єдине — нетривалі сходи, приміром, на Болдиній горі або на цвинтарі у Березках. Чекаю я, часом — ти чекаєш. І так роками». Але втрачений погляд, до якого я апелюю, говорить передовсім про *драму жінки*. Це погляд саме її («Ці кілька годин, що у мене нині, намагаюся (щоразу) подовжити у нескінченність. Але я знаю, що нескінченність — це смерть. А тобі я бажаю життя. Життя ти і сам собі бажаєш. Тому подовжую нескінченність лише безперестанними пестошами, які ти, не приховуючи, від мене чекаєш. За ці чекання, відтак, отримуєш по вінця — мого оксамитового болю, який ти сприймаєш за тепло»), і вже потім, можливо, його, — чоловіка.

Тож дуже добре, що цей роман написаний жінкою та від імени жінки. Власне, він написаний від другої особи, але ми чуємо виключно голос жінки. Цей текст насправду не варто було би писати чоловікові. Бо яку опцію він зміг би запропонувати? Які страждання він був би спроможний переповісти, нічого про них не знаючи? Або майже нічого. Так, безумців у нашому випадку двоє. Але *безумною беззастережно* є тільки одна із двох, її ім'я, поза сумнівом, — Олександра. Бо в нього була родина, діти й улюблене гобі, — література, яка ще за життя підіймала його в повітря. І це навіть попри слабке здоров'я та неможливість бути поряд із коханою жінкою. Доля цілком компенсувала сьому чоловікові втрачене або *ж не вибране до кінця кохання до жінки* художньою творчістю, світом мистецтва. А мистецтво у ті часи, допоки не було чути про ліберальну економіку, було визначальним для становлення і функціонування людини. Принаймні, людини культур-

ної, людини-яка-розуміє-для-чого-вона-живе. Тож у нього із заповненням власної екзистенції все складалося більш-менш прийнятно. Попри те, що мистцеві, можливо, завше хочеться більшого. Звісно, М.Коцюбинський не встиг реалізувати себе уповні (на заваді встала хвороба й зарання смерть), залишивши національній культурі лише кілька віртуозних новель і дві, вражаючі за своїм актуальним мистецьким чуттям і етичним потенціалом, повісті. Він міг би зробити більше. Але хто би з нас не міг? — запитаю. Якби не численні життєві обставини та, у підсумку, *надто зарання смерть*. Коли Василь Стус писав про те, що *нам усім судилась смерть зарання*, то мав на увазі не стільки дисидентів і себе серед них, а вільних і *завше опозиційних* мистців, — і себе, безперечно, у їх огромі, — легко долаючи вузькі українські межі.

Інший аспект *утраченого погляду*, про який я *намагаюся* тут говорити, полягає в наступному й — дуже вагомому. Коли немає можливості бачити, — залишається тільки чути, — чути себе, чути того, кого ти не можеш бачити поряд кожної миті свого *скорботного* існування. Але це ще не все, не варто зітхати з полегшенням. Коли немає можливості говорити, — залишається хіба що кричати, — безгучно і страшно; лякаючи самого Диявола, який усе це успішно спроектував-передбачив, підсунувши нам у тутешнє життя. Кричати від ранку, вдень і вночі: «Неодноразово повторюєш, що живеш мною, а не собою. Життя внутрішнє, аскета. Неможливість писати не менше аргументована неможливістю часто бачити мене. Лишаються на ранок щоденні листи, а під вечір — попіл від них (палиш — такі твої засоби безпеки). Коли сум такий, що готовий лізти на стінку, ідеш до мого будинку, аби побачити лише на мить м'яке світло лампи з-під блакитного абажура у моїй кімнаті, і переконатися, як у мене мирно, тепло і затишно. Ти хотів би опинитися у моїх обіймах, головою на моїх колінах, але тобі не можна туди, не можна до мене. Це одна з причин твоєї зтяжної хвороби. Незмога часто бачити мене, невільна розлука, незадоволеність від такого роздвоєного життя, яким нині живеш, — все страшно вимучує. Ти

зздриш моєму спокою і вмінню чекати. Ти чекати не можеш. (Аякже, моє вміння бути спокійною і чекати, не дарма — північна квітка). Душевне нездоров'я переростає у фізичне. Лежиш у ліжку: інфлюенца. У робочій кімнаті твоє місце порожнє. Постійно тягне туди. Серце не витримує. Усі думки десь побіля мене. Чи відчуваю я твою відсутність? Я відчуваю твою відсутність. Лежу у ліжку: інфлюенца. Про те, що ми хворіли одночасно, ти дізнаєшся від сестри Зіни, коли спотворишся хвилюваннями. Хотітимеш бути у мого ліжка. Заспокоювати, цілувати».

Чи можливо в контексті сучасної української прози говорити про кохання? Чи можлива така розмова в художній прозі без таких уже звичних артефактів, як мереживо панчохи, еротична білизна, ключі від помешкання друзів? Виявляється, *можна* відтворити найглибшу безодню драми двох *безумно* та *безперспективно* закоханих, уникаючи широко розповсюджених вербальних брязкалець-штампів. Адже авторці ходить не про наглий курортний секс, а про кохання-пристрасть, кохання-хворобу й, нарешті, кохання-обов'язок. Барбара Редінг *говорить* і робить це вельми успішно. Можливо, вона особисто знайома з *предметом* розмови; можливо, *їй щось про таке вже відомо*. Швидше за все, так і є. Надто глибоко вона пірнає в ці безкінечно-безумні хвили *жіночого* болю («Чомусь уважаєш, що зі мною тобі було б добре і в пеклі. Чомусь уважаю, що ми з тобою в ньому і є»). Надто вона переконлива, хоча чітко та принципово тримається *реальної* канви життя своїх персонажів, користуючись виключно документами, нічого натомість не вигадавши: «І в цей момент я остаточно розумію, що з моїм можливим (майбутнім) заміжжям ніколи не складеться, бо ж несамовито чекаю на тебе, навіть якщо без можливого (майбутнього) заміжжя». Можливо, історіям кохання всього-на-всього притаманна прикра властивість повторюватись, кидаючи свою остаточно згубну болючу тінь на безкінечну кількість людських життів? Підозрюю, десь так і є, адже *тунів* людського болю в природі не так і багато: «Тобі здається, що я народилася, аби наші душі

зустрілися на нашому земному шляху і могли злитися у великому почутті, найпрекраснішому і найсвітлішому — в коханні, сильніше за яке нічого немає у світі. Тобі здається, що ми не можемо сумніватися одне в одному — аж так міцно зв'язані наші серця, аж настільки ми є близькими». Як на мене, М.Коцюбинський аж надто легко відбувся, вислизнувши із власної юдолі страждань, відійшовши з нашого світу попереду *своєї жінки*. Як їй велося на самоті зі своєю хворобою? Про це ми ніколи насправді уже не дізнаємось. Зрештою, це справедливо. Право на мінімальну інтимність приватного пекла нам гарантує сама природа, — бодай у чомусь нам пощастило. Письменнику ж вільно про все це говорити вголос, використовуючи власні бездонні ресурси болю: «Якщо довго тебе не бачу, то маю відчуття, що втратив зір, — колись від тебе мені. Якщо довго тебе не бачу, то маю відчуття, що втратила зір, — наразі від мене тобі».

І, врешті-решт: чому *потуплено і невимовно*? А це, читачу, лише чітко тримаючись тексту. Хтозна, як щось подібне переживає і відчуває жінка. Втім, навряд чи існують у природі дві остаточно однакові жінки. Хоча, деякий спільний знаменник, напевно-таки, існує. Відтак, із такого субстрату зростають тужливі народні пісні, які зачіпають мільйони. У даному разі так відчуває Олександра Аплаксіна у романі Барбари Редінг. Як відчувала насправді Аплаксіна, — не може знати навіть авторка цього, все ще *таємного*, але вже *белетризованого* кохання. Цікаво також, але це уже для майбутніх дослідників літератури, — де закінчуються почування О.Аплаксіної і починаються емоції самої Барбари Редінг. Знаючи, що перша книга авторки («Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот», 2008) містила чимало автобіографічних міток, можна припустити, що і теперішній роман не позбавлений деякого автобіографізму. Справді, це дуже добре, коли про драму жінки береться писати жінка, — є у цьому якась особливо пронизлива екзистенційна правда й «гендерна» адекватність. Тому і *потуплено*, тому й *невимовно*. Про найголовніше завше доводиться говорити поміж рядків, не маючи

при цьому жодної впевненості щодо читацької притомності: «Наді мною побілена стеля — цей обмежений (скінчений) простір. Я малюю на стелі твій силует, хоча який із мене художник. Намальований мною ти дихаєш до нестями прозора, так, як маєш. Намальований мною ти цілуєш мене до безпам'ятства. Намальований мною ти безумно кохаєш дитинку. Я потуплена в білу стелю. І в очах у мене — потуплено». Зрештою, у романі є все, що повинно у ньому бути. Тішить також оперативність у поступі твору до читача, — не минуло й півроку після завершення авторкою роману, а читачі вже отримали книгу. Редакторський волонтаризм у цьому випадку був поміркований, замінюючи, для прикладу, словосполучення «сексуальна самота» на більш цнотливе «інтимна самота». Втрати для тексту, відтак, незначні, з ними можна миритись. І тільки літературно-критичний вакуум, що вдру-ге поспіль виникає довкола книжок цієї авторки, підштовхує до невтішних, соціологічно беручи, думок. Приміром, таких: а чи насправду українцям потрібна *своя* художня література? Чи цій літературі ще потрібні *притомні* автори? Чесно кажучи, на такі *прості* питання я не маю сьогодні відповідей, за-надто вони очевидні, — до непристойності.

13 лютого 2013 р.

ЩОДЕННІ РОЗМОВИ З БОГОМ

Я хочу наразі говорити про двох сучасних українських поеток; власне, про їх книги, які не лише мають однакову кількість сторінок, але поєднані значно вагомішими й суттєвішими речами, — настільки суголосними, що навіть назву цієї рецензії дуже легко створити на перетині їх творчих концептів, серед яких найпомітніші — *Бог* і наше людське *узаємнення з Богом*. До того ж, узаємнення цілком актуальне, в реальному часі, тут і тепер, і — водночас, — цілковито позачасове, остаточно не пов'язане із конкретними нами. Їх тексти набувають сутнісних ознак сакральності, можливо, навіть поза суб'єктивною волею авторок, — це стародавня іманентна риса художнього тексту, крізь який до читача промовляє *справжність* і *автентичність*. Коли я читаю вірші Богдани Матіяш або Маріанни Кіяновської, мене охоплюють цілком амбівалентні почуття. Я чітко усвідомлюю, що такі голоси *апріорі приречені на мовчання* зі світом. На мовчання у тому сенсі, що світ не спроможний почути таку чисту, витончену й оголено-відверту (позбавлену щонайменшої прагматичної кон'юнктури) поезію. Світ більше не потребує — ані такої краси, ані такого болю. Але най він скрипить зубами, Світ, *допоки в нас є ще така поезія*.

Починаючи говорити

Матіяш Богдана. розмови з Богом. —

Львів: Видавництво Старого Лева, 2007. — 64 с.

Господи тихо усіх нас візьми
в небо своє голубе і пропаще.

Тарас Федюк

Поети, як найбільш драматичні істоти сього світу, можуть собі це дозволити, — і мовчати, коли всі говорять, і говорити, коли всі вже, нарешті, надійно змовкли: «... сьогодні

я можу з тобою мовчати я можу з тобою думати ти повільно / слухатимеш мої думки ти дуже тихо берегтимеш усі ці розсипані уламки літер і слів / бачиш немає нічого тільки ти світ і дерева жодного руху жодного відступу / ні вперед ні назад бо врешті і їх немає як немає тут і тепер як немає там і вчора» («12 (45)»). Їм вільно провадити всі ці неспішні *розмови з Богом*, адже це їм, і виключно їм, — доступно торкатися вічності, говорити про неї, зупиняти рух водоспадів і запалювати нові зірки у нещасному темному небі. Про це писав Маллярме; цим тяжко хворів Рембо; про це володів знанням, хоча й не писав про подібне, Т.Шевченко. На щастя, і в наші дикі ринкові часи, — поезія все ще живе, не щезає і навіть удосконалюється, — принаймні, в творчості небагатьох найбільш нещасливих, найбільш талановитих.

Вірші Богдани Матіяш, приміром, настільки густі, що для більшості сучасних читачів залишаються неприступними навіть за умови деякого попереднього читацького досвіду. Рядки цієї поетки хочеться порівнювати хіба що з вишивкою. Я нічого не знаю про її творчу лабораторію, але чомусь виникає аналогія саме з вишивкою. Десь так їх треба й читати, — повільно, неспішно, смакуючи поодинокі слова та їх комбінації; так, як розглядають артефакти німого мистецтва, присутність поруч із яким чогось на кшталт голосу все б зіпсувала. Графіка Іздрика лише увиразнює малюнок віршів, апелюючи до органів зору та водночас пояснюючи той факт, що відсутність розділових знаків нічого тут не вирішує та, поготів, не псує. Реалізм у мистецтві вже неможливий, це зрозуміло. Втім, Іздрик на цій тезі наголошує з особливою маніякальною мистецькою наполегливістю, дарма, що він схожий у цих малюнках не тільки на себе, але й на кількох інших мистців із нашого спільного європейського досвіду. Символи та алегорії Іздрика аж надто прості й доступні: вони апелюють до поетичного матеріялу, до читацького сумління та, врешті-решт, до самого Бога. А як ви хотіли, *мова бо* про мистецтво, і *промови Бо* — також про мистецтво, хоча іноді читачеві кортітиме бачити у цих віршах із видовженими рядками не що інше як неканонічні молитви; сповіді без присутності

духівника; любовні листи, заклеєні до непідписаних конвертів та інші сумнівні жанри лірики. І все це, насправді, десь так і є, але голос поетки аж надто спокійний і врівноважений. Можливо, вона жартує? Але ні, читачу, тут усе автентичне, — і біль, і надії, і навіть мрії. Крізь шпарини свідомости струменить споконвічний жіночий відчай: «чого ж ти ще хочеш я вже була для тебе усім чим хотів землею й ребром адама» («10 (32)»); «і тоді так тихо спочатку всередині так що чуєш тільки ти мій Боже / починаю сміятися і тоді так тонко дзвенять сріблом дзвіночки / і тоді так спокійно схиляю голову тобі на плече / мій Господи / так за тобою скучила» («11 (40)»); «ти просто розповиси мені свій світ Боже як я тобі розповідаю про себе / не вміючи добирати слів і не допасовуючи літер одну до одної найчастіше / розказуючи тобі свій світ подумки як він і був у мені сотворений» («12 (45)»).

Маю майже упевненість, що чоловікові так неможливо писати. Він у кожному разі зіб'ється на природніший баритон. Це не є, мабуть, жодною демаркаційною лінією та, поготив, не є жодною лінією фронту. Просто Богові від самого початку саме так і було цікавіше. І от він, нарешті, дожив до поезії, яку поетка просто видихає в самотній простір великого сучасного міста. Але в місті немає її адресата. Вона вдається до мобільного зв'язку, але він виявляється недоступним. Тоді вона пише електронного листа, але відповіді немає декілька тижнів, декілька років. І вже після всіх цих невдалих спроб вона починає *розмову з Богом*, хоча Бог у тому не потребує, — він і так забезпечений подібного кшталту новинами, — на багато тисячоліть уперед. Натомість усі ці чуттєві подробиці, текстові маргіналиї та почуттєві примітки неймовірно густого тексту виявляються потрібними нам, звичайним, самотнім, живим, невротичним, загрозеним людям: «як немовлята торкаються руками повітря води і неба як зачіпають долоньками / мій одяг як залишають оксамитовий доторк пальчиків до моєї шкіри хотіла би / обійняти тебе мій Боже хотіла би бути одним із твоїх улюблених немовлят / вчитися ходити тримаючися за твою руку спотикатися волочити по землі черевичками / коли ти ідеш трохи швидше ніж я навчилася

переставляти ноги коли вони / ще нетривкі і коли ти при-скорюєш крок я висну на твоїй руці я майже лечу» («13 (48)»).

Якщо в тебе надто насичений день, настільки перевантажений, що ти не встигаєш помітити брунькування бузку під балконом, значить, ти вже приплив, дружочок. Тоді тобі точно потрібні «розмови з Богом». Треба вчинити паузу. Потрібно, як сказав Уельбек, *зупинитися*. Це зовсім не означає, що ти будеш врятований, прощений або щось у такому дусі. Нічого подібного. Ти лише отримуєш шанс напружитися посправжньому та отримати *суто людське* задоволення. Спробуй лише почути цю нечутну розмову, зіткану з побутових безглузвих тканин, але напоєних реальною кров'ю мистецького вислову. Маєш відчути красу й небезпеку, заховані у алегоріях, — як на перший погляд, зовсім нескладних і не складнопідрядних. Просто почуйся знову живою людиною. Перехворій свою «ломку», вертайсь до живих джерел: «мені здається що я особливо виразно бачу найдрібніші краплини води найлегші / усмішки найтонше биття пульсу під шкірою найправдивіший смуток біль і радість / знаю найбільше щастя чому ти так притьмом відходиш коли мені хочеться / прийти до тебе й розповісти усе що бачу чому ти не хочеш моєї радості і куди ти / відходиш коли я мандруючи світом бачу так багато чужого болю чому Боже» («14 (49)»). А більш ти нічого нам не боргуєш, — ані Издрикові, ані Бо (Богдани), ані Бо (котові Богдани), ані, і це зрозуміло, — мені. Ти — вільний у своєму щоденному безумі, але ти також вільний, а значить, спроможний *долучитися до цієї розмови*: «і чому моя туга співає так гостро як калинова сопілка а ця тиша така густа / й прохолодна як зворотній бік листя і як твої долоні мій Господи я не знаю / чому ти мовчиш чому просто говориш мені засинай дитино іще не осінь» («14 (49)»).

Про те, що *майбутнє належить виключно поетам*, уже давно сповістив Генрі Міллер у есеї про Артюра Рембо. Тобто, це, все-таки, не найгірший жереб із-поміж інших. Поетам вільно сягати дивних відчуттів комфорту й інтимності навіть тоді, коли йдеться, здавалося б, про найпростіші побутові ситуації: «добре що ми ніколи не одні ти ж це ж про це знаєш правда /

навіть якщо ми просто думаємо навіть якщо просто дивимося / одні на одних навіть якщо просто дихаємо одні одним на руки / коли дуже холодно і коли тепло і якщо просто засинаємо / в своїх містах пам'ятаючи про тих хто в дорозі тих хто далеко» («35 (102)»). «розмови з Богом» Б.Матіяш, напевно, виглядають не надто звично, — навіть як на наші еклектичні та неперебірливі часи, навіть для читача зі стійким імунітетом до будь-яких літературних експериментів, зокрема, і в царині синтаксису. Ці довгі рядки, що переносять думку, як потік несе воду, перестрибуючи з каменю на камінь; ці думки, що починаються на Жилинській, і губляться десь у районі Хрещатика. Іноді навіть виникає спокуса потрактувати ці тексти за прозу; втім, одразу притлумлюєш це бажання, розуміючи, що для прози тут забагато урочистого патосу; для прози тут занадто багато поезії, позаяк це розмови *не з кимось*, а з Богом. Утім, як на наші часи, треба мати поняття й про алегоризм поетичного мовлення; всім нам буває потрібно поговорити із Богом, — і ми говоримо: іноді подумки, часом — уголос, але це зовсім не означає, що розмовляємо саме із Богом. І *хто такий Бог?* — Дух? Син? Чи, все-таки, Батько? З ким конкретно бажаємо говорити, і хто на правду відповідає на наші звертання чи пак молитви? Врешті, це не конче мають бути молитви; Богові можна й анекдот розповісти, і поскаржитись, і поділитися радістю. З Богом можна говорити про все на світі. *Але чи говоримо?* Все залежить від того, чи ми боїмося його, чи, все-таки, любимо... А це вже серйозне питання етики; і ситуація не проста, — ніби мить духовної ініціації, суттю якої завше буває цілком усвідомлений вибір. Вибір не конче поміж життям і смертю, — бувають і простіші побутові ситуації, етичний зміст яких виглядає не менш вагомо. Пересічна людина апелює до Бога в хвилини слабкості, в безкінечно-видовжені години нутрянної самотності, від якої немає жодного порятунку. Втім, можливо, рятунок віднайдеться в слові, адже, й *слово* спочатку було у Бога. Сьогодні цим словом, витонченим і рафінованим, володіє Б.Матіяш, щоразу відшуковуючи себе в непролазних хащах сучасної цивілізаційної дикости й щедро ділячись віднайденими *дарами* з усіма бажаними: «мені

стає сумно десь серед дня коли майже нікого немає поруч / мені стає аж настільки сумно що я заплющую очі і відвертаюся / хоча від кого я можу відвернутися із заплющеними очима / крім самої себе скажи мені а ще стає справді тихо аж так що я чую / запах рослин запах мокрих стебел і води що повільно стікає з листків» («36 (104)»).

Говорити — це, безперечно, дар, а не лише властивість. Власне, у цьому і полягає наше майбутнє. Звідси й природній страх, який зовсім природньо й без зайвої пози висловлює ліричний суб'єкт поезії Богдани Матіяш: «Господи так міцно боюся перестати тебе чути перестати тобі дякувати / перестати тебе потребувати тобі радіти тобі дивуватися дуже міцно боюся / тебе втратити не відпускай моєї руки з твоєї просто прошу тебе / не залишай мене саму жодної миті бо ж ти бачиш що крім тебе в мене / так насправді нікого більше немає всі відійшли і земля така делікатна / така досконала на дотик всі до одного мій Боже» («39 (109)»). А найкоротший вірш цієї збірки містить лише два рядки, в одному з яких суцільні крапки-умовчання, а в іншому звучить ось таке зізнання, не конче, до речі, жіноче: «скачаю коли тебе немає а що тебе немає майже ніколи скачаю завжди» («30 (92)»). Зрозумілий і, водночас, дуже складний рядок. Надто болючий. Без поверхневої афектації і саме тому — страшний у своєму супокої, що приховує рану. Таких рядків у збірці чимало. Є також рядки, які вже зовсім неможливо коментувати. Занадто вони інтимні. Але їх можна почути. І, можливо, саме вони вивищують ліричного суб'єкта, наближаючи майже впритул до Бога: «дуже скачаю Боже за жінкою яку ти забрав до себе нічого нікому / не пояснюючи не кажучи куди і навіщо і чи надовго її ведеш / і що далі і коли ми знову зустрінемося ти просто прийшов / просто сказав ходімо ти так легко мій Боже забрав її руку з моєї / і ви собі вийшли разом може мовчки а може про щось говорячи / може вона вперше сказала добре що ти вже тут ти ж знаєш я так / міцно сумувала за тобою мій Господи може вона ще встигла / поцілувати мене в чоло коли я заснула востаннє мене обійняти» («33 (98)»). Подібні рядки, попри їх відчутний сум, несуть у собі благодатну легкість, тиху сподівану

радість. Можливо, так стається тому, що їх авторка насправду-таки відчуває присутність Бога, з яким у неї аж настільки прості та довірливі стосунки? Напевно, таке взаємнення (зокрема, за посередництва віршів) не для всіх є доступним. Адже біль внутрішній, білий та бездоганний, — іспит не для слабкодушних. Ця книга позначена мужністю та стоїцизмом. Спокійна упевненість у тихій і світлій своїй любові, — окрема ознака голосу цієї поетки. У процесі взаємнення з цією поезією стає зрозуміло, що ми присутні при заснуванні чогось, на кшталт нової для української лірики *поетикальної традиції*; і при цьому мені спадає на думку Езра Луміс Павнд. А ще пригадався Моріс Бляншо та загадкова фраза з його пронизливого роману «Очікування. Забуття»: «Зроби так, аби я могла говорити з тобою». Ця репліка так і повисла в романі риторичною хмаркою-лейтмотивом. І, цілком логічно, що після марного *очікування* невдовзі виникає привид *забуття*. Щось на кшталт психологічної чорної діри, — із цим до психоаналітика звертатися немає сенсу. Відтак, складно переоцінити цей дар, — можливість і бажання *говорити*.

Молитви на щодень

Кіяновська М. Дещо щоденне: Збірка поезій. —
К.: Факт, 2008. — 64 с.

То як мені сказати, що настали
Такі часи, мов кола по воді?..
Що Слово Богом бути перестало?..
А як не Бог — нащо воно тоді?
Маріанна Кіяновська

Свого часу хороший поет Андрій Охрїмович визначив проблемність *усього суцього довкола себе і не лише* топографічно-кодovаним поняттям «Замкнутий простір», маркуючи ним (що цілком логічно) назву корпусу власних поетичних текстів і маючи на увазі всього-на-всього *фокус*, проблемність, пов'язану з метафізикою місця, з екзистенціалом пе-

ребування-тривання-буття. Все це доволі складно. Хтось визначає ту саму проблемність, виходячи з розуміння *місця й часу* в їх синкретичній єдності, як от Сергій Жадан, — «Сезон у пеклі» (назва поетичної добірки в «Кур'єрі Кривбасу», що цілком вірогідно може поширитись на всю найближчу поетову збірку); інші ж акцент своєї уваги переносять передовсім на *час* і його важко стравну *семантику*, як от автор сих рядків (не видана допіру збірка поезій «Час убивць»), або на час і поетамні інтимні його прикмети, як от Маріанна Кіяновська у глибоко інтимній збірці «Дещо щоденне».

На сьогодні Маріанна Кіяновська представляється мені найбільшою українською поеткою, — попри те, що існує ще декілька інших, вартих найпильнішої уваги: Г.Крук, М.Савка, Б.Матіяш, А.Малігон, А.Миколаєнко... Найбільшою я її визнаю внаслідок надзвичайно серйозних її стосунків із поезією, невпинною працею над формою й стилем, які у випадку Кіяновської наближаються до можливого *ідеалу*. Принаймні, серед численних поеток генерації 2000-х немає жодної, рівної М.Кіяновській. Зізнаюся, колись давно, в році 1999-му я побачив у ній доволі слабку авторку — як за технікою, так і за експлуатованими нею на той час античними культурогемами. Ще більше зміцнила таку мою думку слабка збірка сонетів, видана добродійником у Німеччині. Я і наразі не змінив своєї думки про тогочасну творчість авторки. *Справжню й відчутно нову* Кіяновську я вперше побачив у цікавому проєкті *на двох*, у поетичній книзі «Кохання і війна» (2002), яку вона видала разом із Мар'яною Савкою. Вже перші прочитані рядки привертали увагу і тримали її до останньої сторінки:

Історія вбивць — як остання межа неприбулих
Безумств і безумців, і спраглих зачаття жінок,
Бо виміри рани інакші, ніж виміри кулі,
А куля під осінь суха, як кленовий листок.

Господи, — подумалось тоді, — нарешті! Це саме те, чого так бракувало українській жіночій поезії. Пригадую, був приємно вражений новою якістю творів львівської поетки, й від-

тоді намагаюся уважно стежити за її творчістю. Збірка «Дещо щоденне» є *дещо* очікуваною у своїй християнській емблематиці. Ці вірші звучать, як міні-сповіді; звучать, як модерні міські молитви; як духовні апеляції, зрештою, за нездійсненим чи пак, ґрунтовно втраченим і призабутим. Вони також болять як рани, і кривавлять, неначе стигми, викликаючи й такі от небуденні асоціації. Вони печуть ліричній героїні вже тут і тепер. Утім, вона не волає, жодної істеричної нотки не чути; натомість вона промовляє заледве не пошепки та з помітною гідністю. Подібне письмо викликає не так співчуття, як повагу, здивування і радість — за неї, за авторку, за поезію, як на правду помітну й вагому ділянку тривання людського духу. Виявляється, і сьогодні можна мислити і відчувати всерйоз, без нарочитої гри, без циркової еквілібристики, без фокусів і фальшування. Уже перша поезія збірки задає відповідний настрій і містить провідні її мотиви; інакше говорячи, задає, поетикальні параметри, які надалі лише міцнішають і розгортаються, набуваючи все нових і нових обертонів, затоплюючи всі можливі топоси людської екзистенції. Тієї екзистенції, що, хоч і є дискретною у випадку кожної окремої особистости, але яка водночас є безсмертною завдяки можливостям мистецтва:

Вода Йорданська тяжча, аніж води
Смиренних рік і намірів благих.
Я доросла до страху і свободи
Приймати страх воістину — як сміх.
Як благодать. Як право мати рану,
Щоб біль животворив. Щоб був, як цей
Ковток води найтяжчої — з Йордану...
... Я ж — недоріка, майже як Мойсей.
То як мені сказати, що настали
Такі часи, мов кола по воді?..
Що Слово Богом бути перестало?..
А як не Бог — нащо воно тоді?

Поетика теперішньої Кіяновської, інтертекстуально беручи, чи не повністю ґрунтується на Святому Пись-

мі; саме цей, анітрохи не модерний, дискурс дозволяє авторці бути напрочуд переконливою та, водночас, напевно актуальною, себто — сучасною та живою. І це, воістину, дивовижа. Не можна не зауважити і лікувально-терапевтичні властивості цієї поезії. Вірші якимось не зовсім збагненним чином впливають на читача, ніби «конструюючи» чи пак кшталтуючи (налаштовуючи) читацьку психіку *від себе*. З одного боку, для лірики — це нормально, але саме *такої* лірики в нашому часі все менше й менше. В сучасному літпроцесі домінують автори, яким немає чого сказати (за А.Шопенгавером, це — люди, позбавлені стилю); поети, яким не дано ретранслювати найвагоміші людські почуття та емоції; адже, вони на них зовсім не розуміються. А засилля *краденого верлібру* в молодій поезії заледве не загрожує самому існуванню української лірики. (І марно Остап Сливинський іронізує десь у куточку з цієї моєї думки; поїздка на книжковий європейський ярмарок може врятувати хіба що його та подібних до нього «поетів», але ж ця поїздка не має жодного стосунку до української поезії). У такій ситуації ліричний дискурс М.Кіяновської відіграє ще й додаткову *оборонну* роль, виростаючи до масштабів певного мистецького *камертону*. Той, хто здатний це зрозуміти, відтепер почуватися більш-менш у безпеці, маючи цілком чітке уявлення про притомність поетичних зразків. Невимушеність і природність інтонацій М.Кіяновської, окрім того, що просто дарує насолоду від взаємнення з її текстом, може декого ввести в оману: може з'явитися відчуття, що *так* писати здатний заледве не кожен. Насправді ж, підозрюю (майже впевнений), що за цією позірною невимушеністю і простою — багато праці, причому не так версифікаційної, як душевної. Зрештою, все геніяльне буває простим, але, все-таки, варто бачити, а відтак і усвідомлювати всю *реальну* складність такого письма. Швидше за все, щедро оплаченого драматизмом власного існування; драматизмом, який неможливо не зауважити, позаяк лірична героїня цих віршів аж надто відверта із читачем, аж надто широко вона відкривається. Хто вміє читати, той прочитає:

Після смерті важчає утричі
Кожне слово у моїх руках.
І темніють очі на обличчі,
Наче чорні вишні на снігах.
І стає дорогою прожите,
Поки непрожите настає.
І лягають, мов хрести на квіти,
Два зітхання — і одне твоє.

Збірка «Дещо щоденне» представляє на читацький розсуд передовсім інтимну лірику, — ліричні свідчення щоденної радості і щоденного болю ліричної героїні. Мабуть, так лише й буває, коли йдеться про автентичність передачі мистецькими засобами чийогось конкретного буттєвого пекла. Граматична деформація лише увиразнює деформації душевні, творячи високу духовну напругу: «Він умирав її. А я тебе чекаю. / Це тяжче, аніж смерть, бо смерть — то тільки сон. / За колами вогню — останнє коло раю. / Будь радісний мені. Будь світлий, як Ясон. / Години — то вода, укинута у море, / По білому піску розсипані, як сіль. / Він умирав її — і так, як ти говориш, / Я дихаю тебе, бо то уже не біль». Не знаю, хто міг би лишитись спокійним, зустрівшись із таким рядком: «Чуєш? — з моїх легень білі птахи кричать!». Вірші М.Кіянської, напевно, щасливий випадок української жіночої лірики. Постає ліричної героїні від вірша до вірша тоншає, прозорішає разом із самим її голосом, що зливається з болем, перетворюючись на біль, витворюючи якусь несподівану органічну якість, у якій фізіологічне постає невід'ємним від духовного. І немає вже сенсу в окремому розгляді цих метафор і алегорій, — вони недоступні стильовому аналізу, чи пак вони вищі за нього, бо сенс відбігає й ховається в крик ураженої людської душі: «Кричатиму, як риба над водою, / Ховаючись в повітрі від усіх, — / І задрижить лускою золотою / Мій біль пекучий, тяжчий, аніж гріх. / Моя рука, моя ріка, що стигне, / Біліші нині більше, ніж завжди... / Прийми, поклавши стигмами на стигми, / Бо я уже покутую сліди...». Високий талант поетки забезпечує текстам неабияку *реальність* (але не реалістичність) емоцій та думок, а ще — можливість

їх верифікації з огляду на будь-які, навіть і найскладніші випадки читацької рецепції:

Вогонь чорніє. Хочеться вмирати.
В цій тиші — тільки ти і я. І Бог.
Й немає ради, як немає зради,
Є тільки небо, сказане на двох.
Бо воля і неволя говорити
Є правом і неправом бути вщерть.
Ми — речені на вічність, як санскрити.
Між нами — вибір смерті, а не смерть.

Загалом, цитувати Кіяновську за цією збіркою багнеться ледве чи не за кожним прочитаним віршем, але простір рецензії виключає таку можливість, та й читачеві ліпше самому звернутись до цілком доступної книги. Щойно збагнув, що назва збірки певною мірою визначає й саму її функціональність: такі вірші можна читати щодня й у будь-якому місці — у транспорті, на зупинці, вдома на канапі, у черзі до стоматолога, — вони нікому не завадять, і навіть більше, — вони здатні на деякий час знеболювати, притлумлюючи реальний щоденний біль, що є наслідком тут-буття й теперішньої нашої неможливості там-осягнення. За віршами Кіяновської — глибинна сива таїна, що на мент узаємнення з ними відкриває свої лаштунки й уможлиблює тиху й комфортну читацьку радість. *Блага вість* від М.Кіяновської сьогодні звучить приблизно так: «Бог, що перевірів вірність нашу, / Дав нам по молитві — й відпустив».

Попри очевидні ознаки сакральності (і навіть попри щільну біблійну інтертекстуальність), що присутні в поезії Б.Матіяш і М.Кіяновської, я б не став трактувати їх творчість, як *релігійну*. В жодному разі. Релігійність виникає хіба що у просторі, де Бог і морально-етичні категорії — давно та надійно приватизовані задля чиеїсь конкретної користи. Як на мене, ці вірші двох наших поеток належать до жанру інтимної лірики в її рідкісному шляхетному інтелектуаль-

ному варіанті. Це лірика, що виникла на перехресті гостро відчутого болю та сподіваної радості, від зударення відчаю та надії, — звідси й потреба розмов із Богом; звідси й радість натщесерце, ця щоденна солодка й пекуча жіноча молитва: «Ти у мені завжди — поряд або не поряд. / Просто мене завжди — понад отой туман. / Люблю тебе, хіба ми не одна безодня?» (М.Кіяновська). Адресатом цих віршів у кожному разі виступає якась найдорожча *відсутня* людина, — сподіваюся, це зрозуміло. Саме тому, це — глибоко *світська* поезія; втім, така лірика не залишить байдужим навіть суворого та мовчазного Бога:

Із моїх молитов за тобою, що наче плачі,
Після того, як води потопу зімкнулись на шії.
Ти, що був мені ти — ти і далі приходиш вночі,
І цілуєш в уста, доки сіль засипаєш під вії.

січень 2013 р.

НАБОЇ ДЛЯ РОЗСТРІЛУ

Процюк С. Бийся головою до стіни: Психологічна проза / Степан Процюк. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. — 200 с.

Можете любити своє минуле,
можете його ненавидіти, але
воно повинно завше стояти перед
вашими очима. Потрібно сягнути
повного знання про самого себе.
М.Уельбек. «Залишатись живим»

Степан Процюк продовжує тішити своїх читачів новими творами. Сього разу це дві повісті, об'єднані не лише палітурками, але і вагомими концептами, за посередництва яких письменник успішно витворює химерні візерунки трагікомічних людських узаємнень. Перша повість «Гілочка і Муркотасик», попри те, що є *оригінальним твором*, має уважному читачеві про щось нагадати, а саме — про есеї «Двадцять чотири ритуальні часточки» (для тих, хто... пережив... кохання), що вперше побачив світ у складі збірки есеїв письменника «Тіні з'являються на світанку» («Твердиня», 2011). Колишня присвята в дужках наразі замінена на *жанровий маркер* — «Історія одного зречення». Подібного кшталту інтертекстуальність засвідчує інтенції автора не так щодо гри з терплячим і уважним читачем, як до використання чогось на кшталт своєрідного прийому *поновлення*. Втім, може бути усе й простіше: авторові просто забаглося «дописати» колишній свій текст, схрестивши художній та есеїстичний жанри (що є вже питомою рисою його індивідуального стилю), розставивши по-новому акценти, скорегувавши підтексти; звівши, на решті, якісь порахунки, *максимально відкриваючись* назустріч читачеві, — аби він, читач, усе-таки, читав і отримував насолоду, а не ловив принагідних текстових гав.

Випадок Процюка, насправді, не такий уже й складний для розуміння. Себто він анітрохи не є безнадійний. Як на мене, то письменник уже років двадцять пише один і той самий текст, незалежно, чи це доволі давні поезії та поеми, чи, як сьогодні, — повісті й романи. Ніколи, до речі, не пишучи про якихось принагідних і висмоктаних персонажів, а завше і виключно, — *тільки про себе рідного*, а ще про нас, — його читачів. Останній факт він, здається, не надто й приховує. Зрештою, про це у *відкритому етері* жанру романізованої біографії повідомляв свого часу формаліст і життєлюб Віктор Петров. Наш сучасник Процюк — також формаліст. Згадка про формалізм викликає до життя поняття про містифікацію, — хоча б у загальних рисах. Підозрюю, Процюкові смакують містифікації; причому, на різних рівнях. Є рівень простий-найпростіший, на якому сам письменник залюбки «здається» на милість читача:

«— Але ж вас немає! Де ви?

— Шукайте нас у собі. У ваших love story. У ваших предках і нащадках. У зникненнях і відродженнях.

— То ви є?

— Ми є. Ми завжди будемо.

— Хто ви?

— Ми — це ви».

Але є і значно складніші рівні містифікації, про які сьогодні мови не буде. Навіть не питайте, чому. Не буде — і все. Тож, мова вкотре про *порожні дзеркала*. Але порожні вони не назавше, порожні вони лише до того часу, доки ми впізнаємо себе у цих метафоричних дзеркалах. Художня проза С.Процюка тому і є *психологічною*, бо цілком природньо й невимушено *проростає крізь нього*, маючи за вдячний субстрат його душу, його тривожне людське ество. Чогось подібного ніколи й нікому не вдасться випестити у штучних захланних садах фантазії. Повість «Гілочка і Муркотасик» є *майже* пересічним твором *про кохання*. Себто про його остаточну неможливість, як печально сказав би якийсь песиміст; або ж — про його вічну плінність, змінність і поліфонічність, як запер-

чив би цинік-оптиміст. Говорю «майже», маючи на увазі, що цей конкретний випадок є, можливо, пересічним для письменника С.Процюка, але ж, окрім нього, в сучасній українській літературі є ще, приміром, Люко Дашвар (зі своїм специфічним розумінням найпростіших у світі речей, — таких, як фабула, сюжет, читабельність і адекватність літературного твору), — про це також не слід забувати. В жодному разі, навіть і в тому випадку, якщо мій дискретний читач, подібно до мене, ігнорує сучасні бестселери.

Цю історію про приреченість чергової «невеличкої драми» на поразку С.Процюк починає без жодних експозицій і прологів. Читач одразу потрапляє у дискурс румовища: «Тебе немає. Ти є, але тебе немає для мене. Нам не суджено бути разом, виховувати діток, разом сповивати в пелюшки маленькі ручки й ніжки народжених від нашої любові». І, хоча оповідач ось так одразу заговорив про потенційних діток і пелюшки, проникливий читач розуміє, в чому найбільша проблема: справа зовсім не в дітках, усе набагато простіше, — до діток оповідач із своєю-не-своєю-жінкою так і не дійшов, бо все закінчилось раніше, ніж він устиг зауважити, а відтак запобігти [логічним] руйнівним процесам. Треба думати, *забурення білка* в цьому випадку відбулося з максимальною інтенсивністю (пристрастю), а відтак — тривалість біохемічної реакції була коротшою, ніж зазвичай. Зрештою, *чоловік, якого обирає жінка*, а не він її (саме так відбулося у Костя з Іриною), має бути готовий до найгіршого вже в досить короткий проміжок часу. Принаймні, це засвідчує досвід; про це говорять численні польові дослідження (відбиті, до речі, в художній літературі задовго до народження С.Процюка). Статистика не знає емоцій. Вер Ельснер і далі собі практикує, шукає, живе. А з іншого боку, чоловікам немає на що ображатись, бо це саме вони створили *модерну* українську жінку (це відбулося давно, ще в другій декаді минулого століття), суттєво збільшивши при цьому кількість своїх сексуальних зв'язків упродовж одного середньостатистичного життя. Звісно, ми зовсім не звірі. Тому нам багнеться кохання не лише наприкінці

зими, але також улітку. Більшість із нас цікавить не сама по собі самиця, але й ритуал, — із його хоча б мінімальною куртуазністю, терпким фаталізмом і шоколадним присмаком гріха. Пам'ятаючи завше про гріх перелюбу (Кость устиг розлучитися з байдужою до нього дружиною, від якої має сина, а от Ірина є жінкою в шлюбі й має, до того ж, доньку), модерна людина завше знаходить собі виправдання. Зрозуміло, що кожна жива людина чи не найбільше прагне тепла (а не лише вологих від пристрасти простирадл), то чи Бог не розуміє сього? Звичайно, розуміє. А значить, — вибачить. Бо не штамп у паспорті визначає *людську природу*, із нею все значно складніше. І немає вдячнішої теми для письменника минулого, сучасного чи майбутнього, позаяк ця простенька тема є невичерпна. Та й читачеві завше буває цікаво: чим це у них завершиться, у персонажів? Хоча сам читач усе знає, бо він так само є неабияким персонажем на шахівниці життя.

Процюк як письменник експресіоністичної парадигми (на стильовій домінанті письменника наполегливо й слушно акцентує читацьку увагу автор післямови Богдан Пастух) уникає банальности в зображенні конкретної чітко прописаної історії кохання. Він зазіхає на масштабність авторського бачення. Саме так, у маленькій і схематично-неживій повістині, — вчинено замах на масштабний дискурс, присвячений метафізиці *нелюбові*. Про це письменник повідомляє наприкінці твору, остаточно позбуваючись алегоризму, хоча ще раз, востаннє, вказує адресатів повідомлення, — Костя й Ірину, аби тут же вийти у відкритий етер, ніби не довіряючи захланному читачеві, якому ще й сьогодні потрібні безпосередні складники літератури, як от — зав'язка, розв'язка, сюжетні перипетії, стогони героїні й рипіння готельного ліжка: «Ти смішний, чоловіче, разом зі своїм трагіфарсом. Ти смішна, жінко, разом зі своїми інтрижками. Ви смішні обоє, чоловіче й жінко, разом із вашими претензіями. Вашою нарцисичною дитинністю. Вашими неврозами, що нікуди не зникли. Але тепер кожен із вас боротиметься з ними поодиноці». Все, крапка; герої повернулися до свого попереднього стану, до

своєї звичної самотності (незалежно від наявності штампу в паспорті), але з гіркуватим досвідом поразки. То, виходить, що початок завше щасливіший за кінець? Хоча і початок був нещасливим і у своєму нещасті Кость також не виглядає унікальним, — він такий, як усі, анітрохи не індивідуалізований (як і належить експресіоністичному персонажеві): «Усе починалося з самотності. Можна багато просторікувати про особливості характеру чи виховання, але самотність — це невблаганний жереб. Хіба Кость хотів би добровільно носити на своїх плечах цей тягар? Нізашо! Ще коли він жив із дружиною, то почував себе, наче якийсь робінзон крузо на острові. Довгі осінні вечори (куди подіти свою меланхолію; може, хтось захоче її купити?...), бадьорі літні ранки (але не для нього), скромні весняні сподівання (для тих, що люблять) і важка зимова туга (навіть не тямив, за чим сумує). Робота. Дім. Робота. Іноді корпоративні вечірки з їхніми поверховими веселощами».

Процюк, поза сумнівом, — жорстокий автор. Він пише для дорослих людей. Він у жодному разі не лікар, не дипломований шарлатан, він просто поруч, якщо вам це потрібно. І навіть, якщо не потрібно, він все одно повідомить про метафізичне *румовище*, з якого вирватись мало кому пощастило й ще менше кому пощастить. Просто існує деяка правда про *людську природу*. Її можна не помічати, але зректись її не можна. Вийти за межі людської природи вдається хіба що святим. Час від часу, здається, що всю цю прикрість спроможні здолати поодинокі безумці, причетні до творчості. Але, хтозна, як воно є насправді у тих, хто із власного болю шліфує для нас шедеври. Їхні історії найчастіше бувають трагічні, тож не варто їм заздрити. А що Кость? Як відчувається у своїй самотності серед людського тирлиська? На жаль, він звичайна людина, — себто носій стандартних реакцій на світ і оточення: «Він шалено заздриє. Не багатству, не славі. Начхати. У могилу не візьмеш нічого. Кость заздриє чужому щастю. Йому було важко дивитися на тих, що цілуються. Обнімаються. Пестяться». А відтак: «Пішов від дружини так, наче вони не

жили разом кілька літ. Навіть не було агресії чи ворожнечі. Байдуже були разом. Байдуже і розійшлися. Відтоді Кость назавжди втямив, що таке крихкість. Це коли ти лягаєш спати здоровим, а прокидаєшся наступного ранку хворим. Це коли речі, до купівлі яких докладалося скільки (стільки? — *О.С.*) зусиль, стають непотрібними. Це коли людина, з якою ти проводиш дні і ночі, моментально стає тобі чужою. Це коли твої звички раптом кудись щезають. Їх замінюють інші. Це коли твої друзі, з якими колись було стільки перемовлено й пережито, стають нерідними й малозрозумілими. Це коли час розтягується, як використаний презерватив, а тебе провідують думки про самогубство. Це коли змінюється твоя смішна стара шкіра». Додам, що Костеві в цій повісті — 43 роки, а Ірині — 25. Цілком прийнятна різниця у віці, навіть комфортна. Тим часом Кость ішов на перше побачення з Іриною, після її телефонного освідчення в коханні, почувавши «якусь порожнечу, без спадів і підйомів». А от Ірина почувалася зовсім інакше і, «здавалося, зовсім не хвилювалася». Прощю, повторюся, — жорстокий у ставленні до персонажів. Зрештою, вирішуйте самі. За два дні після першої зустрічі герої зустрілися знову. І, вкотре, на вимогу Ірини: «В офісі знову не було нікого. Надворі — січневий мороз. Вони роздяглися. Кость запам'ятав цей інтим на все життя. Її тіло було худеньким і холодним. Особливо руки. Зрештою, його руки теж нагадували шмат льоду. Його скарб ніяк не хотів підніматися. Така дивна вередливість була знайома Костеві, але траплялася рідко». Зрештою, сього разу жінка виявилася по-блажливою й терплячою, навіть незважаючи на купу суттєвих нюансів: «Іра лежала на животі. Нарешті він увійшов у неї. Небо не перевернулося. Не задрижала земля. Через хвилину його розтривожене сім'я оприскувало її худенькі плечі». Чи не надто дивними є ці двоє? Придивімось лишень уважніше: «Часто, коли ми прощалися, то ставали на коліна. Обое. Бо кожна зустріч може виявитися останньою. Бо пам'ять про ритуал сильніша від ритуалу». Оповідач не повідомляє нам, хто з двох був схильний до ритуалу й схилив до сього партнера,

але підозрюю, що ритуалами цікавився саме Кость. Бо Ірина в усіх епізодах виглядає цілком тверезою жіночкою («Муркоту, якби ти десь побачив мене з моїм благовірним, ні на що не реагуй. У нього має бути ілюзія, що в нас усе добре»; «Ох, Муркотасту, мені однаково. Краще кохай мене зараз. А про це ми подумаємо завтра...»). А ось оповідач Кость: «Не знаю, Гілочко, чи ми так молилися одне до одного, чи одне на одного. Може, до нашого ритуалу колінопоклоніння була домішана якась театралізація? Не знаю, вистава закінчилася. Я важко опускався на коліна. А ти легше, граційніше. Ти ставала на коліна, як юна лань. <...> Ми ставали на коліна, не говорячи нічого. Цілувалися. І ти йшла». Зрештою, так і є, — це стосовно підозрілого ритуалу. В серії взаємних звинувачень чуємо, як Ірина говорить: «А ти, Муркотасту, завжди силуєш мене до ритуалізації. Ти передзвонуєш два рази після зустрічі, тричі кажеш мені: “Па-па”, чотири хвилини колінкуєш разом зі мною — і я не смію встати першою, порушивши тишу твого ритуалу».

А тим часом із заробітків повернувся Дмитро, чоловік Гілочки. На цьому історія цієї дискретної любови добігає кінця: «Усе на світі колись починається, щоб завершитися», — філософствує оповідач і має незаперечну рацію. Втім, сам переживає цей логічний кінець не без проблем: «Тільки тиша й темінь огортає твою малосімейку, Костю. Ти лежиш, як стара потріскана колода — і не бачиш жодних перспектив у майбутньому. <...> Тиша, темінь і крила подвійної зради твоєї дорогої Гілочки». (Наративне вирішення повісти полягає в тому, що С.Процюк користується двома формами нарації, — від першої особи (оповідь безпосереднього учасника подій, яким наразі є Кость) і від третьої особи (говорить усезнаючий автор). Зазвичай наратори чергуються, але іноді присутність поруч у одному розділі). Тож, автор повідомляє, додаючи принагідні «есеїстичні» коментарі: «Цього дня він нап'явив на себе блазенський ковпак і пішов бухати. <...> Зірвав із себе ковпак і товкся головою об асфальт. Плакав і верещав, що хоче померти. <...> Той, хто замикає наші душі, насправ-

ді проводив сьогодні, спеціально для Костя, важливий психотерапевтичний сеанс. Його сенс полягав у звільненні від ілюзій. Усіх». А Кость нав'язливо придивлявся до щасливих, на його думку, людей. Він не може збагнути, чому у нього так не виходить: «Зате Кость часто міркував про щасливих, особливо, коли бачив закоханих. Вони вільно походжали вулицями, тулилися одне до одного. Їм було добре — і Кость пронизувала погана заздрість. Він ніколи раніше не думав, що здатний на таке. Який парадокс! Адже заздрити чиемусь коханню можуть або старці або імпотенти. Він не належав ні до одних, ні до других. Крім того любив сам. Звідки ж тоді ці важкі заздрощі? Від передчуття безперспективності стосунків з Ірою? Від хапливої краденої любові? Треба од усіх ховатися, удавати, що нічого такого немає, що ви подумали, ми лише друзі, перейняті однією справою». Стосунки Костя й Ірини завершуються взаємними звинуваченнями, відразливими сценами сварок і повним нерозумінням одне одного: «Якась важка чорна енергія зводила все нанівець. Вони не слухали одне одного, виливаючи кожен своє». Не забарилося й відчуття приниження, його фіксує принаймні Кость. Із Ірою, якої з успіхом вистачало й на чоловіка Дмитра, й на Костя, — ситуація дещо інша. Її дратує максималізм (або ж егоїзм) Костя. Згадуючи про власного чоловіка, Ірина виголошує достатньо промовисті для розумінні її психології речі: «Він теж потребує ласки, він самотній і нещасний, ви, чоловіки, ніколи не зрозумієте тягаря жіночої добросердності, мені нічого не станеться, якщо я розсуну ноги для нього, мого тіла вистачить на вас обох, коли треба, то й на чотирьох вистачить, але я все одно люблю тебе, Костику, можна спати з цілим батальйоном, а любити тільки тебе, шкода, що ти цього не розумієш, і не розумів ніколи, бо ваш чоловічий егоїзм безмежний, кожен із вас — лише хлопчик, який потребує ласки Великої Матері й маленької сперможерки...». Врешті-решт ці двоє дійшли до повного вичерпання своїх стосунків: «Кость з'їв Ірину печінку. Іра закусила його серцем. Вони спали під ковдрою власних секрецій, постеливши на споді жаль і об-

разу. Кохатися не хотілося. Не хотілося сперечатися. Сваритися. Вони дихали лише за звичкою. Механічно». Але спроба разом випити чаю в каварні таки знову закінчується бурхливою сваркою. Читач розуміє, що кохання уже полишило цих людей, а вони ніяк не хочуть визнати очевидний факт. «Вони виглядали, як суцільне посміховисько. Як пародія на андрогіна. Як зойк нездійсненої мрії», — коментує цю сцену автор. І все виглядає так, ніби *хтось* (можливо, це «той, хто замикає душі») щедро видає нам *набої для розстрілу*, а далі ми вже самотійно та з неабияким ентузіазмом винищуємо один одного, відстрілюючи передовсім найрідніших і найдорожчих для нас людей, чужих залишаючи неушкодженими.

Я свідомо не буду тут говорити про кілька прозорих символістичних сцен, що були ретельно прописані письменником іще в есеїстичному варіанті цього твору. Якщо в есеї ці сцени ще «працювали», то в повісті все виглядає дещо інакше. Вважаю їх зайвими в творі художньому, — зайвими, як у сенсі читабельності, так і в розумінні расової чистоти експресіоністичного стилю й світогляду. Символізм у художній прозі давно вже помер. Здається, його закопав іще Василь Стефаник. Не говорячи про Володимира Винниченка. Втім, хитання між цими двома парадигмами — це також фірмова фішка С.Процюка, до якої можна ставитися по-різному. Підозрюю, хтось може мати зовсім інший погляд на речі. І це — нормально. Не надто переконливою, як на мене, видається і сцена в ванній кімнаті, що є перенасичена суїцидальними інтенціями («Цей світ не створений для кохання й щастя. <...> Він — справжнє втілення поразки. Він у своєму житті нічого не досягнув. Його найзаповітніша мрія — жити з коханою жінкою. Не склалося. Він не знає, хто в цьому винен. Кость почав готуватися. Йому не хотілося жити. Він набрав повну ванну води. Приготував гострі леза. Записок не писав»), а між тим у підсумку маємо «відродження» героя й суцільне торжество вітаїзму. Можна погодитись із тим, що не всі ріжуть вени, навіть приготувавши леза й наповнивши ванну гарячою водою. Думаю, більшість із потенційних самогубців таки вчасно зупиняться. Але у ви-

падку з Костем письменник мав би пояснити, чому він не наважився піти з життя, яке йому ґрунтовно остогиділо. Якщо все аж настільки у нього погано. Натомість, дізнаємось, що «Кость відчув, як кудись відпливає розпач, а тіло наповнюється спокоєм і умиротвореністю. Захована частинка Костя, що дрімала всі ці роки, нарешті проткнулася із старого тіла гілками сосни». Чому саме гілками сосни, запитаєте? А тому, що Кость, замисливши перерізати вени, все-таки, не забув додати до води хвойного екстракту. Хтозна, можливо, і так буває. Так само проблематично виглядає і сцена з повією. Це явно не шлях такого персонажа, як Кость. Утім, можливо, це є відгомін згаданих символістичних ескапад письменника, який повідомляє, що в той час, як Кость із величезними труднощами давав собі раду з повією, «Іра якраз отримувала черговий оргазм від нелюбого». От лише із оргазмами в Ірини не все так просто, як представляється Костеві або всезнаючому авторові. Є одна дуже промовиста сцена, пов'язана з цим. Ірина довго не може сягнути оргазму під час чергової близькості й висловлює Костеві свої претензії в досить різкій формі. Виглядає це трохи дико. Але й це ще не все. Досягнувши нарешті оргазму, жінка засміялася й сказала: «Тепер я можу зі спокійним серцем іти до праці!». Уявили, яке *диво* втратить невдовзі Кость? Утім, давно відомо, що кохають не лише бездоганних, — кохають різних, кохають навіть рідкісних чудовиськ, — на те й життя, і все це по-людськи, занадто по-людськи.

В останній ритуальній сцені цієї повісти є щось глибоко куртуазне (явно не з нашого повсякдення), щось християнське і, водночас, достатньо порочне, — з потужним ефектом *дегуманізації*. Це, коли колишні закохані, які вже встигли пройти кілька стадій взаємної ненависти, стають на коліна, тримаючись за руки та дивлячись один на одного. Це, мабуть, красиво. Але чи переконливо? І де, в такому разі, та межа театральності й фальшу, яку людина переступити нарешті не годна? Життя, як мені здається, набагато простіше за ритуальний танок, що його люди влаштовують, сподіваючись на вдячного глядача. Аж раптом, не чуючи оплесків, із подивом

зауважують, що нікого поруч немає, що заля давно спорожняла, і всі вже сидять удома в своїх комунальних квартирах. Тож, чи насправду письменник упевнений, що «холодна кров ритуалу» притлумлює біль, чи це він отак жартує? Варто придивитися до цих імперативних побажань пильніше:

«Ви вже нічого не можете дати одне одному. Навіть ненависть. Швидко наступить холодна байдужість.

Вам уже не треба кохатися. Для вас статевий акт уже не був би насолодою. Навіть якщо розглядати його як злучку самця й самиці. Але ви вже й самі розумієте це. Ви, колишні коханці із тисячоручкою енергією й тисячоротими ликами...

Вчиніть востаннє ваш ритуал. Станьте на коліна одне перед одним:

- Вибач мені, Гілочко.
- І ти вибач мені, Муркотастіку.
- І вдруге!
- І вдруге...
- І втретє!
- І втретє...

Тричі поцілуйте одне одного в голову. Тричі поцілуйте одне одному руки, якими ви так багато закохували й запещували. Тричі поцілуйте одне одного в губи, які ви цілували нескінченну кількість разів. Усе закінчено. Підводьтеся з колін. Прощайтеся. Розходьтеся різними дорогами.

Холодна кров ритуалу поволі змиватиме ваші образи й ваш біль. Тільки доведеться довго чекати. А ви ж нетерплячі обоє.

Але доведеться чекати.

Довго.

Можливо, усе ваше наступне життя».

Після цієї цитати кожному вільно загадати й своє, не таке вже й далеке минуле, не таке уже й віддалене майбутнє. На щастя, більшість таких колишніх закоханих невдовзі знаходять наступні свої кохання, й життя триває далі, то сповільнюючи свій біг на рівнині, то вкотре набираючи швидкості на крутих поворотах. І так день за днем, рік за роком, — з ну-

дотного минулого до ще більш передбачуваного майбутнього. І нічого ніколи насправді нового, — лише одвічне *румовище* і *ритуальність*, яку забезпечує пам'ять про печерне дитинство людини. Можливо, хто-небудь уже й забув, якими були найдавніші малюнки людини, що конкретно вона зображувала на стінах печери при світлі вогнища? Ну, то я нагадаю: на перших людських малюнках зображені *ведмідь* і *жіночий статевий орган* [піхва]. Швидше за все, їх не просто так малювали; треба думати, їм поклонялися. (За кілька тисяч років не так вже й багато змінилося. Принаймні, піхва лишилась на своєму одвічному місці, з нею і досі ще все гаразд, вона актуальна; можливо навіть актуальна, як ніколи раніше; їй продовжують поклонятися й приносити жертви). Еволюція і прогрес — це два безсмертні симулякри, які лише й спроможні культивувати ліберали. «Лібералізовмі бракувало стилю», — писав у романі «Доктор Серафікус» В.Домонтович, і з ним складно не погодитись.

Письменник Степан Процюк, як один із найпомітніших «мізантропів» у сучасній українській літературі, пропонує критикам черговий *удячний* матеріал для їх собачого бенкету, — аби лише мали бажання розважитись. Природа згаданої «мізантропії» представляється мені не чим-небудь іншим, як *авторською відвертістю*, скерованою на пошуки любови, до якої Процюк ішов не один рік і, врешті, сьогодні наблизився до так званої *точки неповернення* (Утім, він давно вже й доволі густо цяткує художню прозу власною психоісторією, — було б лише кому її читати, розуміти, коментувати). Про що, зокрема, може сигналізувати його есей, надрукований іще у листопадово-грудневому числі «Кур'єру Кривбасу» за 2010-й рік, — «Тіні з'являються на світанку», а пізніше передрукований у книзі есеїв із однойменною назвою. Не знаю, *наскільки усвідомлено* це відбувається, але виглядає так, що цей есей, як і кілька інших із цієї збірки, підкинуті читачеві з метою полегшити прочитання повісти «Бийся головою до стіни».

Більшість людей прочитає цей текст, звернувши увагу на вкотре присутній і дещо навіть нав'язливий авторський психоаналіз; на всі ці, оперті на Ялома й Горні, припущення й висновки письменника, але варто також пильніше вчитатись у абзаци, присвячені болючому *самоаналізу* письменника. А він, чим далі, тим глибше й відвертіше, розкриває читачеві власну психоісторію, — непросту, часом навіть занадто надричну та хворобливу; він ніби підказує: спробуйте читати мої романи крізь призму моєї власної психоісторії чи пак, — *психографії*, як воліє говорити автор. Зрештою, після виходу в світ роману про В.Винниченка він почав про *це* говорити навіть у інтерв'ю. До цієї повісти С.Процюк, треба думати, йшов не один десяток років, долаючи сумніви, винищуючи власні невротичні стани, — спочатку, можливо, *хибним* інтуїтивним шляхом, а потім і використовуючи майже наукову методологію. Що з того вийшло, і на якому етапі *боротьби із собою* перебуває нині письменник, — судити виключно читачеві.

Батько рахує зрубані дерева, а син учиться добирати синоніми, бо перед лицем родинного тирана почав затинатися. («Батьки жили у Богом забутому селі, де тато знайшов роботу рахівника зрубаних дерев. Це теж було символічно...»). Й лише мати одвічно плаче, не маючи сили змінити *таке* життя, — своє і своєї дитини. Кумедна історія, чи не так, читачу? Історія для *критика-оптиміста*, який укотре поскаржиться на *код нещастя*, яким нібито так глибоко вражена вітчизняна проза. Можливо, і вражена, не сперечатимусь; якщо *національну історію* не можна читати без броду, то з якого ж дива *національна література* має виглядати коміксом? І, як на мене, то відвертість, із якою письменник писав цей твір, виказує в ньому іманентну й органічну *європейськість*, не інакше. Так відверто міг писати колись М.Хвильовий; таким був Григор Тютюнник («В сутінки», «Климко», «Перед грозою» й ін.); так оголеним нервом бився у своїй київській, а потім і таборській поезії й прозі (на яку, на жаль, ще й сьогодні ніхто не звертає увагу) Василь Стус. Так різав душу власними сторінками

Олесь Ульяненко. І жоден із них не прищеплював читачеві побутове щастя, бодай миттєве його відчуття, — навіть не намагався цього робити. Попри всі розмови про *романтику вітатїзму, загїрню комуноу й голубину книгу поезїї*, які невтомно провадив згаданий тут Хвильовий.

Продовжуючи мову про контекст, у якому *одразу по видруку* опинилася повість, можна лише уявити, наскільки непросто буде цій *невеселій* автобіографічній повісті С.Процюка. А вся ця дискотека уможлиблюється тим, що вітчизняні критики часто бувають людьми *випадковими*, в кращому разі, — *заробітчанами*. Їм лише, — «аби книжка», а до неї, бажано, — комфортний гонорар. На цьому нехитрий пазл зазвичай і складається. Простіше говорячи, вони не знають матеріальної частини, тобто мало читають, не знайомі з історією української та світової літератури, а відтак, іще менш розуміють, навіть щось там почитавши. Не впевнений, що всі вони *вчасно* ознайомились із *керівництвом для поетів-початківців* Мішеля Уельбека «Залишатись живим» (1991). Цей текст нібито адресований поетам, але насправді — всім, хто зібрався вийти на люди із власним художнім текстом, *написаним у будь-якому жанрі*. Коротше кажучи, читачу, аби розуміти таких письменників, як Степан Процюк, треба радше бути *поетом* або *клієнтом психікарні*, ніж журналістом або академіком.

Повість починається в душі французької екзистенційної прози — скупо, ощадливо та майже аскетично: «Свирид їхав на могилу матері. Листопадило. На невеликому сільському кладовищі не було нікого. Він засвітив свічку (герой Альбера Камю запалив би, звісно, сигарету, але Камю — атеїст, звідси й відмінність. — *О.С.*). Помолився. Потім погладив уже вибляклого під дощем хреста, мовби пестив чорно-сиве волосся мами». Батько героя, якого так чимало буде надалі в цій повісті, був іще живий, але перебував у лікарні: «Прийшов до батьківської хати. Тато лежав у лікарні. Усе дихало запустінням. Свирид сидів довго. Тягар спогадів припинав до крісла. Потім почав переглядати деякі старі речі. Ось мамин одяг, уже непотрібний, зайвий... Згадав, що мамі колись треба було

купити зимове пальто. Його купили — і тоді воно ожило. А зараз пальто померло разом із матір'ю, бо його ніхто не одягає». Перед нами — психологічно складний і безрадісно-затяжний період у житті персонажа. Попри те, що суто хронологічно це лише незначний відтинок його життя. Читач, що вже знайомий із есеями С.Процюка, дуже добре розуміється на автобіографічному контексті цієї повісти, відтак йому має бути доволі незатишно й навіть зимно. Позаяк, хай навіть несвідомо, тобто порушуючи всі можливі конвенції щодо читання художнього твору, ми розуміємо: *фіолетова* смуга в житті Свирида — дуже добре насправді проплачена емоціями та внутрішнім пеклом самого письменника: «Триває масакра смерті. <...> Матері не було ніде. <...> Мати перетворювалася на символ». З іншого боку, комусь із читачів, можливо, *нареши* стає цікаво: як же письменник виборсається із цієї ситуації, прибравши собі на всяк випадок маску персонажа-проtagonіста.

У повісті йдеться про межовий і, воістину, перехідний етап, що буває у житті кожної людини. Йдеться про час, коли кожен із нас *сиротіє*, втрачаючи батьків — *найдорожчих людей із нашого минулого*; а за великим рахунком, і призвідців нашого теперішнього й навіть майбутнього: «Але ці тіні, безтілесні і безшелесні, приходять вночі і на світанку в робочий кабінет і на літній морський пляж. Ці тіні, безшумні і безрозмірні, ніколи не покидають Свирида». Це час великого пересмислення — не так цінностей, як векторів-орієнтирів, які вказують подальший шлях людини. Людське життя ділиться на кілька відрізків, і найголовніших із них лише два: *життя з батьками* й *життя після них*. Ясно, що крім батьків ми маємо власних дітей, продовжуючи розмотувати нитку роду, але це дещо інша, паралельна реальність. Сюжет, пов'язаний із батьками, не спроможні замінити чи витіснити навіть власні діти. Доки живуть батьки, людина залишається в комфортному статусі *ще-дитини*, маючи щасливу можливість будь-якої миті все залишити, кинутись до автостанції, купити квиток, дістатись батьків, цілувати їх у старечі зморшкуваті щоки;

опуститись на долівку, обійнявши їх ноги; забути про всі проблеми й бодай короткочасно знову відчуті себе дитиною: «Зрештою, у дорослого сина потреба любові була наче бездонний колодязь — скільки не давай, завжди мало». Чути голос батьків, для яких ми назавше залишаємось малими, вразливими, безборонними; чути їх поради й повчання, які колись давно нас відверто дратували, але саме цих напучувань нам пізніше буде гостро не вистачати. Подібне розуміння ролі батьків у житті кожної людини буває зазвичай більшою чи меншою мірою запізним. Ось тоді й випадає нагода тлумити крик, не маючи натомість можливості зупинити нечутні сльози; ось тоді й випадає найвірніша нагода *битись головою до стіни*, але все це уже намарне. Лишається ходити на цвинтар у певні дні, пам'ятати, пригадуючи найдрібніші, здавалося б, епізоди з родинної історії, розповідати про батьків своїм дітям та онукам; нести далі цей вогник роду; робити те, що не встигли або не мали нагоди здійснити батьки, бути гідними їхнього чесного імені. Все це, — як мінімум. Але все це — лише сублімована неможливість іще раз притиснутись до батьківської шорсткої щоки чи обійняти натруджені ноги матері. Все це, на жаль, лише борсання в екзистенційній порожнечі, з якої для атеїста виходу узагалі немає, а для людини віруючої залишається тільки Бог, — безсмертний континуум усього сущого. Чи знаходить людина розраду в Бозі? Напевно, що так. Поготів, якщо усвідомити раз і назавше, що альтернативи немає.

Як мені представляється, людина й сама-по-собі є створінням апріорі екзистенційно вразливим і перманентно загрозеним. Численні, безкінечні неврози і комплекси, що є наслідком давньої втрати своєї природи, заважають сучасній людині бути на правду щасливою. Але мав таки рацію Сент-Бев, говорячи про додаткове джерело людських нещасть і страждань, наголошуючи на нашому «соціальному Я». Відтак, першопричиною драми Свирида та його батьків у цій повісті виступають політичні реалії, за яких українська нація мусила виживати в умовах жорсткої колонізації та гено-

циду. Західна частина країни свого часу чинила неабиякий спротив московському колонізатору, відтак — сотні тисяч замордованих, переміщених, зламаних фізично або морально. Одним із таких є Іван Кирилко, батько Свирида, колишній політв'язень, доля якого разом із долею його дітей виявилась намертво пришитою до долі сплюндрованої країни: «Раптом син збагнув — батько усе життя ніс і продовжує нести навіть на старості тягар жахливих комплексів, що постійно зачіпають його ество. Миттевість, спалах, осяяння... І син, який завжди дивився на цього чоловіка лише як на батька, раптом глянув на нього, як... на сина. Жаль, як голка, пронизав його мозок. Його батько є старцем, який так і не прожив повнокровно своїх літ, будучи скованим моторошним тягарем власного душевного виробництва!!!». Герої і зрадники, коляборанти й підпільники — третього шляху не було: «Батько впустив у свою душу страх. Таких, як він було багато. Але він не зрадив пам'яті загиблих героїв. Нікого не продав. Не служив радянським символам». Ось у такому соціальному контексті і розвиваються в сімдесяті-вісімдесяті роки минулого століття стосунки сина й батька: «Коли син прийшов із школи, радіючи п'ятикутній зірці на грудях, він думав, що помре... з одного боку, щось пояснювати дитині небезпечно... з іншого... він не міг на це дивитися... він вдарив дитину... потім каювся, але про це ніхто не довідається...». Це тяжка й стражденна для обох *історія виховання*. Батько прагнув, аби син виріс людиною й українцем, але водночас боявся екстраполювати на сина свою власну історію *боротьби і поразки*. По суті, це комплекс *шизофренічної реальності* в усій її поліфонічній безодні, що нищить людину ще за життя: «Можливо, у батькові боролосся дві або декілька особистостей. Вони вимучували і заплутували його, але лише на нижчому, побутовому, рівні». Протиставитись їй не просто. Якщо взагалі можливо: «Тато хотів бути героєм, а не рабом. Мучився, бо героєм не став. Але не став і рабом, як переважна більшість його ровесників і недорovesників». Батько, по суті, як доходить цієї істини син уже після його смерті, здійснив жертвопринесен-

ня в ім'я свого сина. І син це збагнув, і відчув полегшення. Зокрема, йому відкрився й первинний сенс отого *бийся головою до стіни*, і *порубаних дерев* української новітньої історії, які батькові після ув'язнення доводилось лише обліковувати, рахуючи безкінечні втрати й знаки поразки, тлумлячи власне бажання звестись на ноги й одразу впасти, захищаючи честь свого маленького, але нескореного бандерівського Краю.

Філіп Солерс писав у есеї «Письменник і життя»: «У принципі, все ясно: Пруст мав рацію, Сент-Бев помилявся; творчість письменника бере початок не з його «соціального Я», а з досвіду, про який найчастіше не підозрюють ні сучасники, ні знайомі, ні друзі чи оточення. Ніхто з людей не є більш таємничим, невловним, суперечливим, оманливим. Книги виростають із самотності, тиші, неприйнятного, з рухомої тіні, що перебуває під ревним захистом. Як не старається соціологія, як соціоманія не кидається то в одну, то в іншу царину, ніхто не зможе сказати *напевно*, чому той чи той пан, переживаючи ту чи ту історичну або особисту пригоду, написав саме ці поезії, романи, слова». Ця цитата до того, що розуміння творчості С.Процюка до недавнього часу (попри цілу низку есеїв, які він обережно, але все ж оприлюднював останнім часом) було більш ніж утрудненим; наразі ж розчухнута свідомість, уражена свідомість мистця — препарована ним самим і подана на тарелі толерантному читачеві. Ця повість сьогодні *пояснює* і більшість повістей і романів письменника, і його суб'єктивний (але не випадковий) вибір на користь В.Стефаніка, В.Винниченка, А.Тесленка, коли він брався за написання романізованих біографій своїх нещасливих попередників, і методу, якою він при тому користався, і багато чого іншого, наразі мною не артикульованого. Щось має лишатись за дужками, говорити про все не випадає навіть сьогодні: «Уже немає *твоєї* стіни, Свириде. Коли помирають наші батьки — ми стаємо стінами для своїх дітей». Сподіваюся, це зрозуміло. Поготів, що коли я пишу про людину й письменника Процюка, то водночас я пишу і про себе, — хто читав В.Петрова, той мене зрозуміє. Випробування смертю

обох батьків викликає химерні алегоричні картини-видіння, з яких син виходить вже іншою людиною. Лікар радить йому відпустити своє минуле й рухатись далі. Так і стається: «З його тіла проростав Інший. Пологові муки робилися нестерпними. Невже покійна мама таки вирішила привести його на світ вдруге? <...> І тут він побачив клаптик світла». На відміну від фіналу повісті «Гілочка і Муркотасик», який викликає питання, позаяк відродження Костя нічим не вмотивоване, у цій повісті той *клаптик світла*, який бачить герой, бачить також і читач.

Як на мій суб'єктивний погляд, усі попередні повісті письменника, що передували його першому романові «Інфекція», в чомусь *не добирали*, будучи не вповні зрозумілими читачеві скалками приватної родинної саги, чиєсь, цілком унікальної у своїй одноразовості, свідомості. Тому й залишали відчуття спорадичних сплесків ураженого авторського «Я», які він чомусь замість віршів відправляв до коротких форм прози. Натомість, повість «Бийся головою до стіни» нарешті висвітлює зовсім іншого Степана Процюка, письменника, який пройшов значний відрізок своєї творчості, являючи нам хронологію приватних *оборонних боїв*, і наразі тимчасово скористався виключним правом людини на такий собі перепочинок, тайм-аут, — задля якогось абсолютного порозуміння з собою, зі своєю добою, й розпочинаючи водночас зовсім новий етап у своєму житті людини й письменника. Підозрюю, після численних оборонних боїв, ми вправі чекати на якогось *іншого* Процюка. І навіть його тимчасова прогнозована мовчанка не здатна спростувати цей очевидний факт. Письменник упевнено увійшов у теперішню фазу *дорослої* літератури, з честю відбувши *в тексті* одну із останніх ініціацій дитинства та юности. Тож чекаємо на нові його твори, пам'ятаючи, що і письменникам буває непросто звільнитися від себе колишніх, стаючи, тим не менш, на цілком автентичну стежку власної творчості. Це, коли позаду — усвідомлене і *вдячне* минуле, а попереду — не менш *сподіване* майбутнє.

18 — 21 березня 2013 р.

НАПЕРЕДОДНІ БОЇВ

(Нотатки про

літературно-критичне письмо Олега Солов'я)

...я пригадав, що каску ніби одягають
після оголошення бойової тривоги,
і мені стало страшно.

Генріх Бьоль «Коли почалася війна»

— Товаришу командир! Завтра ви поведете нас у бій.
Ми всі ось тут — і старі, що вже по півроку на війні,
і молоді, [...], що йтимуть до бою вперше, — усі ми знаємо,
що завтра бій буде великий і дехто з нас, звичайно, загине.

Олександр Довженко «Ніч перед боєм»

Війна виявляє особливості світового устрою в
середині ХХ століття, війна також виявляє сутність людей...

Олег Соловей «Урочиста хода героїв»

У новелі німецького прозаїка-експресіоніста, лавреата Нобелівської премії 1972 року, Гайнріха Бьоля «Коли почалася війна» виразно окреслена людина в ситуації — на перший погляд — очікуваного (завчасно відомого) страху, коли час рухається в одній — спокійно лінійній, неквапній — площині, а вона, безіменна людина-оповідач, допоки насолоджується його розміреністю: «За тиждень, що минув, обстановка бойової готовності стала звичною, дні, проведені в бездіяльному очікуванні, нагадували невдалі неділі...», нібито свідомо того, яким є той страх, коли *почалася війна*. Тому й дозволяє собі ця безіменна людина продовжувати мати ті бажання, що конотували її життя у *звичній обстановці* бойової готовності: подзвонити своїй дівчинці в Кельн чи побути з якоюсь іншою місцевою (більш-менш притомною) дівчинкою, викурити з

кільканадцять сигарет в останню неділю серпня 1939 року, продовжувати мати непідробні спокій і рівновагу...

Проте насправді цей «очікуваний» страх наближається й атакує (безжалісно, убивчо) досить непередбачено. Йдеться про неусвідомлене розуміння, як не парадоксально, чийогось кінця, власне кінця когось близького (небайдужого) — товариша, «мого друга», як його презентує головний герой новели:

«— Я маю повідомити вам сумну новину, так, сумну, хоча вам є чим пишатися: перший, хто загинув на полі бою з нашого полку, — це ваш сусід по койці, унтер-офіцер Лео Зімерс.

[...] Я відчув, що блідну, і не знав, випустити пару через гнів чи мовчати, потім я тихо сказав:

— Але ж ще не оголошена війна... Його не могли вбити. І його не могли б убити...

І раптом я крикнув:

— Лео не вб'єш! Ні, ні... Ви це прекрасно знаєте!».

І через подібне розуміння, зсув, стаються хіба що незворотні зміни десь у глибині тебе-людини, коли спокій підмінюється криком, комфорт — болем чи то пак «зойком оголених нервів» (Юрій Шерех), а страх — безстрашшям. Невипадково обрана за вступну репліку до кількох нотаток (міркувань) про літературно-критичне письмо Олега Солов'я ця експресіоністично *осяяна*, коли за Василем Стусом, новеля Гайнріха Бюлля. Невипадкова не лише тому, що критик, літературознавець і письменник О.Соловей — *грунтовний* приборчик експресіоністичного мистецтва, яке «прагне», вигукуючи про себе, виражаючи себе в час занепаду (спостереження Вальтера Беньяміна), а маю підозру, що приблизно так і можна трактувати теперішню епоху споживацтва.

І не тільки тому, що автор «Оборонних боїв» — представник експресіоністичного світовідчуття в цілому, суть якого чи не найліпше можна виголосити Стусовою поезією зі збірки «Зимові дерева» (1970): «Жовтий місяць, а ще вище — крик твій, / а ще вище — той, / хто крізь зорі всі твої молитви / пересіяв, мов на решето, / він, німуючи,

відкрився в тверді, / ніжністю спотворив і заляв, / і тобі, потворі, спересердя / добру мову й розум одібрав. / А підвівши добрі дві долоні, / а зітерши подуми з лица, / він промовив: радісні комоні, випущені з стаєнь правітця, / радісну стежу вам прокопитять / і заграє обраділий степ... // А світання золоте обіддя / котиться, округле і пусте». Світовідчуття, судячи з усього, кривого й первинного для української культури. Література (Т.Шевченко, М.Коцюбинський, В.Стефаник, Леся Українка, В.Винниченко, Гео Шкурупій, Ю.Яновський, І.Костецький, О.Ульяненко та ін.), кінематограф (О.Довженко, Ю.Ілленко, Л.Осика, І.Миколайчук та ін.), театр (Лесь Курбас, В.Ткач), живопис (А.Петрицький, М.Бойчук, В.Пальмов, Т.Голембієвська, В.Чеканюк, С.Прінц та ін.), хореографія (С.Лифар, В.Верховинець, В.Авраменко, П.Вірський та ін.)... І критика не виняток, незрівнянний приклад тому — праці Юрія Шевельова, в яких інтелектуальний літературознавець-есеїст, на думку Івана Дзюби, у певному сенсі грав, адже «Писати про літературу, — стверджує автор передмови «Юрій Шерех — літературознавець і культуролог» до двотомного видання «Вибраних праць» (Київ, 2008), — було для нього мистецтвом». Із неприхованою скрупульозністю, годиться помітити, форматує Шевельов у своїх розвідках, статтях й есеях концепцію парадигми українського експресіонізму: «1860 рік у творчості Тараса Шевченка», «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті», «“Душа убога встала рано” (Василь Мова)», «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?», «Лесь Курбас і Харків», «Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового)», «Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса)» тощо.

А обрана новеля «Коли почалася війна» Гайнріха Бюля передовсім тому, що можна бачити деякі, втім достатньо потужні й серйозні, ідейно-змістові перетини між художнім текстом німецького експресіоніста і літературно-критичним письмом українського, а саме: те усвідомлення, коли стає страшно по-справжньому, і вже ходить не так про умовний знак бойової тривоги — каску, скільки подразнюючий сиг-

нал у вигляді чужої смерті й власного невтримного зойку: війна насправду здатна виявляти людську сутність. (Страшно, так би мовити, по-експресіоністськи: «Він [експресіонізм. — *авт.*] не лише завдання мистецтва. Він вимога духу. Він — не програма стилю. Він — питання душі. Це проблема людства. Експресіонізм існував в усі часи як «вираження страху і благоговіння» (К.Едшмід «Експресіонізм у поезії», 1917).) Чужої смерті в критичному дискурсі О.Солов'я вистачає — йдеться як про вигаданих (приміром, у прозі І.Костецького), так і реальних персонажів (О.Ульяненко, Ч.Буковські...), а вже зойку й поготів, варто лише уважно вслухатися (вчитатись) у це безкомпромісно полемічне письмо.

Щоправда усвідомлення *страху* в літературно-критичних текстах О.Солов'я має інше контекстуальне розгортання: це страх не в реальних умовах бойових тривог, майбутніх наступів, можливих військових тактик і воєнних загроз, а страх в умовах морально-етичного безґрунтярства, породженого домінуванням у сучасному світі такої моральної категорії, як буржуазність — у релігійно-метафізичному смислі ходить про «приспособлення до світової даності з метою впорядкування, спокою і безпеки в цьому світі», «послух позиціям й оцінкам, що створені інерцією й ваготою цього світу» (Ніколай Бердяєв). Утім, це зовсім не означає що подібний контекст не може містити окремих дій *оборонного плану*. Стояти в обороні, тобто займати позицію з відповідним розміщенням вогневих засобів перед нападом противника, — це та дія, яка бачиться основою для суб'єкта (автора) літературно-критичного письма О.Солов'я: стояти в обороні істинно творчого — такого, що бунтує проти теперішньої світової даності (безґрунтярства, буржуазності чи то, вслід автору, ліберально-демократичного карнавалу симулякрів), — най і передчуваючи реальну небезпеку для мистецтва у вигляді вже неодноразово згаданого страху. Десь про таке й мовиться в есеї, присвячене Олесю Ульяненкові, «Заборонена правда (*Ситуація українського письменника в 2009-му році*)»: «Література, відтак, — *останній рубіж оборони*. На ньому можна, звичайно, й загинути. Але ж це, насправду, солодка й почесна роль...» (курсив О.Солов'я. — *авт.*).

Чи потребує, виникає при цьому питання, те істинно творче якихось оборон — порад, втручання, опору? Підозрюю, потребує. Потреба зумовлена передовсім тим, що за *інерцією і ваготою* сучасного світу (за О.Солов'єм: світ як шоу-простір, як шоу-програма) втрачаються будь-які орієнтири цього істинно творчого, які, як на мене, саме у літературно-критичних текстах О.Солов'я вичитати досить легко, а, вичитавши, осмислити й кардинально переглянути власні — у певному сенсі хибні й безперспективні. Матеріалом, пропонуваній автором для *відчитування* — історико-літературна оцінка («Урочиста хода героїв (*Про роман Ігоря Костецького «Мертвих більше нема»*)»), «Молода донецька поезія», «Роман як літературна містифікація»), полемічний есей («На боці світла і добра (*Декілька слів про Олеся Ульяненка*)»), «Заборонена правда (*Ситуація українського письменника в 2009-му році*)»), критичний діалог («Не поет у Нью-Йорку», «Замах на Тичину»), літературний портрет («Буковські проти Андруховича»), критична рефлексія («Солодкий привид Жадана»), рецензії на есеїстику С.Процюка, А.Дністрового, І.Андрусяка, Е.Сьорана, мемуаристику Є.Барана, художню прозу Е.Свенцицької, С.Процюка, сестер Чернінських, М.Бриниха, В.Портяка та ін., поезію П.Вольвача, М.Кіяновської, Б.Матіяш та ін. — вибудовується взаємопов'язана сукупність принципів-орієнтирів.

По-перше, пролонгувати *дух гуманізму* в «дегуманізованому мистецтві» (Хосе Ортега-і-Гассет), тобто нарощувати м'язи ідейно-змістовому стрижню художньої літератури в аспекті *людяності* — презентувати трохи не барокову людину, «що підлягає церкві, державі, релігійним та моральним нормам, підлягає не з примусу, а вільно... [...] ця вища людина має в першу чергу служити — Богові...» (Д.Чижевський «До проблем бароко», 1946), пам'ятаючи при цьому про деформовану реальність (художність), в якій вона має перебувати. Йдеться і про той незнищений дух гуманізму, який привніс в депресивну й оскаржену загальнолюдську ситуацію І.Костецький. І — той високий гуманізм, який бачиться О.Солов'єм в Олесеві Ульяненкові, героїв якого «кохання змушує думати й по-

вертає людині людські почуття й відчуття причетности до чогось більшого, аніж є сама людина».

По-друге, *бути експресіоністом*. Зокрема, влучно і чесно висловлюється про це критик у праці «Горло обурення і протесту» щодо Стуса-поета, для якого «...важила не сама лише здатність чесно померти, але й чесно прожити своє життя. Бути експресіоністом — для мистця минулого ХХ століття означало не так свідомий раціональний вибір, як неможливість якогось іншого шляху естетичного освоєння світу, іншої моделі боротьби та мучеництва за весь світ. Це нагадує шлях *під тягарем хреста*». Бути експресіоністом, а отже, за О.Солов'єм, чинити мистецький опір: «...читаючи вірші Чарльза Буковські або Френка О'Гари, я так ніколи й не зміг, на щастя, відчутти в них «витонченого запаху парфумів Коко Шанель», — натомість мені чується зовсім інший запах, власне, дух мистецького опору, субверсивности і свободи...» («Не поет у Нью-Йорку»).

І, по-третє, те, що вводить у ранг категорій попередньо озвучене, — формувати сукупність *ідеології, етики і стилю* як опору «скурвлений добі суцільного блазнювання» (О.Соловей). І багнеться в контексті цього подати цитату з оповідання Олександра Довженка, опускаючи його, можливо недоречно (надмірно), *πάθος* (пристрасть): слова героя, що в уяві персонажів воїнів, які відступали, несучи «на плечах своїх поранених товаришів», постав перевізником на той світ і водночас пророком: «Думайте ви. Життя-бо ваше вже, а не моє. А тільки я так скажу вам на прощання. Не з тієї пляшки наливаєте. П'єте ви, як бачу, жаль і скорботи. Марно п'єте. Це, хлопці, не ваші напої. Це напої бабські. А воїну треба напитися зараз кріпкої ненависті до ворога та презирства до смерті. Ото ваше вино» («Ніч перед боєм»). Мистецький опір за О.Солов'єм, підозрюю, передбачає не менших зусиль — і ненависть до ворога, і презирство до смерті, навіть за умови, яку досить влучно означив В.Стус у розвідці «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)»: «Проблеми розвитку нашої духовності — це проблеми Сізіфової праці, це сподівання ре-

альних наслідків од роботи в майже нереальних умовах». І мовлено це не лише в літературно-критичному слові:

перерізане горло епохи
перелякано й гірко дивиться
постояв на протязі трохи —
вже кров'ю замазані вилиці

так життя випадає в осад
і на воску не вилити цей переляк
ти нарешті сказав собі: досить
озирнувся — один андрусяк

то нічо' що на спині рани
а із горла пісень — ніяк
і все 'дно що напишуть поети гани
головне: що хоча б андрусяк...

травень 2013 р., м. Донецьк

БІБЛІОГРАФІЯ

Урочиста хода героїв. Уперше опубліковано в журналі «Кур'єр Кривбасу» як післямову до публікації роману Ігоря Костецького «Мертвих більше нема» (2011. — № 260 — 261 (липень-серпень). — С. 354 — 364).

На боці світла і добра. Вперше опубліковано під назвою «На боці добра і світла» в альманасі Полтавського державного педагогічного університету «Рідний край» (2012. — № 1 (26). — С. 147 — 152).

Заборонена правда. Вперше опубліковано в журналі «Сучасність» під назвою «Заборонена правда, або Деякі аспекти аморальности» (2009. — № 6. — С. 133 — 144).

Горло обурення і протесту. Вперше опубліковано в журналі «Київська Русь» (2009. — Книга 1-2 (XXXII-XXXIII). — С. 138 — 148).

Солодкий привид Жадана. Вперше опубліковано в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2008. — № 222 — 223 (травень — червень). — С. 333 — 338).

Буковські проти Андруховича. Вперше опубліковано в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2008. — № 224 — 225 (липень — серпень). — С. 283 — 290).

Не поет у Нью-Йорку. Вперше опубліковано в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2008. — № 218 — 219 (січень — лютий). — С. 285 — 289).

Скасована німіч. Уперше опубліковано в журналі «Київ» (2010. — № 7-8. — С. 181 — 188).

Між небом і землею. Вперше опубліковано під назвою «Між небом і землею: Вірші» (Українська літературна газета. — 2011. — № 2 [34]. — 28 січня. — С. 12).

Молода донецька поезія. Вперше опубліковано в «Українській літературній газеті» (2010. — № 16 [22]. — 6 серпня. — С. 6 — 7).

Загублені душі збережені. Вперше оприлюднено на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/10/31/075956.html>

Замах на Тичину. Вперше оприлюднено на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/01/27/165012.html>

Штука, яка вбиває. Вперше оприлюднено на сайті «Літакцент» у червні 2010-го року. Режим доступу: <http://www.litakcent.com/2010/06/09/dvi-knyhy-pro-vasylja-stefanyka>

Безкінечна купіль печалі. Вперше опубліковано як післямову в книзі: Процюк С. Руйнування ляльки: Роман / Степан Процюк. — К.: Ярославів Вал, 2010. — С. 266 — 278.

Роман як літературна містифікація. Вперше опубліковано в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2010. — № 244 — 245 (березень — квітень). — С. 387 — 402).

Порожні люди. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під назвою «Порожні люди, або Знак нескінченности». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/12/05/141420.html>

Апологія життя, апологія страждання. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/06/19/092959.html>

Перед самотнім дзеркалом. Уперше опубліковано на сайті «Буквоїд» у січні 2012-го року. Передруковано в журналі «Київ» (2012. — № 6 (червень). — С. 174 — 180).

Письмо як насолода. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під назвою «Письмо як актуальність і насолода». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/07/06/072053.html>

Між Кантом і кантором. Уперше опубліковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/07/21/121833.html>

«Бронзова бджола» із галицького вулика. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/06/27/072737.html>

З літературного побуту 90-х. Уперше опубліковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/01/12/144623.html>

Комфортна географія дитинства. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» у жовтні 2011-го року. Передруковано у

львівському альманасі «Форма[р]т» (2013. — Число 1 (8). — С. 58 — 61).

Дівчина з ведмедиком. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/03/26/104044.html>

Вихід з Мережі є. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під назвою Он-лайн самотність, або Вихід з мережі є». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/01/08/114102.html>

Секс-місія для «чайників». Уперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/10/25/092138.html>

Зрадник Сьоран. Уперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/11/10/111807.html>

Рейд ворожими тилами. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під назвою «Шахмати з кров'ю (Рейд ворожими тилами)». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/08/21/114909.html>

Листи до молодшого брата. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд»: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/03/19/102544.html>

Наші гори. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під назвою «Наші гори. Портяк. Наші хлопці». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/07/06/081600.html>

Потуплено і невимовно. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/02/20/073818.html>

Щоденні розмови з Богом. Уперше як статтю-диптих опубліковано у львівському альманасі «Форма[р]т» (2013. — Число 1 (8). — С. 34 — 39). Як дві окремі рецензії, спочатку — на сайті «Буквоїд» у січні-лютому 2013-го року.

Набої для розстрілу. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/03/29/100622.html>

ЗМІСТ

Урочиста хода героїв	5
На боці світла і добра	19
Заборонена правда	32
Солодкий привид Жадана.....	58
Буковські проти Андруховича.....	65
Не поет у Нью-Йорку	75
Скасована німеч	82
Між небом і землею	98
Молода донецька поезія.....	106
Загублені душі збережені.....	113
Замах на Тичину	121
Штука, яка вбиває	134
Безкінечна купіль печалі.....	145
Роман як літературна містифікація	158
Порожні люди	182
Апологія життя, апологія страждання	210
Перед самотнім дзеркалом	219
Письмо як насолода	233
Між Кантом і кантором.....	244
«Бронзова бджола» із галицького вулика	256
З літературного побуту 90-х.....	271

Комфортна географія дитинства.....	294
Дівчина з ведмедиком	303
Вихід з мережі є.....	309
Секс-місія для «чайників»	319
Зрадник Сьоран	332
Рейд ворожими тилами	347
Листи до молодшого брата.....	354
Наші гори	361
Потуплено і невимовно.....	374
Щоденні розмови з Богом.....	382
Починаючи говорити.....	382
Набої для розстрілу.....	395
Ольга ПУНІНА. Напередодні бої	421
Бібліографія	421

Для нотаток

Літературно-критичне видання

Олег Соловей

ОБОРОННІ БОЇ

Редактор — *Ольга Пуніна*
Дизайн і верстка — *Веніамін Білявський*

Видавництво БВЛ
Донецьк, Україна
Тел.: (095) 291-71-64
(067) 296-74-96
e-mail: pub.bvl@yandex.ua
Веніамін Білявський

Printed in Ukraine

